

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITES

CARRA (UR-3094)

THÈSE

présentée par :

Félix CHARRON-DUCHARME

Thèse soutenue en co-tutelle le : **15 novembre 2025**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : Sciences de l'Antiquité

Le bal grotesque. Le grotesque dans la littérature latine du Haut-Empire romain.

THÈSE dirigée par :

M. BAUDOU, Alban

Mme. SCHNEIDER, Catherine

Professeur, université Laval, Québec

Maître de conférence, université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

M. GALTIER, Fabrice

M. MÉHU, Didier

Professeur, université Clermont Auvergne

Professeur, université Lumière Lyon 2

AUTRES MEMBRES DU JURY :

Mme FLEURY, Pascale

Mme NOTTER, Catherine

Professeur, université Laval

Maître de conférence, université de Strasbourg

Résumé

La thèse explore le rôle et la signification du grotesque dans la littérature latine de la période du Haut-Empire, à travers l'étude approfondie de textes latins tels que ceux de Martial, Perse, Ovide, Lucain, Juvénal, Sénèque, Apulée, Pétrone et les *Priapées*. L'étude s'appuie sur les théories du grotesque développées par Mikhaïl Bakhtine et Wolfgang Kayser, offrant deux perspectives complémentaires et paradoxalement opposées.

Les concepts de Bakhtine associent le grotesque à une culture populaire carnavalesque, où les normes sociales et esthétiques sont renversées. Ce renversement est centré sur le « bas corporel » (les tripes, les organes sexuels, la bouche) et se manifeste par une imagerie crue et une langue festive. Le grotesque bakhtinien se montre comme une théorie fertile pour l'étude de textes anciens. Il permet d'abord de réunir un corpus avec des thématiques similaires dans une analyse compréhensive commune. Cette théorie permet surtout de conférer un sens supérieur à des textes qui peuvent de prime abord sembler triviaux ou obscènes. Elle force à laisser de côté des principes moraux modernes qui guideraient la compréhension de sociétés antiques, fondamentalement d'une altérité qui n'est pas entièrement saisissable.

Le grotesque, tel qu'exploré dans la deuxième partie, sert à examiner une forme d'ordre ontologique irrationnel antique, permettant de naviguer entre des concepts universels tels que la vie, la mort, le rire, la peur, la liberté, l'immobilisation, la réalité et le rêve, tout en ciblant la particularité de leur traitement dans le corpus. L'étude menée dans la deuxième partie révèle des luttes émotionnelles internes, reflétant la peur fondamentale des Romains face à la désintégration de leur société et à l'exclusion de la vie civique. Par

le biais de la peur, du dégoût ou de l'ironie, les auteurs expriment une angoisse profonde vis-à-vis de l'altérité et de la dissolution de l'ordre social romain et leur *Romanitas*. En reconfigurant ces forces menaçantes à travers la littérature, les auteurs tentent de maîtriser ces peurs et de réaffirmer la stabilité de leur société. Ainsi, les textes antiques ne sont pas de simples récits de terreur et de chaos, mais des explorations complexes des anxiétés sociopolitiques et existentielles de leur époque, offrant une réflexion critique sur les vulnérabilités de la *Romanitas*.

En somme, la thèse montre que le grotesque, loin d'être un simple procédé stylistique, est une structure qui permet de comprendre la complexité des textes anciens ; elle met en lumière la richesse du grotesque en tant que fil conducteur pour l'analyse littéraire, permettant une compréhension plus fine des œuvres antiques et de leur contexte culturel.

Abstract

The thesis explores the role and significance of the grotesque in Latin literature during the High Empire period through an in-depth study of Latin texts such as those by Martial, Persius, Ovid, Lucan, Juvenal, Seneca, Apuleius, Petronius, and the *Priapea*. The study draws on the theories of the grotesque developed by Mikhail Bakhtin and Wolfgang Kayser, offering two complementary yet paradoxically opposing perspectives.

Bakhtin's concepts associate the grotesque with a carnivalesque popular culture where social and aesthetic norms are overturned. This inversion is centered on the "lower bodily stratum" (the guts, sexual organs, mouth) and is manifested through crude imagery and festive language. Bakhtinian grotesque proves to be a fertile theory for the study of ancient texts. It allows for the unification of a corpus with similar themes under a comprehensive analytical framework. Moreover, this theory provides a higher meaning to texts that may initially seem trivial or obscene. It compels us to set aside modern moral principles that might otherwise guide our understanding of ancient societies, which are fundamentally marked by an alterity that remains not fully comprehensible.

The grotesque, as explored in the second part of the thesis, serves to examine a form of irrational ontological order in antiquity, enabling navigation between universal concepts such as life, death, laughter, fear, freedom, stasis, reality, and dreams, while focusing on the particularities of their treatment within the corpus. The study conducted in the second part reveals internal emotional struggles, reflecting the fundamental Roman fear of societal disintegration and exclusion from civic life. Through fear, disgust, or irony, the authors express a profound anxiety regarding alterity and the dissolution of

Roman social order and *Romanitas*. By reconfiguring these threatening forces through literature, the authors attempt to master these fears and reaffirm the stability of their society. Thus, ancient texts are not merely narratives of terror and chaos but complex explorations of the sociopolitical and existential anxieties of their time, offering a critical reflection on the vulnerabilities of *Romanitas*.

In sum, the thesis demonstrates that the grotesque, far from being merely a stylistic device, is a structure that allows for an understanding of the complexity of ancient texts ; it highlights the richness of the grotesque as a guiding thread for literary analysis, enabling a more nuanced understanding of ancient works and their cultural context.

Table des matières

Résumé	iii
Abstract	v
Table des matières	vii
Liste des figures	viii
Remerciements	xi
Introduction	1
I Bakhtine : L'image grotesque	22
Existe-t-il une langue grotesque latine ?	27
1 La langue grotesque	36
1.1 Martial : langue populaire et festive	37
La langue du banquet : le mépris de l'aliénation	38
La langue du corps : le réalisme caricatural	48
1.2 La mauvaise littérature tue : Perse et la langue du grotesque	57
L'anatomie poétique	59
Cuisine morale	70
Cuisine poétique	78
2 Le corps grotesque	87
2.1 Priape, le dieu figé est-il grotesque ?	89
2.2 Démembrements de l'épopée impériale	104
La centaumachie ovidienne	105
Le corps du peuple : <i>Bellum ciuile</i>	113
3 L'objet grotesque : dégradation et renouvellement	130
3.1 Perse : le corps littéraire en tant qu'objet grotesque	133
3.2 Juvénal : les corps des personnages en tant qu'objets grotesques	152

3.3	L' <i>Apocoloquintose</i> du divin Claude : l'objet grotesque total.	172
	Conclusion : l'image grotesque	183
II	Kayser : Invoquer et maîtriser les aspects démoniaques de notre monde	186
	La place des émotions dans la composition littéraire latine	190
4	Pire que la mort	197
	Les monstres de Sénèque	198
	<i>Œdipe</i>	200
	<i>Phèdre</i>	204
	<i>Hercule furieux</i>	211
	<i>Les Troyennes</i>	218
5	Pulsions de mort	227
	5.1 « Peur des filles »	229
	5.2 Infanticide, acte d' <i>empowerment</i> ?	250
6	Rire de la mort	275
	6.1 Le carnaval de Crotone	277
	6.2 Le carnaval d'Hypata	293
	Conclusion : invoquer et maîtriser les aspects démoniaques de notre monde	314
	Conclusion générale	318
	Sources	326
	Bibliographie	329
	Figures	350
	Index Locorum	354

Liste des figures

1	Logique opérant l' <i>image grotesque</i> selon Bakhtine	351
2	Fiche synthèse de la définition du <i>corps grotesque</i> selon Bakhtine	352
3	Logique opérant la formation de l' <i>objet grotesque</i> selon Bakhtine	353

Depuis le début des temps,
quand le ciel et la terre furent
divisés, il y a une lutte entre
lumière et noirceur, ying et yang.
Ce qui est clair et brillant
devient yang et monte. On
l'appelle *victoire*. Ce qui est
sombre et noirceur devient ying
et descend. On l'appelle *défaite*.
La nature de la victoire et de la
défaite provient de la nature des
cieux et de la terre. Prendre
part à cette lutte c'est d'être
humain. Dans un lieu pur et
sans souillure, on construit une
butte de terre sanctifiée, faisant
un cercle avec des balles de
paille, on célèbre la récolte
abondante des cinq céréales, un
signe prend forme. Devant,
derrière, gauche, droite. Nord,
sud, est, ouest. Ceci est la voie.
Si on construit une maison en ce
lieu, où luttent la victoire et la
défaite, on lui donnera le nom
ancien de Kataya.

Prière Shinto prononcée à la
cérémonie d'ouverture du Dohyo,
avant le début d'un Honbasho
(Tournois) Sumo.

Remerciements

La thèse est un exercice peu commun, non pas seulement en tant qu'exercice intellectuel, mais surtout dans sa qualité de voyage solitaire : cet ermitage moderne ne pousse pas le thésard à rencontrer plus grand que soi, il le confronte très justement à soi ; les parois de l'ancre exigüe que l'on occupe durant les longues années du doctorat sont tout à fait adaptées à fracasser son ego pour le mieux. La thèse est un rite de passage, disons-le, violent et un exercice spirituel profond : c'est pourquoi elle demeure une expérience extraordinaire et pertinente. Si j'ai pu lui survivre, je le dois entièrement aux personnes incroyables qui m'ont guidé, supporté sans relâche et aimé. Ces voix, en somme, m'ont donné les forces de ramper et d'émerger de la grotte doctorale.

Je souhaite remercier mon co-directeur Alban Baudou, mon Maître et mentor depuis la Maîtrise. Je lui dois mon expression savante qu'il a forgé d'une patience inépuisable par ses corrections justes et minutieuses. Son support dépasse le simple encadrement scientifique de ma recherche : il a été et sera toujours un allié indéfectible, qui m'a transmis, plus que tout, ses valeurs de générosité, de bienveillance et d'ouverture.

Je veux remercier ma co-directrice Catherine Schneider, qui m'a accueilli avec ouverture et enthousiasme à Strasbourg. Merci d'avoir guidé mes réflexions et d'avoir souligné mes bons coups lors de la rédaction. Cette thèse n'aurait pas vu le jour sans ses encouragements, sa bienveillance et ses remarques savantes.

Merci à Pascale Fleury qui a toujours été d'un loyal appui à mon égard, en faisant la prélecture de mon mémoire de maîtrise, puis celle de ma thèse et en faisant partie du comité de suivi de thèse. Son regard érudit et toujours juste m'est très précieux.

Merci à Didier Méhu, qui a accepté de faire partie du comité de suivi de thèse ainsi que d'être à la toute fin un évaluateur externe du projet. Sans sa perspective d'ensemble sur mon projet, je n'aurais pas su lui donner la forme actuelle.

Merci aux membres du jury, Catherine Notter et Fabrice Galtier, qui ont accepté d'évaluer cette thèse et de participer à un échange savant lors de la soutenance, votre ouverture et intérêt sont très appréciés.

Merci aux autres professeurs et aux collègues de l'IEAM, tout particulièrement Anne-France Morand, Robert Marcoux, Marie-Hélène Mainguy, Sophie Girard et Hélène Calafatis pour votre solidarité et à feu Paul-Hubert Poirier, un modèle pour tou-te-s.

Je remercie bien entendu ma famille, qui en plus de me donner les forces et les encouragements nécessaires, ont su comprendre et tolérer le fait que je sois absent malgré ma présence, confiné dans mon esprit pendant ces longues années. Merci à mes parents Isabelle et Nikolas qui ont toujours été pour moi des modèles de créativité et de curiosité intellectuelle et qui ont forgé en moi un désir radical de penser les choses alternativement. Merci à mon frère et ma sœur, Émile et Alice, qui sont mes ami.e.s les plus proches et mon premier rempart de défense émotionnelle face à la vie. Merci à leurs conjoint.e.s, Marilou et Justin, mes ami-e-s, qui ont solidifié ce noyau familial et m'apportent un grand bonheur.

Merci à mes Grand-Parents, Lise, Pierre et feu Margo, qui ont éprouvé de la curiosité, de l'intérêt et de la fierté pour mes entreprises académiques tout au long de mon parcours. Ils me portent une affection indéfectible et sont pour moi un appui indispensable.

Merci à mon oncle Jocelyn, ma tante Anne, mon oncle Alexandre et sa conjointe Stéphanie pour le support et les encouragements qu'ils m'ont porté durant ma thèse.

Merci à mes amis postdoctoraux Philippe, Karine, Martin et Priscille qui ont su me guider durant les derniers instants vers la fin du doctorat, que je croyais naguère illusoire.

Merci à mes confrères-sœur-s doctorant-e-s, Alexis, Charles B. et Marianne, pour les échanges thérapeutiques et solidaires sur les affres doctorales et pour les beaux moments de rédaction.

Merci pour tout à mon partenaire artistique et frère d’armes, Christophe, et en particulier pour avoir accueilli avec bienveillance ma disponibilité mentale erratique au cours des cinq dernières années.

Merci à mes ami-e-s, en ordre alphabétique de prénom pour ne pas faire de jaloux-es, Agathe, Alexandra, Alexandre, Annabelle, Béatrice, Cédric, Charles C., Charles M., Claudia, Édouard, Émile, Flavie, Flore, Gabriel, Jason, Jean-Simon, Julien, Loue, Madeleine, Manue, Martin, Mathieu, Maxime D., Maxime L., Nicolas Laf., Nicolas Lam., Olivier, Rachel, Renaud, Romy, Rose-Marie, Sarah L’H., Sarah P.-G., Solveig, pour leur amour, leur humanité, leur humour et leur soutien.

Merci au FRQSC et à l’Aide financière aux études du gouvernement du Québec, dont le support m’a permis de réaliser cette entreprise avec une quiétude financière.

Merci à la Fondation Hardt, qui m’a accueilli lors d’un incroyable séjour d’écriture au printemps 2022.

Introduction

La publicité est un terreau fertile pour étudier une forme de subconscient social, car elle paraît passer à travers un moins grand nombre de filtres qu'une œuvre artistique ; il en est de même des phénomènes décomplexés des débuts de l'internet. C'est pourquoi les créateurs Tim Heidecker et Eric Wareheim ont choisi ce mélange de culture télévisuelle communautaire et de l'internet primitif fin des années 90 début des années 2000 comme substrat pour leur série télévisée satirique *Tim and Eric Awesome Show : Great Job !*.

Dans cette émission à sketches, les deux collaborateurs créent une version psychotronique et grotesque de la réalité : une série de fausses publicités, par exemple, expose une famille d'entrepreneurs véreux qui font l'élevage d'enfants afin d'alimenter leur commerce de location de *child clown*, des enfants traités par les clients et par les patrons comme des bêtes de ferme. Cette façon de réemployer les codes de la publicité locale pour présenter des actions abominables suscite une réaction entre le rire et l'épouvante et mène, par la saturation, à remettre en question le système dans lequel nous vivons.

Dans un autre sketch davantage onirique, une femme enceinte est assise sur un trône gonflable posé sur une soucoupe volante qui plane au dessus d'une mer de lave. Après qu'elle eut scandé « *Make my Bub-Bubs bounce* », en agitant son ventre, trois hommes tentent sans succès par la danse de la satisfaire : ils sont tous disqualifiés et jetés dans le magma. Un dernier compétiteur, plus charismatique et descendu du ciel, arrive cependant à satisfaire la dame, en dansant, en faisant des mimiques obscènes puis en rapetissant sa taille pour plonger dans son utérus. Une fois à l'intérieur, il fait danser les foetus, qui arborent une épaisse moustache. Ces derniers sortent du ventre en le faisant éclater et le danseur vainqueur termine sa danse dans le ventre ouvert à la manière d'un bol de soupe.

Ces sketches, sources de rire et de dégoût horrifant, avoisinent plus qu'on pourrait le penser la littérature antique. Ainsi, à la fin du *Satyricon* (140) un récit qui n'est pas sans rappeler le premier sketch de Tim and Eric montre une chasseuse d'héritage prostituant

gaïement ses enfants¹ ; dans une saynète de l'épigramme 11, 61 de Martial, proche du second épisode cité de la série, un homme, réputé cunnilingue, passe son temps collé à la vulve de ses maîtresses enceintes et y écoute les enfants vagir au point de discerner s'il s'agit de garçons ou de filles² ; Juvénal enfin (6, 595-603), parlant de la femme d'un mari cocufié, présente l'étrange image d'un utérus « gonflé de bébés sautilleurs »³.

Par ce parallèle insolite, nous voulons surtout illustrer le questionnement fondamental ayant conduit à la réalisation de cette thèse : existe t-il une propension humaine transcendant les époques à produire une création artistique que l'on pourrait qualifier de grotesque ? Les éléments scabreux, vulgaires et leur violence hyperbolique, qui en philologie se heurtaient jadis à l'ignorance et à la censure, ne correspondent-ils pas à une forme de manifestation du grotesque dans l'art ?

Aujourd'hui, une ouverture d'esprit caractérise les études littéraires gréco-romaines les plus innovantes, permettant, certes, des interprétations éclairantes et expliquant les aspects les plus étranges de la littérature antique ; mais une part de cette étrangeté échappe à une rationalisation systématique par les seules connaissances historiques et philologiques, savoirs qui ne constituent pas à eux seuls un cadre d'analyse scientifique suffisant et qui peuvent même donner l'impression illusoire que tous les aspects d'un texte sont compréhensibles. C'est pourquoi les philologues s'efforcent depuis une quarantaine d'années d'aller à la rencontre des théories produites par toutes les sciences sociales afin d'être en mesure de les critiquer et de les maîtriser, en une démarche essentielle pour faire avancer la connaissance des théories elles-mêmes, mais aussi des pensées et pratiques de l'Antiquité.

1. Cf. *infra* p. 280-284.

2. Ce passage n'est pas analysé dans la thèse ; son interprétation peut être déduite des autres analyses portant sur Martial.

3. Juvénal, 6, 599-600 ; cf. *infra* p. 252.

Dans ce cadre, il faut se garder cependant de l'exploitation maladroite et superficielle d'une théorie, qui conduit inévitablement à des études stériles et datées. T. Whitmarsh précise à ce sujet : « Bakhtin's most important lesson to classicists, perhaps, is that the dialogue between discipline and theory needs to be conceived of as reciprocal, ongoing »⁴.

Ce que T. Whitmarsh évoque ici, c'est un traitement réciproque entre théorie et corpus littéraire, qui permet d'éviter l'instrumentalisation des textes au profit d'une théorie, et inversement ; la méthode rejette une vision théorique opaque des textes tout en refusant l'usage superficiel d'une théorie. Ce « dialogue théorique » s'ajoute, d'après nous, de manière complémentaire aux trois autres vecteurs de compréhension de l'Antiquité : la maîtrise des langues, la connaissance du contexte socio-historique, l'ouverture d'esprit.

Nous croyons justement qu'un dialogue entre le grotesque et un corpus antique peut être réalisé selon ces paramètres ; car le terme « grotesque », est plus qu'un adjectif : c'est un champ d'étude théorique aux ramifications complexes, qui s'intéresse justement à l'exploration de l'incompréhensible, du paradoxal et de l'union des contraires.

Bien que le concept du grotesque ait évolué ailleurs en Europe⁵, le lexème « grotesque » tire son origine de l'italien *grottesche*, de *grotta*, la grotte. En effet, la découverte au début du XVI^e siècle en Italie de fresques murales antiques que l'on croyait souterraines en est à l'origine. Il s'agissait des vestiges de la *domus aurea*, résidence de

4. T. WHITMARSH, « Dialogues in Love : Bakhtin and his Critics on the Greek Novel », *The Bakhtin Circle and Ancient Narrative*, sous la dir. de R. B. BRANHAM, Groningue, Barkhuis et Groningen University Library, 2005, p. 126.

5. Après la Renaissance, l'Allemagne, la France et l'Angleterre virent le concept évoluer indépendamment sous des termes variés, utilisés pour désigner des motifs fantaisistes ou des *diableries* dans les représentations artistiques. En France, pour décrire les ornements picturaux ou sculptés en chimères, les monstres et les masses informes, on utilisait *antiquailles*. Par la suite, Montaigne introduisit *crotesque* pour décrire ses essais et finalement « grotesque » fut utilisé par Rabelais dans la description de sculptures. En Allemagne, le mot français apparut sous la forme *groteschische*, comme synonyme de monstrueux, puis sous celle de *Groteske* pour caractériser un mélange d'humain et d'animal. De façon plus importante les mots *Traumwerk*, puis *Grubengroteschische* étaient employés pour décrire un art pictural en vogue qui mettait en scène des créatures et des gobelins de la mythologie teutonique, qui passa en France et en Angleterre sous le terme de *diablerie* : un champ d'étude en histoire de l'art est réservé à l'étude de ces créations picturales oniriques ; cf. P. MOREL, *Les grotesques : les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 2011.

l'empereur Néron, enfouis sous les ruines des bains de Titus, que l'on avait pris pour des grottes. Les murs de ce palais étaient recouverts de formes mélangeant l'humain et l'animal, parfois même le végétal.

Par le biais de son emprunt en français sous sa forme actuelle, le mot « grotesque » supplanta graduellement l'usage des mots comme *anticke worke* en anglais, *Traumwerk* en allemand et *chimera*, mot emprunté du latin qui désignait des monstres, en peinture et en architecture.

Alors que les Français l'utilisaient péjorativement pour critiquer l'art⁶, le mot se transforma en Angleterre à la fin du XVII^e siècle pour désigner un mélange fantaisiste voué à plaire à l'œil : des chimères, des monstres contre nature. Les premiers personnages qualifiés de grotesques le furent en raison de leur aspect chimérique, autrefois qualifiés d'*antick-masques*, terme qui soulignait justement leur difformité morale ou physique. Au XVIII^e siècle, toujours en Angleterre, l'ascension de la caricature, la redécouverte de l'architecture gothique et de la littérature élisabéthaine créa une mode de l'esthétique grotesque et le mot en vint à signifier « irrégulier, mais plaisant »⁷.

Lors du XIX^e et au début du XX^e siècle, la réflexion sur le grotesque évolua peu. On retient que chez Hegel, le grotesque constitue l'affrontement perpétuel entre la thèse et l'antithèse sans que jamais ne naisse la synthèse ; c'est la perpétuation des contrastes, le mélange des contraires et le contre-pied de la logique⁸. On note aussi, et de façon un peu insistante dans l'historiographie francophone sur le grotesque, l'importance de la préface de *Cromwell*, dans laquelle Victor Hugo présente le grotesque comme une clé de voûte de l'esthétique, qui permet de se référer au passé pour changer l'art⁹.

6. Ils usaient en retour d'un vocabulaire péjoratif pour qualifier les grotesques, tel que *peintures fantasques, variété, étrangeté, monstrueux, rappez* : cf. M. MAGNIEN, « Grotesque et sublime dans les *Essais* », *Le Sublime et Le Grotesque*, sous la dir. de J. MIERNOWSKI, Genève, Librairie Droz, 2014, p. 81.

7. F. K. BARASCH, *The Grotesque : A Study in Meanings*, La Haye / Paris, Mouton, 1971, p. 9-52.

8. G. MINOIS, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000, p. 470-471.

9. Cf. E. ROSEN, *Sur le grotesque : l'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1991, p. 51-62.

Mais ce n'est pas à l'histoire du grotesque que s'intéresse cette recherche et il ne convient donc pas de s'étendre trop longuement sur les ramifications innombrables du sujet à travers les époques. Notre réflexion prend plutôt origine avec la naissance des idées modernes sur le sujet, attribuée à deux auteurs : Mikhail Mikhailovich Bakhtine et Wolfgang Kayser.

Les études de ces deux auteurs occupent une place centrale dans la compréhension du grotesque. Elles ont cependant la particularité d'avoir été écrites indépendamment ¹⁰ l'une de l'autre et de présenter une vision du concept presque opposée.

L'étude de Bakhtine est un chapitre de son ouvrage sur Rabelais et la culture du Moyen Âge ¹¹. L'angle principal de son analyse se fonde sur le phénomène du carnaval, lieu de la pure expression folklorique des contraires et des paradoxes d'une société. Dans le paradigme carnavalesque, les corps sont hyperboliques et les comportements obscènes et débauchés sont mis à l'avant plan. L'auteur explique comment Rabelais se sert des corps énormes de ses protagonistes pour dilater la réalité populaire du récit. Cette déformation sert à Bakhtine de principe de subversion : les hiérarchies disparaissent au profit de la métamorphose et de la création euphorique d'une forme nouvelle. Grâce à une imagerie et un langage populaires, le grotesque crée une version risible de notre monde en le déformant, rendant absurdes ses structures sociales et politiques.

Dans cette vision cosmique du grotesque, où l'on envisage l'influence réciproque entre le micro et le macro, le corps constitue la clé de voûte de la compréhension. La capacité du corps à se transformer, à ingérer, digérer et déféquer, ainsi que la dualité qu'il incarne à travers sa jeunesse et sa vieillesse, servent à expliquer l'univers, l'homme et ses pensées. Le bas corporel, représentant le corps dans sa matérialité, est associé à d'autres principes

10. M. M. Bakhtine a publié son étude après W. Kayser, mais l'avait produite bien avant. Les deux auteurs ont donc écrit pratiquement en même temps sur le sujet sans le savoir.

11. M. M. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970 (1965) ; traduction de M. M. БАХТИНЕ, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, *Tvorčestvo, Tvorčestvo*, Moscou, Lzd. Chudož, 1965.

universels, dont le trou, qui peut désigner à la fois le puits, l'anus, le vagin ou la bouche et possède la capacité de transformer les éléments en les faisant naître, les dévorant, puis les rejetant.

C'est cette dégradation du corps en tant qu'objet renouvelé qui permet au créateur de façonner une image grotesque fertile. Cette fertilité dégagée n'est pas littérale, comme celle attribuée au culte de Priape, par exemple ; elle est d'ordre sémantique : il s'agit de dégrader un objet pour en créer un autre, plus riche de sens et suscitant la réflexion.

W. Kayser, pour sa part, reprend coïncidemment là où Bakhtine termine chronologiquement, en établissant un corpus d'œuvres visuelles et littéraires du XVII^e au début du XX^e siècle. Dans son ouvrage¹², le grotesque est lié à l'inconscient, aux forces irrationnelles et mauvaises ; on le trouve dans des *tableaux grotesques*, des moments empreints de tension menaçante qui créent un sentiment d'étrangeté en désagréant le monde jusqu'à ce qu'il devienne vide et néant. L'horreur ou l'humour alimentent le grotesque fantastique ou satirique. La littérature grotesque donne à voir un monde incompréhensible, chimérique et abyssal, qui détruit ce qui est élevé et digne par le « grand rire infernal » ou « les forces démoniaques ». Chez Kayser, le grotesque c'est la dissociation du monde et de tous les concepts que l'on prend pour acquis.

Ces deux définitions, dont nous donnons une explication plus systématique et détaillée dans les introductions de nos deux grandes sections¹³, sont en elles-mêmes très hermétiques sans exemples concrets. La raison en est simple : le substrat artistique sur lequel ces théories s'appuient est essentiel à leur existence. La seule façon de rendre ces approches utiles est de les joindre à l'exploration de corpus artistiques ; en retour, ces œuvres d'art teintent inévitablement les théories grotesques.

12. W. KAYSER, *Das Groteske : Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg / Hambourg, Gerhard Stalling, 1957.

13. Cf. p. 23 et p. 187.

Il convient pour le moment de voir comment l'historiographie moderne a enrichi les théories de Bakhtine et Kayser. La première tentative de vulgarisation réussie du grotesque en littérature a été effectuée par P. Thomson¹⁴. Une analogie qu'il utilise résume bien son idée d'ensemble. Un jeune enfant rit d'une grimace jusqu'au point où le visage devient trop déformé ; à ce moment, se sentant menacé, il pleure : le grotesque se situe exactement au moment où les deux réactions coïncident. Par cet exemple, Thomson veut dire que le grotesque représente l'incompatibilité des réactions : l'angoisse, la pitié, le dégoût et la nausée qui correspondent à l'horreur sont normalement incompatibles avec le rire¹⁵. Si donc on présente une situation grotesque à un lecteur, celui-ci a deux échappatoires, soit le rire ou l'indignation ; les deux méthodes servent à fuir l'inconfort créé par la confusion de l'horreur et du rire. Selon Thomson, le lecteur peut aussi vouloir discréditer le grotesque comme une exagération sans but, mais cela s'avère souvent faux, car le grotesque est calculé à dessein, dans le but de créer une satire dans la majorité des cas. On dégage donc de ces affirmations que le grotesque a un effet émotionnel (incompatibilité des réactions) mais également intellectuel. Au niveau de l'influence du grotesque sur la narration et l'univers du récit, Thomson affirme qu'il entretient une affinité avec le fantastique¹⁶, car les faits des récits grotesques sont présentés comme

14. P. J. THOMSON, *The Grotesque*, Londres, Methuen and Co Ltd, 1972.

15. L. STRASSBURGER, *Humor and Horror : Different Emotions, Similar Linguistic Processing Strategies*, De Gruyter, Mouton, 2022, montre justement la proximité de l'humour et de l'horreur qui, bien qu'ils présentent des réactions émotives opposées (exaltations, rire vs peur, dégoût), sont tous deux suscités par une réponse à l'incongruité. L'horreur, c'est crier à cause de l'incongruité et l'humour, rire à cause de celle-ci.

16. Dans sa définition du fantastique, T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, indique qu'il se situe entre le réel et l'imaginaire (p. 29) ; la situation mène le lecteur et le protagoniste à se demander s'il est en présence d'une illusion des sens dans le monde réel ou si le phénomène existe réellement. La situation (p. 37) ne peut être présentée ni de façon poétique, ni de façon allégorique, les événements doivent être lus et interprétés tels qu'ils sont. Il revient donc au protagoniste et au lecteur de décider si les événements appartiennent au réel ou au surnaturel. Chez H. P. Lovecraft (p. 39), le fantastique ne se situe pas dans le récit même mais prend uniquement forme dans l'expérience du lectorat, en qui naît une crainte et une terreur, parce qu'il ressent la présence de mondes et de puissances insolites. Toujours selon Todorov, si le personnage découvre qu'en réalité ces événements n'étaient qu'une illusion, on tombe dans le genre de l'étrange, si au contraire il constate qu'ils sont réels, on entre dans le genre du merveilleux (p. 46). Le fantastique ne se situe donc que dans ce ou ces moments d'hésitation. Le texte, pour demeurer fantastique, doit également se tenir sur l'autre limite, celle de convaincre le lecteur qu'il ne se trouve pas devant un texte poétique et allégorique, c'est-à-dire de convaincre que les événements sont diégétiques et ne sont pas déformés par le langage extra-diégétique du narrateur. On comprend mieux ainsi comment le grotesque croise

faisant partie du réel et non d'un rêve ou d'un monde imaginaire. Finalement, l'auteur souligne le lien du grotesque avec l'anormalité physique ; on peut ajouter que cette anormalité concerne également la psyché et le comportement des personnages. La théorie de Thomson reprend donc le constat de base que nous avons vu chez Hegel : le grotesque est l'affrontement d'un élément et de son contraire sans que l'un ne triomphe de l'autre.

De nombreuses publications¹⁷ sur le grotesque ont suivi celle de Thomson, dont une vulgarisation heureuse de D. Iehl dans la collection *Que sais-je*¹⁸. Nous voulons cependant mettre l'accent sur trois ouvrages qui ont fait avancer notre réflexion : les deux essais anthropologiques de R. Astruc¹⁹ et l'ouvrage collectif dirigé par J. Miernowski²⁰.

aussi fréquemment le chemin du fantastique : ils partagent tous deux la notion d'entre-deux et de porte d'accès vers une dualité du monde ; les deux ont à faire avec l'incertitude et l'effet émotionnel perturbant sur le lectorat.

17. Cf. E. ROSEN, *Sur le grotesque : l'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1991. La savante consacre son ouvrage à commenter les avis des autres sur le grotesque, en insistant sur Hugo et Beaudelaire. Elle conclut que le grotesque est lié intrinsèquement au nouveau dans l'art, mais qu'il est hors du champ de la connaissance, et qu'il est futile de s'y aventurer davantage, parce que le débat grotesque ne se concentre qu'au rapport passé de ce mot. Dans M. J. MEYER, éd., *Literature and the Grotesque*, Amsterdam, Rodopi, 1995, différents savants littéraires mettent leur corpus à l'épreuve du grotesque. L'exercice est parfois fertile, parfois un peu futile, puisque les différent.e.s contributeur.trice.s avancent au mieux une idée nouvelle pour leur corpus et le grotesque et au pire ressassent ce qu'ils savent de leur corpus et le peu qu'ils en connaissent sur le grotesque. L'idée la plus originale vient du chapitre écrit par T. Libretti, « What a Dirty Way to Get Clean : The Grotesque in The Modern American Novel », p. 171-193, dans lequel l'auteur explique que la normalité dérivée par le grotesque provient des critères de la bourgeoisie (choses qu'elle trouve drôles / dégoûtantes) ; pour les prolétaires, les horreurs ne sont pas déroutantes ou fantaisistes, elles proviennent de leur quotidien. Dans ce cas, le grotesque peut être utilisé par la littérature prolétarienne pour défamiliariser la bourgeoisie de choses qu'elle prend pour acquis. T. KUNNAS et P. GORCEIX, éd., *À la recherche du grotesque : colloque international, novembre 1993, Institut finlandais, Paris*, Paris, Eurédit, 2003, est aussi un collectif. En introduction, les auteurs affirment que les seules catégories du grotesque sont le grotesque comique et carnavalesque ou le grotesque de la terreur et du tragique, toute autre tentative de définition étant selon eux subjective. Nous rejoignons cette affirmation en ce sens que tout essai de définition du grotesque doit se fonder sur un corpus d'interprétation. Citons enfin F. S. CONNELLY, éd., *Modern Art and the Grotesque*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 2003, *non uidi* ; et M. STEIG, « Defining the Grotesque : An Attempt at Synthesis », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 29 (1970), p. 253-260, qui tente de peaufiner la théorie de Kayser pour adopter des critères d'identification du grotesque.

18. D. IEHL, *Le Grotesque*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

19. R. ASTRUC, *Le renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle : essai d'anthropologie littéraire*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010.

20. J. MIERNOWSKI, éd., *Le sublime et le grotesque*, Genève, Librairie Droz, 2014.

La méthode de R. Astruc pour définir le grotesque constitue une base de réflexion pour nous. Selon lui, il faut dans un premier temps accepter les contributions de Bakhtine et Kayser comme répondant à sa définition et ensuite reconnaître que le grotesque souffre de plusieurs tentatives infructueuses de le placer dans un genre qui l'englobe. Cette approche reste cependant problématique, le grotesque ne correspondant pas à un genre : une telle définition esthétique est stérile, parce qu'elle décrit ce que le grotesque n'est pas. Il s'agit plutôt d'une figure macro-structurale, dont la caractéristique majeure est de matérialiser l'impossible. Ce lieu de l'impossibilité, ce point de rencontre entre deux contraires doit servir de définition ; le grotesque est tragique et comique, triste et gai, absurde et signifiant, réaliste et fantastique, il allie la vie et la mort. Dans sa représentation de cette réalité, le grotesque saisit par l'hyperbole ou le fantastique.

Du point de vue anthropologique, le grotesque est selon R. Astruc comme un langage pour agir sur ce qui est hors de notre contrôle. Peu importe la manière dont il se manifeste, le langage grotesque possède des caractéristiques qui le rendent reconnaissable. Par sa puissante dimension visuelle et spectaculaire, le grotesque s'empare du texte, il pénètre dans l'univers du récit et le renverse, il transporte la perspective et le sens initiaux par ses images, qui surgissent au milieu du récit comme des tableaux. Prenant origine dans des détails mineurs et triviaux qui livrent l'indice d'un ailleurs, qui suspendent le récit pour donner un vertige dans lequel il est possible d'entrevoir l'étendue et la profondeur de la vérité, il crée une brève asphyxie intellectuelle durant laquelle le lecteur perd le sens avant d'être transporté vers une compréhension supérieure.

Le deuxième livre de l'auteur sur le sujet²¹ peut servir de conclusion à son cheminement intellectuel. Nous y lisons notamment que cette suspension intellectuelle que procure le grotesque ne trouve pas sa vertu éducative dans la formation, mais plutôt dans la déformation de tout ce qu'on connaît pour nous emmener à construire nous-mêmes des valeurs et une réflexion éthique. Il déforme également le lien humain avec le spirituel

21. R. ASTRUC, *Vertiges grotesques : esthétiques du « choc » comique, (roman - théâtre - cinéma)*, Paris, Champion, 2012.

pour le connecter au sol, à la boue et au sexe, qui est utilisé comme outil pour un retour brutal au réel. En somme, le désir humain d'ordonner pour avoir un confort existentiel et intellectuel se heurte au désordre de la réalité et de l'histoire. Le grotesque agit comme une gifle ou la lente torture d'un *pharmakon* qui permet à l'humain de sortir de sa torpeur intellectuelle.

R. Astruc nous a donc appris à apprécier le grotesque en vertu de la crise existentielle qui habite la culture dont émanent les œuvres produites. Par cette vision, on observe un lent passage à travers l'histoire de la crainte des forces extérieures aux forces intérieures²².

Il manquait cependant à notre réflexion de base une perspective d'ensemble sur les dynamiques qui régissent l'art, notamment pour savoir si le grotesque était une théorie esthétique et pour connaître sa situation face au concept du sublime, question à laquelle nous revenons en conclusion. La lecture de l'ouvrage collectif dirigé par J. Miernowski offre sur ce plan une bonne piste de réflexion²³ ; l'auteur montre en effet l'utilité pour tout.e théoricien.ne littéraire de lire la *Critique de la faculté de juger* d'Emmanuel Kant²⁴.

22. Cette approche historique et anthropologique est également employée pour étudier le rire, dans le livre de MINOIS, *Histoire du rire et de la dérision*.

23. MIERNOWSKI, *Le sublime et le grotesque*, p. 37.

24. Cet impératif découle des réflexions de J. M. Schaeffer. Selon l'auteur, une crise de légitimation de l'art prend place depuis environ deux cents ans, depuis l'époque romantique. Cette crise s'explique du fait que l'art moderne est attaqué depuis cette époque par les tenants de l'art classique et académique. Pour défendre l'art, plusieurs auteurs tentèrent et tentent de le légitimer en présupposant une essence philosophique de l'art. Cette méthode a comme effet pervers de présenter l'art comme devant être secouru ou défini et comme étant une chose en soi, une entité sacrée. Or si l'on présuppose que l'art est une chose en soi, dont la définition essentielle est existante, plusieurs tenteront de le définir en se fondant sur des *théories spéculatives*, qui prennent appui sur un fondement métaphysique pour définir des critères esthétiques auxquels l'art correspond. Ceci a pour effet de définir ce qu'est l'art et ce qu'il n'est pas selon des critères descriptifs. Or l'art peut très bien être autonome, sans que la philosophie ne vienne à son secours et il ne possède pas de caractéristiques descriptives intrinsèques, pensons-nous en accord avec l'auteur. Ces discours spéculatifs tendent de plus à la sacralisation de l'art (p. 16) et toute sacralisation d'une réalité profane tend à son travestissement (p. 22) : l'art devient l'objet du monde de l'argent, du clientélisme et de l'esprit de chapelle (p. 23). À cause de cela, le domaine des arts cesse d'être celui de notre rencontre avec une œuvre ; il devient la manifestation de l'*Art* tel qu'il est déterminé par l'esthétique spéculative, la prétendue essence décrite est en fait un idéal selon l'artiste. Ces théories nous coupent de la nature changeante et multiple de l'art en plaçant les œuvres dans des carcans rigides. Heureusement, Kant anéantit les fondements logiques des théories spéculatives de l'art, car il montre le caractère spécifique du jugement esthétique, prouvant du même coup l'impossibilité de toute doctrine du beau : tout discours esthétique est réduit à une critique évaluatrice (p. 23).

La lecture de Kant nous évite en effet de tomber dans un piège facile associé à l'étude d'œuvres artistiques : la tentation de vouloir en tirer l'essence de l'art se résumerait à une liste de critères, à une théorie esthétique. L'effet pervers d'une théorie esthétique est la mise en place des critères qui définissent ce qui est de l'art et ce qui ne l'est pas. Le procédé logique qui permet de comprendre une théorie esthétique dans la *Critique de la faculté de juger* est le suivant : il existe une *sensation objective*, qui tire sa satisfaction (intellectuelle) dans la conception d'un *objet* comme étant un tout et une *sensation subjective* qui tire sa satisfaction des *sens*, c'est-à-dire la *peine* ou le *plaisir* que procure un *objet* à un *sujet*. Le *plaisir* et la *peine* sont les *principes déterminant* du *jugement esthétique*, qui n'est pas un *jugement de connaissance*, mais un *jugement par les sens* qui permet d'établir s'il est *beau* ou non.

Le *jugement esthétique* n'est pas mauvais ou inutile, mais dans notre étude il convient plutôt de nous intéresser au grotesque en tant que figure macro-structurale en nous fondant sur des *jugements logiques*. Un *jugement logique* est un *jugement de l'objet* en fonction du *sujet* : il se fonde, entre autres, sur les *techniques de l'art* pour dégager des *concepts*. Il va sans dire conséquemment que dans nos analyses, pour étudier les *techniques de l'art* propres au grotesque, nous allons évoquer les effets de *plaisir* et de *déplaisir* que la littérature (*objet*) provoque sur son lecteur (*sujet*). Or ce ne sont pas ces effets qui sont la finalité de notre jugement, mais comment et pourquoi ils ont été provoqués.

Notre visée n'est donc pas de définir, par des critères esthétiques, ce qui correspond ou non au grotesque et de mettre dans un tableau les extraits grotesques de l'Antiquité pour prouver qu'il existait une *esthétique* grotesque à cette époque ; mais plutôt de sonder la logique opérative du grotesque. Ce que nous cherchons, c'est reconnaître le grotesque en tant que figure macro-structurale qui régit une propension humaine à changer l'art et à communiquer à d'autres des réflexions existentielles. Le grotesque

J.-M. SCHAEFFER, *L'art de l'âge Moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992 ; E. KANT, *Critique de la faculté de juger*, trad. par A. RENAUT, Paris, Flammarion, 2015 (1790).

demande un état d'ouverture d'esprit ; s'y intéresser est une enquête sans fin qui ne vise pas à réduire l'art à des schémas ou des critères, mais à en découvrir la richesse ; c'est par ailleurs la création en elle-même qui intéresse et non le fait d'y voir un instrument au service de la religion, de l'histoire ou de la philosophie.

Les auteurs modernes qui recoupent nos thématiques dans l'étude de corpus antiques sont nombreux²⁵, nous pensons spécialement aux travaux effectués sur le corps. Un relevé critique de leurs contributions ne semble pas indispensable à ce stade ; il sera plus pertinent de les invoquer ponctuellement au fil de nos analyses. On remarque en général

25. Cf. H. STEIGER, « Die Grotteske und die Burleske bei Aristophanes », *Philologus* 89 (1934), p. 161-184 ; C. SEGAL, « Senecan Baroque : The Death of Hippolytus in Seneca, Ovid, and Euripides », *Transactions of the American Philological Association* 114 (1984), p. 311-325 ; Y. THOMAS, « Le ventre. Corps maternel, droit paternel », *Le Genre Humain* 14 (1986), p. 211-236 ; B. VAN ZYL SMIT, « Analyzing Blood and Gore. Towards an Understanding of Cruelty and Horror in Senecan Tragedy », *Akroterion* 32 (1987), p. 2-10 ; A. CARSON, « Putting Her in Her Place : Woman, Dirt, and Desire », *Before Sexuality : the Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, sous la dir. de D. M. HALPERIN, J. J. WINKLER et F. I. ZEITLIN, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 135-169 ; W. I. MILLER, *The Anatomy of Disgust*, Cambridge, Harvard University Press, 1997 ; B. K. GOLD, « The House I live in is not my Own : Women's Bodies in Juvenal's *Satires* », *Arethusa* 31 (1998), p. 369-386 ; T. FEAR, « The Poet as Pimp : Elegiac Seduction in the Time of Augustus », *Arethusa* 33 (2000), p. 217-240 ; F. DUPONT, « Le lait du père romain », *Corps romains*, sous la dir. de P. MOREAU, Grenoble, Jérôme Millon, 2002, p. 115-138 ; S. FRANGOULIDIS, « The Laughter Festival as a Community Integration Rite in Apuleius' *Metamorphoses* », *Space In the Ancient Novel*, sous la dir. de S. FRANGOULIDIS et M. PASCHALIS, Groningue, Barkhuis Publishing & Groningen University Library, 2002, p. 177-188 ; G. PETRONE et S. D'ONOFRIO, éd., *Il corpo a pezzi : orizzonti simbolici a confronto*, Palerme, Flaccovio Editore, 2004 ; S. SHARLAND, « Saturnalian Satire : Proto-Carnavalesque Reversals and Inversions in Horace, *Satire* 2.7 », *Acta Classica* 48 (2005), p. 103-120 ; S. S. SMITH, « Bakhtin and Chariton : A Revisionist Reading », *The Bakhtin Circle and Ancient Narrative*, sous la dir. de R. B. BRANHAM, Groningue, Barkhuis et Groningen University Library, 2005, p. 164-192 ; L. CHAPPUIS SANDOZ, « *P dico* : les lettres et la chose (*Pr.* 7, 54. 67) », « *Les vers du plus nul des poètes...* ». *Nouvelles recherches sur les Priapées*, sous la dir. d'E. P. e. D. V. F. BIVILLE, Lyon, MOM Éditions, 2008, p. 121-135 ; H. GARDNER, « *Curiositas*, Horror, and the Monstrous-Feminine in Apuleius' *Metamorphoses* », *Sex in Antiquity : Exploring Gender and Sexuality in the Ancient World*, sous la dir. de M. MASTERSON et al., Londres, Routledge, 2015, p. 393-407 ; R. GLINATISIS, « Le corps et ses représentations dans l'œuvre d'Horace : approche transgénérique », *Revue des Études Latines* 93 (2016), p. 173-187 ; D. F. KENNEDY, « Dismemberment and the Critics : Seneca's *Phaedra* », *Texts and Violence in the Roman World*, sous la dir. de M. GALE et J. H. D. SCOURFIELD, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, p. 215-245 ; J. DEVEREAUX, « The Body-as-Metaphor in Latin Literature », *The Routledge Handbook of Classics and Cognitive Theory*, sous la dir. de P. MEINECK, W. SHORT et J. DEVEREAUX, Londres, Routledge, 2018 ; G. GELLÉRFI, « Epic Meals : Who Should Read Epic Poetry in Rome ? », *Acta Classica* 55 (2019), p. 195-201 ; F. GHERCHANOC et S. WYLER, éd., *Corps en morceaux. Démembrer et recomposer les corps dans l'Antiquité classique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020 ; N. BARRANDON et A. VIAL-LOGEAY, « Ventre et violences de guerre dans la *Pharsale* de Lucain », *Histoire du ventre : entrailles, tripes et boyaux*, sous la dir. de F. COLLARD et É. SAMAMA, Paris, l'Harmattan, 2021, p. 181-193 ; A. ESTÈVES, *Poétique de l'horreur dans l'épopée et l'historiographie latines*, Bordeaux, Ausonius, 2020.

que leurs approches sont liées par l'emploi d'idées originales qui contrastent avec les traitements plus traditionnels de corpus antiques ; ainsi, par exemple, T. Fear présente la vision des poètes augustéens se considérant comme des proxénètes qui laissent les lecteurs faire l'expérience de leurs poèmes tels des prostituées, H. H. Gardner traite de l'horreur comme une source de plaisir chez les Anciens, tandis que R. Glinatsis montre la manière dont à plusieurs égards les attaques d'Horace agissent comme des démembrements en critiquant isolément des parties du corps. Ce sont là quelques exemples de ces études qui gravitent autour de thèmes grotesques sans s'en revendiquer. Au demeurant, peu de publications mentionnent explicitement le grotesque en lien avec l'Antiquité et nous présentons ici les occurrences les plus marquantes ; le reste se trouvera de manière plus naturelle au fil de notre développement.

M. Winkler, dans un article sur Juvénal ²⁶, mentionne le manque d'études sur le grotesque dans l'Antiquité ²⁷. Il le trouve dans les monstres grecs, les comédies d'Aristophane, les *satyr play*, les scènes érotiques et burlesques des peintures sur vase, la distorsion de la psychologie du désir et de l'obsession dans les *Métamorphoses* d'Ovide et les métamorphoses elles-mêmes, l'horreur dans les tragédies de Sénèque et dans l'épopée de Lucain et finalement les curiosités du *Satiricon*. Outre la mention de ces possibilités d'étude, l'auteur n'approfondit pourtant pas le sujet davantage dans son article ; il montre seulement la continuité chez Juvénal, Arcimboldo et Goya du thème de la peur d'un tyran à l'apparence animale.

26. M. M. WINKLER, « Satire and the Grotesque in Juvenal, Arcimboldo, and Goya », *Antike und Abendland* 37 (1991), p. 22-42.

27. Ce regret est partagé par S. DOEPP, « Antike Literatur und Karneval. Ein Hinweis auf Michail Bachtin », *Mitteilungen des Deutschen Altphilologenverbandes* (1987), p. 11-19.

P. A. Miller²⁸ affirme quant à lui que le grotesque n'existe pas dans la satire romaine, rejoignant ceux des savants littéraires qui invoquent le grotesque avec un point de vue limité sur le sujet²⁹. Dans ce cas, P. A. Miller prend le chapitre de Bakhtine à témoin pour affirmer qu'il n'y a jamais dans la littérature latine création euphorique, mais seulement destruction et stérilité.

L. Burnett³⁰, en réponse à P. A. Miller, a mené une thèse sur le grotesque dans la poésie satirique de l'époque néronienne. Il avance certaines conclusions qui recourent les nôtres, notamment en ce qui concerne l'objet du grotesque chez Perse. Il focalise ses analyses sur les implications politiques de la satire, en accord avec une historiographie américaine récente ; il tente principalement de démontrer que la cohésion de la production littéraire néronienne résulte d'un programme artistique initié par l'Empereur lui-même. Par ailleurs, plutôt que de combiner les théories du grotesque de Bakhtine et de Kayser, L. Burnett affirme que seule la théorie de Bakhtine est valide, considérant celle de Kayser comme une incompréhension du concept de grotesque. En outre, il traite le grotesque simplement comme une théorie esthétique, sans considérer les implications profondes de l'image grotesque. Il insiste, de plus, sur les parallèles concrets entre le carnaval et les festivités chez Rabelais, et les Saturnales romaines.

M. Pietropaolo³¹ a publié un livre sur le grotesque dans la poésie élégiaque romaine ; ses analyses portent sur les contrastes entre la beauté idéalisée et la laideur : ses réflexions concernent dès lors surtout les rapports esthétiques qu'entretiennent ces images avec le genre élégiaque.

28. P. A. MILLER, « The Bodily Grotesque in Roman Satire : Images of Sterility », *Arethusa* 31 (1998), p. 257-283 ; P. A. MILLER, « The Otherness of History in Rabelais' Carnival and Juvenal's Satire, or Why Bakhtin got it Right the First Time », *Carnivalizing Difference : Bakhtin and the Other*, sous la dir. de P. BARTA, Londres, Routledge, 2001, p. 141-163.

29. F. DUPONT et T. ÉLOI, *L'érotisme masculin dans la Rome antique*, Paris, Belin, 2001, p. 181, reconnaissent l'utilité du grotesque, mais seulement dans STEIGER, « Die Groteske und die Burleske bei Aristophanes », affirmant qu'il ne peut être employé pour ce qui est d'un corpus latin, dépourvu de tout rire joyeux typique du carnavalesque.

30. L. BURNETT, *Satura Regna : The Neronian Grotesque and the Satires of Seneca, Persius, and Petronius*, Thèse, Bryn Mawr, Bryn Mawr College, 2017.

31. M. PIETROPAOLO, *The Grotesque in Roman Love Elegy*, New York, Cambridge University Press, 2020.

Tout récemment, S. Weiss³² a publié un livre dont l'approche est plus près de la nôtre. Son corpus s'étend également aux arts picturaux, mais se limite temporellement à l'époque de Néron. Ses analyses riches et complémentaires aux nôtres s'appuient sur une compréhension théorique fine et juste du grotesque, mais mènent à des conclusions esthétisantes du grotesque. En effet il se concentre surtout à montrer les interactions entre les arts picturaux et littéraires pour établir les codes d'une esthétique du grotesque sous le règne de Néron.

Il convient de retenir ici que le grotesque, hormis chez S. Weiss, est surtout traité par quelques caractéristiques superficielles et surtout esthétiques. Si enfin la vision de Bakhtine est considérée, on ne trouve presque jamais de mention de Kayser. Ce flou sémantique dans l'emploi du grotesque renforce la pertinence de notre approche systématique qui vise à nuancer le grotesque pour les classicistes.

L'ouvrage collectif commentant la vision de Bakhtine sur la narration antique est plus nuancé³³. Cette entreprise collective a pour but de réviser les propos de Bakhtin sur la littérature antique, dont il avait fait l'étude dans le but plus général de la présenter comme une genèse primitive du roman moderne³⁴. Ce n'est pas la dernière fois que la littérature antique a été reléguée à un statut primitif dans le but de montrer que l'art ou les idées évoluent dans une perspective linéaire pour glorifier la modernité. Cette vision contre-productive mène les savants des autres sciences sociales à écrire des généralités au sujet de la littérature antique. La mission que se sont donnée les auteurs de cet ouvrage était donc tout à fait justifiée et pertinente. Nous retenons ici quelques points des interventions de T. Whitmarsh, J. R. Balenagee, S. S. Smith et F. D'Alessandro Behr³⁵.

32. S. WEISS, *The Neronian Grotesque*, London, Routledge, 2023.

33. R. B. BRANHAM, éd., *The Bakhtin Circle and Ancient Narrative*, Groningue, Barkhuis et Groningen University Library, 2005.

34. *Ibid.*, p. xvi.

35. Ces points de vue sont exprimés dans WHITMARSH, « Dialogues in Love : Bakhtin and his Critics on the Greek Novel » ; BRANHAM, *The Bakhtin Circle and Ancient Narrative*, p. 130-163 ; 164-192 ; 260-295.

T. Whitmarsh conclut son chapitre sur l'hétéroglossie en mentionnant, comme nous l'avons déjà cité, que la meilleure leçon que Bakhtine puisse donner aux clacissistes est qu'un dialogue doit être établi entre discipline et théorie dans les études anciennes ; l'avancée des deux est symbiotique³⁶.

J. R. Balengee et S. S. Smith critiquent la notion d'*Adventure-Time* de Bakhtine, selon laquelle, dans les romans grecs, les protagonistes entrent dans la phase narrative portant ce nom, qui ne transforme pas les personnages et les laisse inchangés physiquement et mentalement. La première auteure suggère que le corps est un indicateur de progression narrative qui, en souffrant, marque le passage du temps dans la narration ; le deuxième explique que les personnages sont changés par la géographie des lieux où ils se trouvent, pas les circonstances extérieures et par d'autres personnages. Ces analyses montrent que les protagonistes antiques, dans les romans grecs du moins, subissent des transformations selon leur environnement ; en cela les deux critiques démentent Bakhtine, qui écarta la littérature antique de toute analyse grotesque dans sa carrière.

Dans l'article de F. D'Alessandro Behr, enfin, nous trouvons des propos qui rejoignent les analyses que nous avons pu mener sur Perse, à savoir que l'auteur satiriste matérialise les idées en corps de chair. Cette création euphorique amalgame le soin du corps et de l'âme et transfigure l'âme dans l'aspect du corps, caractéristique qui nous avait déjà mené à vouloir lier le grotesque à l'Antiquité³⁷.

Le grotesque, tel qu'esquissé jusqu'à présent, couvre un large spectre. Son caractère fluide a engendré plusieurs défis méthodologiques, en particulier concernant la sélection des extraits à étudier et l'établissement du plan à suivre.

Le choix d'une période spécifique d'étude découle bien entendu du besoin de définir un corpus, mais également de délimiter une période dont les réalités sociales et historiques sont cohérentes. À la recherche de matériaux d'étude riches en grotesque, il va de soi

36. WHITMARSH, « Dialogues in Love : Bakhtin and his Critics on the Greek Novel », p. 126.

37. Cf. F. CHARRON-DUCHARME, *La fontaine du canasson Pégase. Production, transmission et consommation de la culture littéraire sous Néron dans les Satires de Perse*, Université Laval, 2019.

que certaines périodes historiques sont plus appropriées que d'autres. Pour G. Minois³⁸, justement, la période historique du Haut-Empire voit la naissance d'un nouveau rire latin, qui éclipse le rire caustique et moralisateur romain de la période républicaine ; l'auteur concentrait ses efforts pour porter en dérision le changement et critiquer les vices. Les atrocités des guerres civiles et la décadence politique de la fin de la République auraient influencé³⁹ une littérature postérieure à fortes manifestations du grotesque.

Le rire post-cicéronien, en effet, n'est plus drôle, c'est un rire de malaise, un rire inquiétant qui dépasse le rire burlesque des comiques latins, il dénote l'hystérie et l'horreur. Ce nouveau rire passe entre autres par la psychologie déformée de l'obsession et la déformation des corps dans les *Métamorphoses* d'Ovide, l'horreur dans les tragédies de Sénèque et dans l'épopée de Lucain, les *Satires* complexes qui lient corps, nourriture et littérature de Perse, les critiques paradoxales et schizophréniques de Juvénal et s'étend jusqu'aux facéties bizarres des *Priapées* et de Martial et aux mondes inversés et cauchemardesques du *Satiricon* et des *Métamorphoses* d'Apulée⁴⁰.

La fin du corpus coïncide avec la montée en puissance du christianisme, car à cette époque, le rire devient une arme païenne anti-chrétienne, sortant ainsi du cadre dynamique de notre étude. Cette temporalité d'ensemble correspond environ au Haut-Empire romain, dont la fin est ici fixée au terme du règne des Antonins, en 192, à l'aube du III^e siècle.

Cette période est en partie caractérisée sur le plan littéraire par l'étroite intimité entre la production poétique virgilienne et les œuvres subséquentes, qui sont écrites en réaction au monument littéraire de Virgile. L'*Énéide*, on le sait, en constituant la référence canonique de l'excellence littéraire, a nécessairement influencé tous les autres auteurs cherchant à l'imiter ou à s'en distinguer, soit en renouvelant le style épique, soit en employant un genre totalement différent tout en y faisant ponctuellement référence.

38. MINOIS, *Histoire du rire et de la dérision*, p. 80-81.

39. *Ibid.*, p. 80.

40. M. M. WINKLER, « Alogia and Emphasis in Juvenal's Fourth Satire », *Ramus* 24 (1995), p. 22.

Nous avons également choisi de restreindre le corpus par des critères liés aux genres littéraires. Nous limitons d'abord la présente étude à la littérature de fiction, écartant l'historiographie, la philosophie, la rhétorique et les traités techniques. De plus, nous écartons la poésie élégiaque, dont le potentiel grotesque limité a déjà été traité par la contribution de M. Pietropaolo⁴¹. La fable a également été rejetée après d'infructueuses investigations. Les genres retenus incluent dès lors l'épopée, la satire au sens large (satire, épigrammes, épodes), la tragédie et le roman.

Ces paramètres ont dicté, dès le début de notre projet, la liste des œuvres suivantes que nous avons examinées à la recherche du grotesque : Virgile (*Catalepton*, *Énéide*), Horace (*Épodes*, *Satires*), Ovide (*Métamorphoses*), Sénèque (*Apocolintose*, tragédies), Lucain, Perse, Stace (*Thébaïdes*, *Achilléide*, *Silves*), Silius Italicus, Martial, Juvénal, Apulée (*Métamorphoses*), Pétrone et les *Priapées*⁴².

Cette liste de lectures a conséquemment été analysée dans son ensemble, et nous avons catalogué dans un premier temps tous les extraits susceptibles de présenter une *image grotesque* telle que l'entend Bakhtine⁴³, ou un *tableau grotesque* tel que défini par Kayser⁴⁴.

Ce premier tri a permis de réduire le large corpus de départ en éliminant certains textes : la production virgilienne s'est avérée très pauvre en tableaux et images grotesques, tout comme les épopées de Stace et de Silius Italicus. Dans son livre *The Grotesque : A Study in Meanings*⁴⁵, F. Barasch affirme justement que c'est le principe de « négation de l'harmonie classique » qui mène à l'identification du grotesque à travers les époques ; il n'est donc pas étonnant que l'*Énéide*, modèle d'harmonie classique par excellence, soit justement le point de départ de cette négation, plutôt qu'elle-même source de grotesque

41. PIETROPAOLO, *The Grotesque in Roman Love Elegy*.

42. Le grand délaissé de cette délimitation est Catulle, dont l'influence est omniprésente chez Martial, mais dont l'œuvre n'entrait pas dans le cadre temporel de cette étude.

43. Dans une *image grotesque*, un *objet* est dégradé et réduit à son expression corporelle, pour créer un sens nouveau et fertile.

44. Un *tableau grotesque* c'est un moment plein de tension menaçante et aliénante, qui fait douter de la réalité de notre monde.

45. BARASCH, *The Grotesque : A Study in Meanings*.

et que les poèmes de Stace et Silius, qui tentent d'imiter cette harmonie plutôt que de la subvertir, soient eux aussi pratiquement dénuée d'images grotesques. Les *Satires* d'Horace se sont avérées elles aussi peu fertiles en images et tableaux grotesques ; elles sont aussi un modèle canonique à transformer pour Perse et Juvénal.

Le corpus résultant, à l'exception des *Métamorphoses* d'Ovide et des *Épodes* d'Horace, s'en trouvait mieux renforcé temporellement. Cette tendance du grotesque à se manifester davantage à partir de l'époque néronienne nous a permis de constituer un corpus plus cohérent. Nous épargnons ici à nos lecteurs une lourde section qui serait dédiée à la présentation formelle de chaque source ancienne ; ce travail est réalisé dans le corps du texte pour une plus grande fluidité et cohérence.

À cette cohésion temporelle et culturelle qui délimite les œuvres de façon logique doit également correspondre une homogénéité thématique : c'est là qu'intervient le grotesque comme vecteur de réflexion et d'unité du corpus. Il était nécessaire à ce stade intermédiaire de notre recherche, de recourir à une catégorisation des extraits par des marqueurs pour constituer une base de données. Cette étape, bien que semblant antinomique à notre démarche visant à ne pas réduire le grotesque à un simple adjectif esthétique, était essentielle pour cataloguer les extraits des sources anciennes.

Nous avons dès lors, pour chaque extrait ainsi repéré, qualifié et spécifié la nature grotesque des extraits. Ainsi, lorsqu'un ou plusieurs corps étaient transformés ou détruits tout en créant une nouvelle sémantique, nous avons identifié le type d'action responsable de la transformation, les parties du corps affectées, les causes de cette transformation, ainsi que la présence d'éléments gravitant autour du grotesque, tels que la nourriture, la maladie, la dualité, l'opposition et les valeurs rattachées aux extraits. De même, pour les extraits qui dégageaient une inquiétante étrangeté, nous avons noté les éléments thématiques et formels contribuant à ce sentiment.

Cette étape intermédiaire a permis, en plus de fournir le matériau d'analyse précis de cette étude, de confirmer la pertinence des visions complémentaires du grotesque de Bakhtine et Kayser. Après avoir tenté de combiner ces deux visions dans un plan

thématique, nous avons constaté que la manière la plus claire de traiter du grotesque était d'exemplifier successivement la théorie de Bakhtine, puis celle de Kayser. C'est ainsi que cette thèse est désormais divisée dans sa forme finale.

En effet, la première partie de cette dissertation permet de comprendre ce qu'est l'*image grotesque* de Bakhtine en disséquant sa logique dans une progression de plus en plus complexe. Ainsi nous traitons d'abord de la question de la *langue grotesque*, avant de passer à la notion du *corps grotesque* pour enfin exemplifier ce qu'est l'*objet grotesque*. La démarche permet de montrer que la littérature latine comporte des *images grotesques*, qui informent sur des aspects précis et subtils de la culture et de la mentalité romaines antiques.

La deuxième partie présente la vision de Kayser en trois temps, permettant de comprendre la complexité de ce qu'il entendait par *grotesque fantastique* et *grotesque satirique*. Ainsi nous faisons progresser la compréhension de la notion d'aliénation du monde proposée par Kayser par les thèmes successifs qui explorent ce qui est *pire que la mort*, puis la *pulsion de mort* et finalement la manière dont les Anciens pouvaient *rire de la mort*. Ces analyses conduisent à identifier les angoisses fondamentales des auteurs à l'étude.

Dans cette disposition, la thèse présente les théories grotesques comme les fils conducteurs qui permettent de réunir des sources aussi variées. Grâce à cette démarche nous sommes en mesure d'accomplir l'objectif double de cette recherche : enrichir le corpus antique par la théorie grotesque et approfondir la compréhension du grotesque par les textes anciens, jamais étudiés dans cette perspective auparavant.

Chacune des sections est autonome, car nous avons pris le soin de préciser davantage les visions de Bakhtine et Kayser dans des introductions respectives qui permettent de clarifier la logique de la structure adoptée. Ces brèves parties liminaires permettent d'asseoir l'une et l'autre définitions du grotesque en ne les faisant pas reposer sur des critères de *jugement de goût* – c'est à dire des jugements esthétiques –, mais plutôt sur des fondements axiomatiques qui sont par la suite confirmés par un dialogue avec le

corpus selon des *jugements logiques*. La démonstration systématique de ces axiomes par la littérature latine vise à clarifier pour les classicistes la nature théorique du grotesque et aux autres littéraires, le fait que la littérature latine peut être grotesque.

Nous exposons également les avis des rhéteurs anciens sur les sujets concernés, en complément à l'une et l'autre des deux introductions théoriques. Ainsi, nous cherchons à savoir dans la première partie s'il existe dans la conception antique une langue grotesque, et dans la deuxième partie, nous présentons les réflexions des Anciens sur la place des émotions dans la composition littéraire.

Chaque section comprend une conclusion partielle qui revient sur les aspects plus thématiques et concrets des analyses réalisées tandis que la conclusion générale systématise le grotesque de manière plus abstraite et théorique.

Nous notons enfin que, grâce à notre base de données des sources, ont été retenus les extraits les plus exemplaires des aspects grotesques à mettre en lumière. Pour parvenir à ces analyses, nous avons traduit chaque extrait pour comprendre au plus près toutes les subtilités. Il va sans dire conséquemment que c'est une partie seulement des textes retenus que nous avons choisi d'analyser en détail : les outils de compréhension que nous proposons dans cette étude peuvent ensuite être étendus à d'autres textes présentant des caractéristiques similaires⁴⁶.

46. Nous avons choisi de ne pas inclure une annexe listant les autres textes de la base de donnée, car, sans traitement critique, une telle liste suscite plus de questionnements qu'elle n'en résout. La forme didactique de cette thèse, or, fournit les outils nécessaires à notre lecteur afin d'identifier par lui-même des *images* et des *tableaux* grotesques dans un corpus complémentaire.

Première Partie

Bakhtine : L'image grotesque

Avant toute chose, afin d'établir les bases essentielles à notre analyse, il convient de résumer de manière détaillée la compréhension du grotesque selon Bakhtine (cf. figure 1). Comme cette logique sera le canevas de la première partie, nous la présentons de manière concise, à la manière de Kant ou Spinoza⁴⁷, pour exposer sans ambiguïté son fonctionnement. Le reste de la première partie démontrera ces points par notre corpus.

Le grotesque selon Bakhtine : un résumé Le grotesque pour Bakhtine révèle une richesse, un réalisme extraordinaire qui se manifeste par une attention pour les plus petits détails. Il est universel puisque sa langue est populaire et festive ; son réalisme est celui du bas corporel.

L'origine du grotesque est donc folklorique, son image n'a aucun lien avec l'image satirique et encore moins avec la caricature, qui est unidimensionnelle. La langue grotesque traite du corps dans un rapport qui nous échappe depuis l'avènement de la médecine moderne à la Renaissance : notre conception actuelle occidentale du corps est celle d'un corps lisse et impénétrable, alors que celle du corps grotesque ne retient que les excroissances et les orifices⁴⁸.

On trouve à la base des images grotesques une *conception particulière du tout corporel et de ses limites*. Les frontières entre le corps et le monde, et entre les différents corps, sont tracées de tout autre manière que dans les images classiques et naturalistes⁴⁹.

Le corps grotesque (cf. figure 2) est un corps en devenir, il n'est jamais terminé, il n'est jamais complété, il est continuellement construit, il crée un autre corps. Il est cosmique et universel, utopique et historique ; possédant des traits carnavalesques, il est conçu dans

47. Nous référons ici à la manière dont Kant ou Spinoza notamment écrivent en axiomes. La première partie sert à démontrer ces axiomes.

48. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, p. 317 : « Le mode de représentation du corps et de la vie corporelle a dominé pendant des milliers d'années dans la littérature écrite et orale. *Considéré du point de vue de sa propagation effective, il est encore prédominant au moment présent* : les formes grotesques du corps prédominent dans l'art non seulement des peuples non européens, mais même dans le *folklore européen* (surtout comique) ».

49. *Ibid.*, p. 314.

un esprit populaire et festif : il avale le monde et est avalé par le monde. Cette relation de constante interaction avec l'extérieur explique que le point focal soit ajusté sur les parties qui surpassent les limites du corps ; il veut en effet créer un deuxième corps : les tripes et le phallus ont un rôle prédominant et rendent le reste du corps secondaire ; ils peuvent se détacher du corps et vivre leur propre existence. Viennent ensuite l'anus et la bouche, voies d'accès au monde souterrain corporel par leur capacité d'avaler le monde. La bouche, elle, est également liée à l'image du banquet. Cette hiérarchie d'organes a en commun de présenter des orifices qui permettent de surmonter les limites entre les corps et entre les corps et le reste du monde. La vie du corps grotesque a lieu aux confins du corps et on retiendra notamment comme actions typique les faits de manger, boire, déféquer, suer, se moucher, éternuer, copuler, mais aussi la grossesse, le démembrement et l'avalement par un autre corps.

Dans la chaîne infinie de la vie corporelle, les images grotesques fixent les parties où *un maillon est engagé dans le suivant, où la vie d'un corps naît de la mort d'un autre, plus vieux*⁵⁰.

Le grotesque peut être mieux compris si l'on divise l'expérience humaine en deux axes. L'axe horizontal représente une vision rationnelle et coloniale du monde organisée autour de points de fuites. La compréhension horizontale du monde suggère une prise de possession du monde claire et lucide. L'horizontalité par son organisation autour du point de fuite permet la symétrie, l'harmonie et la proportion. L'axe vertical implique forcément l'abandon de la symétrie, l'abandon du monde et du soi : il stigmatise le rationnel et valorise l'irrationnel et la disproportion. La verticalité représente ainsi le dépassement de soi en dehors du monde spatio-temporel. Le grotesque est construit autour de cet axe car, par l'art, il a comme point d'ancrage non pas un point de fuite, mais un corps et il permet le dépassement de ce corps. Le grotesque subvertit l'axe horizontal en déconstruisant toute harmonie, proportion, symétrie. La verticalité

50. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, p. 316.

grotesque, hors du temps, permet conséquemment de mettre les limites en relation avec une extrême proximité : l'infiniment petit avec l'infiniment grand, la vie et la mort, le rire et l'horreur⁵¹.

Ce corps est exprimé dans l'art par l'image grotesque. C'est une force en mouvement qui crée du sens en dépeignant la strate basse, elle traîne les styles hauts dans la boue pour les renouveler. Elle présente des éléments dégradants et non-officiels. Elle est topographique, puisqu'elle situe les éléments du corps par rapport à lui-même, aux autres corps, au reste du monde et au cosmos. L'image grotesque est corporelle. Elle est riche qualitativement et quantitativement.

La logique du grotesque comporte un caractère positif, elle efface les limites entre le corps et le monde par la dégradation et les éléments corporels.

L'objet de cette image, l'*objet grotesque*, conséquemment se surpasse et fusionne avec ce qui l'entoure ; dans ce processus, l'objet grotesque est dégradé et renouvelé en un objet d'un nouvel ordre : on entend par là qu'il est sorti de la sphère abstraite et sérieuse par un puissant mouvement par le bas (cf. figure 3), le faisant plutôt fusionner avec le monde terrestre, topographique et corporel. Placé dans ce contexte, l'objet peut être réinterprété et son sens réinventé. C'est pourquoi l'objet grotesque est fécond : c'est une fécondité sémantique, il engendre un sens nouveau.

Le rabaissement est enfin le principe artistique essentiel du réalisme grotesque : toutes les choses sacrées et élevées y sont réinterprétées sur la plan matériel et corporel. Nous avons parlé de la balançoire grotesque qui fond le ciel et la terre dans son vertigineux mouvement ; toutefois l'accent y est mis moins sur l'ascension que sur la chute, c'est le ciel qui descend dans la terre et non l'inverse. Tous ces rabaissements n'ont pas un caractère relatif ou de morale abstraite, ils sont au contraire topographiques, concrets et perceptibles ; ils tendent vers un centre inconditionnel et positif, vers le principe de la terre et du corps qui absorbent et donnent le jour. Tout ce qui est achevé, quasi éternel, limité et périmé se précipite dans le *bas* terrestre et corporel pour y mourir et renaître⁵².

51. Cf. I. OST, « Le jeu du grotesque ou le miroir brisé », *Le grotesque : théorie, généalogie, figures*, sous la dir. de P. PIRET et L. VAN EYNDE, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2019, p. 29-42.

52. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, p. 368.

Plan La cohérence logique de cette théorie littéraire implique une interdépendance entre ses différentes parties. Il est donc essentiel de concevoir un plan où les chapitres s'enchaînent naturellement, sans être hermétiques les uns par rapport aux autres. Afin de guider nos lecteurs vers une compréhension progressive de l'image grotesque, nous intégrerons peu à peu davantage d'éléments de réflexion. Notre plan aborde d'abord la langue grotesque, puis le corps et enfin l'objet, pour offrir une transition fluide vers l'exploration de plusieurs idées complexes. En effet, nous intégrerons au fil de nos réflexions des degrés de complexités interdépendantes. Il nous apparaît essentiel de comprendre les éléments tangibles, c'est-à-dire la langue grotesque (1), utilisée pour décrire le corps grotesque (2), avant de passer à l'abstraction, l'objet grotesque (3). Par ailleurs, nous adopterons une approche flexible en ce qui concerne le terme *langue* grotesque ; en effet, la langue et le style sont deux éléments étroitement liés et se complètent mutuellement.

Existe-t-il une langue grotesque latine ?

À la base de la création littéraire grotesque se trouve sans surprise la langue du grotesque. Ce qui rend le grotesque universel selon Bakhtine est le fait qu'il ressort de lui-même du folklorique. On comprend bien que Rabelais n'était pas un paysan et semblablement les auteurs qui composent notre corpus furent membres de l'élite. Conséquemment, même si le grotesque émane du folklorique, cet esprit populaire et festif se manifestera en littérature par le travail de membres d'une élite artistique.

Cette *langue grotesque* est liée au bas corporel, elle est extraordinairement réaliste et sert à décrire une image riche qualitativement et quantitativement. Pour amorcer l'étude fine de la langue latine dans le reste de la thèse, nous rappelons d'abord les codes caractéristiques qui gouvernent la bienséance rhétorique romaine.

La notion phare qui orchestre la convenance et l'inconvenance rhétorique est celle du *πρέπον*. Cette notion est exemplifiée par Quintilien, qui, porté par son statut d'enseignant, veut corriger les défauts de la langue par l'établissement d'une norme – sorte de consensus des hommes cultivés (1, 6, 45, *consensus eruditorum*) –, qui doit être appliquée avec juste mesure⁵³. H. Lausberg⁵⁴ résume bien les théories antiques de Quintilien et Cicéron à l'égard de cette juste mesure et il est seulement besoin ici de rappeler certaines caractéristiques qu'il énumère.

53. S. FRANCHET D'ESPÈREY et G. MÉROT, « Introduction », *Exercices de Rhétorique* 21 (2023), p. 20.

54. Cf. H. LAUSBERG, *Handbook of Literary Rhetoric : A Foundation for Literary Study*, Leyde / Boston, Brill, 1998, §1055-1076.

Le *πρέπον* (*aptum*) est la vertu de la concordance harmonieuse entre les parties et le tout. Cette vertu s'applique au discours, mais aussi à l'éthique sociale, qui montre comment un individu s'inscrit dans une société. Le discours, étant une création et un fait social, peut être distingué, selon cette vertu, par une composante interne et externe. Le *πρέπον* interne concerne les différentes parties du discours en concordance avec le tout, le *πρέπον* externe, la concordance du discours entier et de ses composantes avec les circonstances sociales dont il traite. En latin, le *πρέπον* peut référer à plusieurs termes : *decorum* (Cicéron, *de Oratore*, 70), *decens* (Sulpicius Victor, 15); *qui deceat* (Cicéron, *de Oratore*, 71); *aptum atque conueniens* (Quintilien, 5, 10, 123); *<oratio> apta* (11, 3, 30); *uerba accommodata* (8, 1, 1); *ad rerum dignitatem apte et quasi decore <loqui>* (Cicéron, *de Oratore*, 1, 144); *quid aptum sit, hoc est quid maxime deceat in oratione* (3, 55, 210). Nous référerons au terme *deceat* dans le cadre de cette thèse en suivant l'usage de J. Cousin⁵⁵.

On remarque en premier lieu dans la notion de *deceat* une des caractéristiques principales de la conception de l'espace grotesque : le mode de pensée qui mène à placer le corps grotesque en action dans l'univers est la vision verticale de l'espace. Le *deceat* peut justement porter sur l'interaction de la partie avec le tout. Si cela concerne les mots et les idées, ce principe gouverne nécessairement aussi les corps mis en scène dans la littérature, notion sur laquelle nous revenons plus tard.

Au livre 10 de l'*Institution oratoire* de Quintilien, on apprend comment le *deceat* peut s'appliquer dans le choix des mots, dans les modèles imités et dans la façon dont on les imite. Il s'agit d'enseignements destinés aux apprentis rhéteurs, qui présentent ici les poètes comme plus éloignés de la droiture virile valorisée par l'idéal romain :

55. J. COUSIN, *Contribution à la recherche des sources de l'Institution oratoire*, Thèse d'État, Paris, Université de Paris, 1935, p. 610, qui identifie le *deceat* ou *decorum* chez Cicéron et Quintilien comme le tact qui permet de ne tomber dans aucun excès; cité dans A. ESTÈVES, *Poétique de l'horreur dans l'épopée et l'historiographie latines*, Bordeaux, Ausonius, 2020, p. 166; cf. aussi M. LAUREYS, « Quintilian, Seneca, *Imitatio* : Re-Reading *Institutio Oratoria* 10.1.125-31 », *Antike und Abendland* 37 (1991), p. 100-125, selon qui Quintilien avance la notion plus nuancée du *iudicium* (χρῆσις); c'est un principe régulateur du *decorum*, un outil d'appréciation littéraire, qui permet à l'orateur de juger des textes pour les intégrer à ses discours, c'est-à-dire la littérature propre à l'*imitatio*.

Quintilien, 10, 1, 28-29, Souvenons-nous cependant que l'orateur ne doit pas suivre en tout les poètes, ni pour la liberté de choix des mots ni pour la licence des figures ; le genre <de la poésie>, qui est fait pour la montre et qui, en outre, ne vise qu'au plaisir, le poursuit à travers des inventions fantaisistes et même incroyables ; il bénéficie aussi d'une certaine justification ; du fait qu'il astreint à la contrainte stricte de la métrique, il ne peut toujours user des mots propres, mais écarté de la ligne directe, il doit recourir nécessairement à certains détours, pour s'exprimer, et non seulement changer certains mots, mais les allonger, les abrégier, les déplacer ou les diviser ; nous au contraire, nous sommes des soldats en armes sur le front de la bataille et nous combattons pour les intérêts les plus élevés et nous nous efforçons à la victoire⁵⁶. (Trad. de J. Cousin)

Cette métaphore militaire (*nos uero armatos stare in acie*) fait bien comprendre que le respect des préceptes rhétoriques est strict : tout discours doit être composé selon un principe général d'adéquation du style avec la cause plaidée. Cette contrainte de composition qui est dans une moindre mesure appliquée au travail des poètes a prévalence sur le sujet imité.

Quintilien, *Institution oratoire*, 10, 2, 23, Ceux qui se sont attachés à l'imitation d'un seul genre de style rencontrent ordinairement un autre inconvénient ; si la matière d'un auteur leur a plu pour son âpreté, ils n'y renoncent pas, même dans des causes qui demandent un style doux et détendu ; si c'est pour sa délicatesse ou son agrément, dans les causes âpres et pénibles, leur style ne répondra guère à la gravité du fond ; comme les procès ne sont pas seulement divers dans leur nature, mais même dans leurs parties prises séparément, ils doivent être plaidés, les uns avec douceur, les autres avec âpreté, les uns pour informer, les autres pour émouvoir, et, à tous ces égards, il faut des méthodes différentes et même opposées⁵⁷. (Trad. de J. Cousin)

56. *Meminerimus tamen non per omnia poetas esse oratori sequendos, nec libertate uerborum nec licentia figurarum : genus ostentationi comparatum, et, praeter id quod solam petit uoluptatem eamque fingendo non falsa modo sed etiam quaedam incredibilia sectatur, patrocínio quoque aliquo iuuari : quod alligata ad certam pedum necessitatem non semper uti propriis possit, sed depulsa recta uia necessario ad eloquendi quaedam deuerticula confugiat, nec mutare modo uerba, sed extendere corripere conuertere diuidere cogatur : nos uero armatos stare in acie et summis de rebus decernere et ad uictoriam niti.* Les textes sont présentés avec une traduction personnelle ; sauf mention contraire où le traducteur / la traductrice est mentionné-e entre parenthèses.

57. *Etiam hoc solet incommodi accidere iis qui se uni alicui generi dediderunt, ut, si asperitas iis placuit alicuius, hanc etiam in leni ac remisso causarum genere non exuant ; si tenuitas aut iucunditas, in asperis grauibusque causis ponderi rerum parum respondeant : cum sit diuersa non causarum modo inter ipsas condicio, sed in singulis etiam causis partium, sintque alia leniter, alia aspere, alia concitate, alia remisse, alia docendi, alia mouendi gratia dicenda, quorum omnium dissimilis atque diuersa inter se ratio est.*

Alors que l'accent est mis sur l'importance d'utiliser les éléments appropriés avec justesse pour traiter d'un sujet, il ne semble pas exister de jugement de valeur sur le thème d'une composition ; ce point est important, car la modernité a été mainte fois témoin, par exemple, de la condamnation du sujet ou du contenu d'une œuvre d'après la logique morale de ses détracteurs. À priori, pour les rhéteurs romains, la préoccupation ne se situe guère au niveau du sujet, c'est la qualité d'exécution qui importe.

Le *decet* est conséquemment d'une grande pertinence pour une étude sur le grotesque, car on trouvera naturellement aux endroits appropriés la langue du grotesque. Elle ne possède pas de caractère subversif à proprement parler pour les Romains, elle s'applique là où elle est nécessaire pour soutenir le sujet correspondant.

Cette liberté de création est tempérée par les conventions assez strictes de l'expression romaine. Si nous reprenons les erreurs du discours répertoriées par Quintilien (*uitia elocutionis*)⁵⁸, nous pouvons noter d'abord les erreurs contre la *perspicuitas* (clarté, netteté)⁵⁹ : l'*obscuritas*, c'est-à-dire l'usage de mots équivoques (*impropria* – les mots impropres –, synonymes inexacts, archaïsmes, régionalismes, termes techniques, homonymes, tropes – substitution du sens d'un mot) ; combinaison de mots (*uerba coniuncta*) qui mènent à la *detractio*, *adiectio*, *transmutatio* et à une syntaxe absconse ; *amphibolia* qui donne deux interprétations possibles à un énoncé (en ce qui nous concerne, est à retenir l'ambiguïté obscène). On ajoute à cette liste également les erreurs contre l'*ornatus* (équivalent latin du grec κόσμος ou κατασκευή) : trop peu (*carens arte*) ou trop d'*ornatus* constituent des erreurs ; ces termes techniques énoncés par Quintilien (8, 3, 49) décrivent les différentes atteintes qui qualifient dans l'*oratio* le manque d'*ornatus* : *hebes*, *sordida*, *ieiuna*, *tristis*, *ingrata*, *uilis* ; trop d'*ornatus*, dans une poursuite zélée de la vertu peut mener à une *mala affectatio* et à une *corrupta/apparata oratio*. Puis viennent les erreurs

58. LAUSBERG, *Handbook of Literary Rhetoric*, §1067-1077, qui résume Quintilien (8, 3, 6-8).

59. Il convient de consulter ces articles indispensables pour l'étude complète de ces passages de Quintilien : B. ASMUTH, « Angemessenheit », *Historisches Wörterbuch der Rhetorik 1*, sous la dir. de G. UEDING, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1992, col. 579-604 ; J. KNAPE et D. TILL, « Ornatus », *Historisches Wörterbuch der Rhetorik 6*, sous la dir. de G. UEDING, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2003, col. 423-452 ; FRANCHET D'ESPÈREY et MÉROT, « Introduction ».

contre l'*aptum/decet* : manque de cohérence interne, entre les choses et les mots (*res/uerba*), entre les mots (*uerba/uerba*), qui selon Lausberg a un effet « comic, i. e., “grotesque” » ; manque de cohérence externe, par des éléments vulgaires, obscènes, par certaines métaphores (*deformis translatio, translatio sordida, translatio humilis*). Ce registre bas est par ailleurs approprié et accepté dans les genres de la comédie et de la satire⁶⁰.

L'extrait suivant, montre bien comment tous ces principes de rectitude organisés participent du *decet* – externe – romain, qui conçoit un idéal autour de la pureté masculine :

Quintilien, 8, 3, 6-7, Mais que cet ornement, permettez-moi de le répéter, soit viril, robuste, pur, et qu'il ne se plaise pas à des frivolités efféminées, ni à des maquillages trompeurs : que ce soit le sang et la vigueur qui lui donnent de l'éclat. Cela, du reste, est si vrai que – puisqu'en ce domaine surtout défauts et qualités se touchent – même ceux qui ont des défauts de style leur donnent pourtant le nom de qualités. Aussi qu'aucun de vos décadents n'aille me déclarer l'ennemi de ceux qui s'expriment avec soin : je ne nie pas que ce soit une qualité, mais je ne la leur reconnais pas à eux⁶¹. (Trad. de l'atelier Quintilien)

Ces critères fondés sur la discrimination d'un style (*nec effeminata leuitas*) pour en louer un autre (*uirilis et fortis*) peuvent sembler arbitraires et contestables, mais Quintilien met simplement en garde contre la superficialité et prescrit plutôt une utilisation maîtrisée des diverses figures rhétoriques : une touche particulière servira à rehausser la beauté des composantes qui sont déjà présentes dans le discours ou dans l'œuvre ; une variation légère au niveau du vocabulaire peut également contribuer à rehausser la gravité du propos. En somme, on ne recourt pas à l'ornement pour l'apparat ; son emploi parcimonieux doit servir une fonction.

60. Cf. M. FAURE-RIBREAU, « De la scène au volumen : Quintilien lecteur de la comédie romaine », *Discours et systèmes de représentation : modèles et transferts de l'écrit dans l'Empire romain. Actes des colloques de Nice (septembre 2009 – décembre 2010)*, sous la dir. de M. CRÉTÉ, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2016, qui nuance l'appréciation somme toute dépréciative de Quintilien de la comédie romaine.

61. *Sed hic ornatus (repetam enim) virilis et fortis et sanctus sit nec effeminatam leuitatem et fuco eumentitum colorem amet : sanguine et viribus niteat. Hoc autem adeo verum est ut, cum in hac maxime parte sint vicina virtutibus vitia, etiam qui vitiis utuntur virtutum tamen iis nomen imponant. Quare nemo ex corruptis dicat me inimicum esse culte dicentibus : non hanc esse virtutem nego, sed illis eam non tribuo.*

L'utilisation juste de cet ornement est par ailleurs assimilée au combat de la vertu contre les vices. On comprend par cette affirmation comment la création littéraire s'inscrit dans une vision plus large du citoyen exemplaire dont le corps et l'esprit sont gouvernés par ces vertus.

On est en droit de se demander, dès lors, quel est le jugement porté sur les auteurs qui vont aux limites de ces bornes de rectitude créative⁶². L'auteur de la *Rhétorique à Herennius* fournit une explication très utile à ce sujet :

Rhétorique à Herennius, 4, 15, En effet s'apparente au style élevé (qui, lui, est digne d'éloges) un genre qui doit être évité. On l'appellera correctement, je crois, en le qualifiant de boursoufflé. En effet de même que l'embonpoint a souvent l'apparence de la bonne santé, de même les ignorants prennent souvent un discours emphatique et boursoufflé pour un discours de style élevé – quand on parle en usant de néologismes, d'archaïsmes, de métaphores forcées ou de mots plus pompeux que le sujet le réclame⁶³. (Trad. de G. Achard)

Il est frappant de noter ici le parallèle direct entre ce débordement stylistique et le vocabulaire technique employé pour décrire le grotesque. L'auteur non seulement écrit qu'il s'agit d'une enflure (*sufflata*), mais surtout établit un parallèle aussitôt entre un style enflé et un corps tuméfié. En effet le vocabulaire de ces textes se présente comme un symptôme médical : *quae turget et inflata est*. Alors que les recherches dans la critique littéraire moderne ont mené à introduire la notion de style enflé ou de boursoufflure stylistique, il est remarquable que nous puissions prendre en compte dans notre analyse cette caractéristique aussi clairement et directement identifiée.

Selon l'auteur du *Du Sublime* (3, 3-4), c'est le style enflé (τὸ οἰδεῖν) dont il est le plus difficile de se garder :

62. A. Estèves a déjà fait un travail très riche et exhaustif sur la question des dépassements stylistiques spectaculaires utilisés pour décrire l'horreur, mais il convient de rappeler ici les points les plus importants. ESTÈVES, *Poétique de l'horreur dans l'épopée et l'historiographie latines*, p. 269-300.

63. *Nam gravi figurae, quae laudanda est, propinqua est ea quae fugienda; quae recte videbitur appellari si sufflata nominabitur. Nam ita ut corporis bonam habitudinem tumor imitatur saepe, item gravis oratio saepe inperitis videtur ea quae turget et inflata est, cum aut novis aut priscis verbis aut duriter aliunde translatis aut gravioribus quam res postulat aliquid dicitur.*

Du Sublime, 3, 3-4, Et certainement en matière d'éloquence il n'y a rien de plus difficile à éviter que l'enflure. (...) Les tumeurs ne sont pas moins pernicieuses dans les mots que dans les corps ; elles sont boursoufflées et vaines apparences, et peut-être elles nous amènent à une opinion contraire à celle de grandeur, car rien, n'est, dit-on, plus sec qu'un hydropique⁶⁴. (Trad. de H. Lebègue modifiée)

Quintilien n'est pas en reste dans cette comparaison du style corrompu avec le corps enflé :

Quintilien, 8, 3, 56, Sous la même appellation est englobé en effet tout ce qui est ampoulé (*tumida*), insignifiant, mièvre, redondant, recherché à l'excès (*arcessita*), exubérant. Finalement, est appelé *cacozelon* tout ce qui est au-delà d'une qualité (*quidquid est ultra virtutem*), lorsque le talent naturel s'exerce sans discernement (*iudicium*) et se laisse abuser par une apparence de bien, ce qui est pour l'éloquence le pire des défauts : de fait, les autres, on ne s'en garde pas assez, celui-ci, on le recherche⁶⁵. (Trad. de l'atelier Quintilien)

Existe donc cette notion chez les Anciens que le texte est un corps et qu'il peut présenter un symptôme commun, la tumeur, la croissance d'une masse volumineuse nocive et dangereuse dont l'apparence extérieure gonflée est saisissante. Cela correspond à un style usant d'*amplificatio*⁶⁶ et produit dans un élan visant à atteindre le sublime ou à émouvoir le public (*mouere*) et dont le résultat risque d'être surfait et choquant ;

64. ὅλως δ' ἔοικεν εἶναι τὸ οἰδεῖν ἐν τοῖς μάλιστα δυσφυλακτότατον. (..) κακοὶ δὲ ὄγκοι καὶ ἐπὶ σωμάτων καὶ λόγων οἱ χαῦνοι καὶ ἀναλήθεις καὶ μήποτε περιστάντες ἡμᾶς εἰς τοῦναντίον· οὐδὲν γάρ, φασί, ξηρότερον ὕδρωπικοῦ.

65. *Cacozelon*, <id> est mala adfectatio, per omne dicendi genus peccat ; nam et tumida et pusilla et praedulcia et abundantia et arcessita et exultantia sub idem nomen cadunt. Denique cacozelon uocatur quidquid est ultra uirtutem, quotiens ingenium iudicio caret et specie boni fallitur, omnium in eloquentia uitiorum pessimum : nam cetera parum uitantur, hoc petitur.

66. L'*amplificatio* est déplorable si on l'utilise seule. Cicéron (*Oratore*, 99) qualifie l'orateur le plus bas, qui utilise le style *copiosissimum*, de fou et d'ivrogne : *hic autem copiosissimus, si nihil est aliud, vix satis sanus videri solet. Qui enim nihil potest tranquille, nihil leniter, nihil partite, definite, distincte, facete dicere, praesertim cum causae partim totae sint eo modo partim aliqua ex parte tractandae, si is non praeparatis auribus inflammare rem coepit, furere apud sanos et quasi inter sobrios bacchari vinulentus videtur* ; « mais l'orateur très abondant, qui n'a que son abondance, passe à peine pour raisonnable. C'est qu'un orateur qui ne peut jamais parler avec sang-froid, avec calme, avec méthode, clarté, précision, esprit, même dans les causes qui, en tout ou en partie, demandent à être traitées de cette manière, un orateur qui sans avoir préparé les auditeurs, s'exprime dès l'abord d'un ton passionné, un tel orateur a l'air d'un fou parmi des gens de sens, et, pour ainsi dire, d'un homme ivre et battant la campagne parmi des gens à jeun » (Traduction H. Bornecque).

mais l'auteur peut tomber encore plus bas en exacerbant davantage la superficialité et le caractère boursoufflé de son écriture : c'est ce qu'on peut qualifier ici, à l'instar d'A. Estève⁶⁷, de *tumor*.

Dans sa thèse sur *la poétique de l'horreur*, la chercheuse française décrit le *tumor* d'après Quintilien⁶⁸. C'est une des trois modalités de *mimesis* pouvant rendre compte des excès des *phantasiai* de l'horreur : la première, *emphasis*, frôlant le sublime et respectant le *decent*, emploie un *thaumaston* (dimension d'étrangeté indicible) purement intellectuel ; la deuxième, *evidentia*, repose sur le *ueri simile* (une description semblable à ce que l'on peut observer) et un *thaumaston* intellectuel et physique ; la troisième modalité, *tumor*, a une préférence pour le *ueri simile* et le *thaumaston* purement physique⁶⁹. A. Estève identifie, de plus, certaines caractéristiques typiques du *tumor* :

1. L'usage de la médecine, comme chez Thucydide dans sa description de la peste d'Athènes, pour décrire de façon précise les symptômes des guerriers.
2. L'usage de l'hyperbole.
3. L'esthétique de l'*obscenitas*, qui dévoile les tréfonds du corps humain.
4. L'usage de *uerba sordida*, comme *tabes*, *sanies*, *cadauer*, *uiscera*, *cerebrum*, mots désignant les organes internes ou les humeurs putréfiées ou organes externes honteux.
5. La désignation précise des types de blessures (*trunci artus*, *incisis membris*, *laniando*).

Ainsi, le *tumor* donne à voir par son abondance de détails un monde fantastique et étrange, notamment par les blessures qui métamorphosent le corps ou font passer de la vie à la mort par l'état mort-vivant. Ces informations font avancer l'enquête sur le grotesque antique : le *tumor* est précisément une langue riche qualitativement et quantitativement, elle est comparée à l'extrémité d'un corps enflé et traite du bas

67. ESTÈVES, *Poétique de l'horreur dans l'épopée et l'historiographie latines*, *passim*.

68. *Ibid.*, p. 269-300.

69. *Ibid.*, p. 216-217.

corporel avec un réalisme centré sur des détails graphiques. De plus le *tumor* semble se placer à l'opposé d'une langue haute et officielle ; nous pourrions conséquemment avancer qu'il se situe davantage au niveau du populaire, du festif et du folklorique, et déduire déjà que la langue du grotesque antique existe vraisemblablement.

Le grotesque n'est pas nécessairement placé sur le même axe que le sublime et de fait le *tumor* n'est pas le grotesque ; néanmoins la révolte et le dégoût que provoquent le *tumor* et son enflure trahissent la présence du grotesque.

Ainsi, grâce à ces quelques réflexions préliminaires, nous disposons de divers indices d'identification du grotesque et des principes généraux gouvernant ce type d'écriture, qui s'inscrivent au nombre des notions propres à l'expression littéraire romaine dans son ensemble. Cela nous permet surtout de produire des analyses plus pertinentes. Dans la construction en effet du discours de tout auteur ancien, éduqué selon les préceptes de la rhétorique, on sait l'importance que revêtent les choix qu'il opère pour son écriture, que ce soit d'un point de vue syntaxique, stylistique ou lexical ; on ne saurait donc conférer trop d'importance aux composantes individuelles des récits littéraires, reflet des règles générales de la rhétorique.

Du fait de leur éducation, les créateurs romains sont encouragés selon l'enseignement traditionnel à composer des textes maîtrisés, aux qualités strictement définies et, pour ainsi dire, représentatives d'un idéal civique et civilisationnel ; mais nous voyons par ailleurs qu'il existe d'autres caractéristiques d'écriture moins académiques et bien différentes, sinon contraires, qui permettent à certains d'exprimer, de façon maîtrisée, originale et choquante, une manifestation particulière du grotesque.

Chapitre 1

La langue grotesque

Bakhtine guide vers la compréhension de la langue grotesque à l'aide d'une littérature issue d'un contexte tout à fait différent de l'Antiquité romaine. Il convient dès lors d'appréhender cette notion avec ouverture et de chercher à en déceler les spécificités latines. C'est pourquoi nous avons choisi de structurer ce chapitre avec deux auteurs, Martial et Perse, qui ont des approches diamétralement opposées de la langue. Alors que celle de Martial est vulgaire, graphique et caricaturale, peut-être plus en phase avec ce que l'on attend de la langue grotesque, la langue de Perse est particulièrement construite, abstraite et complexe. Ces exemples opposés nous aideront à mieux comprendre que ce ne sont pas les éléments thématiques de la langue grotesque qui importent : c'est plutôt la logique de son utilisation que l'on doit retenir.

1.1 Martial : langue populaire et festive

Pour trouver un exemple éloquent d'une écriture qui soit populaire et festive, on doit se tourner vers Martial, un expert d'une forme d'élocution mêlant tous les registres langagiers latins qui lui permet de créer les effets chocs de ses épigrammes.

En nous en remettant à l'expertise d'E. Wolff pour définir l'esprit des *Épigrammes* de Martial¹, nous notons d'emblée des aspects qui correspondent à la langue du grotesque telle que comprise par M. Bakhtine. Martial, d'abord, oppose sans surprise son genre à l'épopée par la brièveté de ses compositions, qui font contraste avec la traditionnelle étendue du texte épique. De plus, tandis que la tragédie et l'épopée empruntent leur matériel à la mythologie, étrangère à la vie, l'épigramme, par une inspiration qui lui provient de l'observation du peuple, met en scène l'ordinaire². Ses épigrammes par ailleurs sont créées dans un esprit d'enjouement ; son écriture est liée à une circonstance joyeuse et festive et entretient un lien fondamental avec les saturnales³. Martial n'est pas intéressé par un lectorat confiné simplement à l'élite ; il veut être lu de tous – *toto notus in orbe Martialis* (*Épigrammes*, 1, 1). L'épigramme a donc une fonction carnavalesque : elle fait fi de la décence, est ancrée dans la vie sociale, elle est l'image même de la vie. Ce parti pris social, populaire et carnavalesque s'observe dans le lien entretenu, dans la romanité, entre vie sociale et banquet : le banquet est le lieu d'inspiration de l'épigramme et il est aussi le lieu où Martial recommande sa lecture. Ce genre littéraire est donc intimement lié à la nourriture et sa consommation : Martial utilise « la nourriture pour

1. É. WOLFF, *Martial ou L'apogée de l'épigramme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 38-41, compile d'abord les passages programmatiques où Martial définit lui-même les règles de son genre littéraire et présente ensuite ses propres analyses, que nous résumons ici.

2. Cf. G. GELLÉRFI, « Epic Meals : Who Should Read Epic Poetry in Rome ? », *Acta Classica* 55 (2019), p. 195-201, qui nuance ce rejet, surtout à propos de Juvénal. Le rejet de l'épopée serait effectué selon une posture de modestie que force la décadence de l'époque, à ce point corrompue que les gens qui la peuplent ne sont pas dignes de lire de la poésie épique et les écrivains sont forcés d'utiliser un genre en accord avec la représentation directe de la réalité romaine. Nous croyons pour notre part que ce genre d'affirmations programmatiques de la part des poètes satiristes doit toujours être compris en considérant leur ironie et leur posture d'auto-dérision métapoétique.

3. P. A. MILLER, « Imperial Satire as Saturnalia », *A Companion to Persius and Juvenal*, sous la dir. de S. M. BRAUND et J. W. OSGOOD, Chichester, Wiley-Blackwell, 2012, p. 312-333.

dire la littérature ». Pourtant on doit nuancer cette prétention à dire la réalité : Martial, dans sa création euphorique, modifie le réel, il ne retient que ses moments caricaturaux, dans un esprit d'indignation satirique qu'il exerce à l'aide d'une véhémence rhétorique.

Dans le cadre de notre recherche, l'étude de la langue de Martial ne vise pas à enrichir la recherche linguistique portant sur le latin familier⁴ : un travail très rigoureux a déjà été réalisé par J. B. Hoffmann⁵ et grandement enrichi par R. Müller⁶ ; nous n'avons pas la prétention de bonifier leur contribution. Plutôt, une fois reconnu que Martial use d'une langue composite qui tire des éléments de différents niveaux de langue, nous verrons comment il les met à contribution pour élaborer sa propre langue du grotesque. En latin, on sait que la langue parlée est stratifiée en trois niveaux : le *sermo familiaris*, la langue de la conversation éduquée ; le *sermo uulgaris*, la langue de l'homme ordinaire et le *sermo plebeius*⁷, la langue de la rue. La langue familière ne peut pas être définie uniformément selon un lieu et une époque, c'est pourquoi, pour les besoins de cette thèse, nous utilisons plus fréquemment des termes français pour stratifier les niveaux de langue : langue familière, vulgaire, obscène. Ces termes nous semblent plus précis, plus pertinents dans le cadre présent.

La langue du banquet : le mépris de l'aliénation Le banquet occupe une place significative dans les *Épigrammes* de Martial. Il offre à l'auteur une opportunité d'exprimer son dégoût envers son statut de client. Contrairement aux poètes augustéens, qui bénéficiaient du soutien financier de la cour impériale, Martial n'obtient de ses

4. G. GILLIES, *Writing in the Street : The Development of Urban Poetics in Roman Satire*, thèse, Ann Arbor, 2018, p. 203-229, traite de la question de la place de la *persona* de Martial dans ses *épigrammes*. L'auteure passe en revue une littérature qui nous mène, entre autres, à considérer Martial comme un guide de *slum tourism* (une pratique moderne où des occidentaux aisés visitent les quartiers les plus pauvres de pays du Sud). Néanmoins, nous pensons de notre côté que l'on peut rapprocher son invective d'une source, si calquée soit-elle, plus proche d'un langage et d'une culture urbaine que le langage fabriqué et littéraire des satiristes Perse et Juvénal.

5. J. B. HOFFMANN, *Lateinische Umgangssprache*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1951.

6. R. MÜLLER, *Sprachbewusstsein und Sprachvariation im lateinischen Schrifttum der Antike*, Munich, Verlag C. H. Beck, 2001.

7. *Ibid.*, introduit une subdivision plus stratifiée : *latinitas*, *sermo urbanus*, *s. communis*, *usus*, *consuetudo*, *s. familiaris*, *s. cotidianus*, *s. uulgaris*, *s. humilis*, *s. plebeius*, *s. agrestis*, *s. rusticus*.

Épigrammes qu'une renommée sans rémunération concrète (11, 3). Pour survivre, il est donc dépendant de ses amis et mécènes (désignés par les termes *rex*, *dominus*, *patronus* et *amicus*). Ce mépris envers sa condition de client est largement traité dans ses *Épigrammes*, notamment dans celles où il décrit son trajet matinal du quartier du Poirier, à travers la saleté du quartier de Subure, en direction de la demeure de Paulus sur la colline de l'Esquillin (5, 22), de Sura sur l'Aventin (10, 56), ou de Gallus de l'autre côté du Tibre (1, 108)⁸.

D'emblée, on remarque que pour exprimer cette épreuve et rendre compte de la topographie quasi corporelle de Rome, comme dans l'épigramme 5, 22, Martial recourt au champ lexical de l'humidité : il attire l'attention du lecteur sur le sol sale et mouillé (*numquam sicco saxa sordida*, thème également présent en 3, 36 avec l'expression *per mediumque trahat me tua sella lutum*) et illustre ses efforts par l'image de sa sueur qui imprègne sa toge (*togulaeque madentis*, à noter aussi en 12, 18, *sudatrix toga*). Ainsi, dans son écriture, Martial se fond totalement dans le corps informe de Rome, son humidité et sa saleté ne font plus qu'un avec lui, à son grand désarroi. C'est une relation ambivalente d'amour-haine, comme en témoigne la préface de son livre 12, où il se représente dans la campagne espagnole, où il réside depuis quelques années, regrettant Rome pour l'inspiration qu'elle lui procure dans la composition de ses épigrammes.

La salutation matinale n'est qu'une composante des affres que sa condition sociale lui impose : pour manger convenablement au repas du soir, il doit comme autant d'autres se faire inviter à dîner. L'épigramme 2, 14 présente justement un parasite qui parcourt de long en large la ville en quête d'une invitation. Un des thèmes récurrent qui accompagne le banquet chez Martial est le mépris des parvenus, des nouveaux riches qui sont en somme des esclaves affranchis. Ne répugnant pas, au contraire des citoyens, au travail manuel, ils se sont enrichis de sommes considérables. La marque qui les distingue est leur manque de goût et de savoir-vivre, que Martial et les convives doivent endurer pour

8. Cf. M.-J. KARDOS, « L'*Vrbs* de Martial Recherches topographiques et littéraires autour des *Épigrammes* V, 20 et V, 22 », *Latomus* 60 (2001), p. 387-413, qui décrit en de plus amples détails cette aliénation du poète en lien avec la géographie de l'*Vrbs*.

se nourrir. L'auteur se plaît au demeurant à dépeindre le portrait de Zoilus, qui par la quantité d'épigrammes dont il est la cible⁹, est devenu un personnage métonymique d'un archétype du parvenu, qui résume en quelque sorte la corruption morale de l'époque¹⁰.

L'épigramme 3, 82, une des plus longues qu'ait composées le poète de Bilbilis, est une scène de banquet, inspirée de la célèbre séquence pétronienne du festin de Trimalchion, par laquelle Martial reproche à l'hôte une ostentation vulgaire de sa richesse et sa perversion sexuelle :

*Conuiuia quisquis Zoili potest esse,
Summoenianas cenet inter uxores
Curtaque Ledaе sobrius bibat testa :
Hoc esse leuius puriusque contendo.
Iacet occupato galbinatus in lecto
Cubitisque trudit hinc et inde conuiuas
Effultus ostro Sericisque puluinis.
Stat exoletus suggeritque ructanti
Pinnas rubentes cuspidesque lentisci,
Et aestuanti tenue uentilat frigus
Supina prasino concubina flabello,
Fugatque muscas myrtea puer uirga.
Percurrit agili corpus arte tractatrix
Manumque doctam spargit omnibus membris ;
Digiti crepantis signa nouit eunuchus
Et delicatae sciscitator urinae
Domini bibentis ebrium regit penem.
At ipse retro flexus ad pedum turbam
Inter catellas anserum exta lambentes
Partitur apri glandulas palaestritis
Et concubino turturum natis donat ;
Ligurumque nobis saxa cum ministrentur
Vel cocta fumis musta Massilitanis,
Opimianum morionibus nectar
Crystallinisque murrinisque propinat.
Et Cosmianis ipse fuscus ampullis
Non erubescit murice aureo nobis
Diuidere moechae pauperis capillare.*

9. 17 épigrammes le concernent : 2, 16 ; 19 ; 42 ; 58 ; 81 ; 3, 29 ; 82 ; 4, 77 ; 5, 79 ; 6, 91 ; 11, 22 ; 30 ; 37 ; 54 ; 85 ; 92 ; 12, 54.

10. Cf. A. FUSI, « Marziale 3, 82 e la *Cena Trimalchionis* », *Epigramma longum. Da Marziale alla tarda antichità. From Martial to Late Antiquity. Atti del Convegno Internazionale di Cassino, 29-31 maggio 2006*, sous la dir. d'A. M. MORELLI, Cassino, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, 2008, p. 271.

*Septunce multo deinde perditus stertit :
 Nos accubamus et, silentium rhonchis
 Praestare iussi, nutibus propinamus.
 Hos Malchionis patimur inprobi fastus,
 Nec vindicari, Rufe, possumus : fellat ;*

Ceux qui supportent les banquets de Zoilus, qu'ils aillent dîner chez les prostituées du Bois de Boulogne et boire prudemment dans la coupe ébréchée de Lédà : je vous assure que ce sera plus propre et léger. Zoilus, vêtu d'un vert pomme efféminé, est allongé, vautre dans ses coussins de pourpre, et malgré tout ce luxe, il pousse encore ses convives du coude, à gauche et à droite. À ses côtés, un jeune homme lui tend des plumes rouges et des cure-dents en bois de pistachier pour ses rots. Une concubine, couchée sur le dos, le ventile doucement avec un éventail couleur poireau, tandis qu'un enfant chasse les mouches avec une baguette de myrte. Une masseuse parcourt son corps avec habileté, répandant son toucher expert sur tous ses membres. Un eunuque, attentif au moindre claquement de doigts, s'occupe de la délicate inspection de l'urine et guide le pénis ivre du maître qui boit. Zoilus, se penchant en arrière, distribue des morceaux de sanglier à ses athlètes et offre à son favori des croupions de tourterelle, tandis que les petites chiennes lèchent les entrailles d'oie à ses pieds. Pendant que nous recevons du vin de la rocailleuse Ligurie ou la caillasse fumigée à la marseillaise, il offre à ses bouffons du nectar opimien dans des coupes de cristal et des vases en murrhin. Noirci par les fioles de parfum de Cosmus, il ne rougit pas de nous servir, dans des coquilles dorées, une pommade de prostituée pauvre. Puis, il ronfle, accablé par les litres absorbés : nous, couchés à table et forcés de rester silencieux dans le bourdonnement, nous trinquons en opinant du chef. Nous subissons les arrogances de ce vaurien de Malchion, et nous ne pouvons nous venger, Rufus : il suce.

La longueur inhabituelle de cette pièce¹¹ s'explique vraisemblablement par la volonté de Martial de montrer sa prouesse technique : sa capacité à écrire des épigrammes très courtes et très longues sur les mêmes sujets ; la critique du parvenu Zoilus, sujet de 17 épigrammes, et l'attaque contre le *fellator*, sujet des pièces 3, 80 à 3, 84. Martial utilise pour cette épigramme fleuve le trimètre iambique scazon : | X — | U — | X — | U — | X — | — X | ; cela introduit un rythme syncopé et irrégulier, dont la cadence distinctive évoque la boiterie, signification du mot grec *scazon* « boiteux ». Ce vers est privilégié

11. Avec 33 vers, cela en fait la deuxième épigramme la plus longue du livre trois, la quatrième plus longue de tout le corpus de Martial et la plus longue épigramme *scommatica*. Dérivé du latin *scommat*,-atis / grec *σχῶμα* (raillerie, sarcasme), l'épigramme « scommatique » réfère à un genre d'épigramme au ton humoristique, satirique ou parodique, souvent utilisés pour se moquer ou ridiculiser une personne, un comportement ou une situation ; cf. FUSI, « Marziale 3, 82 e la *Cena Trimalchionis* », p. 273.

par Martial avec l'hendécasyllabe phalécien dans ses épigrammes longues, tandis que le reste de sa composition utilise principalement le distique élégiaque ; c'est aussi le vers de prédilection pour ses épigrammes les plus mordantes ¹².

La longueur de la pièce est par ailleurs utilisée à bon escient, permettant au poète de développer une grande adresse lexicale et stylistique. En effet, Martial met l'accent sur la richesse des détails contenus au milieu de l'épigramme, plutôt que sur une habituelle chute finale, ici constituée du lexème obscène *fellat* ; mot qui sert surtout à ancrer le texte dans le sous-genre de l'épigramme scommatique dans une section délibérément obscène du livre trois ¹³.

La diversité lexicale typique de Martial ¹⁴ est mise en valeur dans ce poème abrasif, qui compte trois hapax (*galbinatus*, *tractatrix*, *capillare* en substantif), neuf substantifs prosaïques très rarement utilisés en poésie (*flabellum*, *prasinus*, *catella*, *glandula*, *pa-laestrita*, *morio*, *ampulla*, *septunx*, *rhonchus*), un néologisme comique (*sciscitator*), une métonymie audacieuse (*Ligurum saxa*, pour vin de la rocheuse Ligurie), et un mot du registre obscène (*fellare*) ¹⁵.

12. J.-L. CHARLET, « Y a-t-il une spécificité métrique de l'épigramme latine ? », *Stylistique et poétique de l'épigramme latine : Nouvelles études*, sous la dir. de F. GARAMBOIS-VASQUEZ et D. VALLAT, Lyon, MOM Éditions, 2022, p. 15-20, précise : « Quant au scazon ou vers "boiteux", appelé aussi choliampe, c'est un trimètre iambique qui "boîte" dans la mesure où son dernier pied est un spondée (ou un trochée) à la place de l'iambe final attendu : ce renversement du rythme fait "boiter le pied". Conçu comme une variation (irrévérencieuse) du trimètre dès l'iambographe archaïque Hipponax d'Éphèse (VI^e siècle av. J.-C.), il apparaît chez les Grecs, surtout dans le mime (Héronidas) et la fable (Babrios). Les Néotéroï latins le reprennent : Laevius, Matius, Cinna et surtout Catulle dans des épigrammes badines, agressives et piquantes ; dans les *Priapea*, on relève huit épigrammes salaces (cf. aussi Catal., 2 et 7 et Pétrone). Dans les épigrammes de Martial, le scazon est le troisième mètre (6, 32 % du corpus), après le distique élégiaque (73, 19 %) et le phalécien (19, 47 %), surtout dans des pièces piquantes : Martial lui donne ainsi, après Catulle, le statut de mètre épigrammatique. »

13. FUSI, « Marziale 3, 82 e la *Cena Trimalchionis* », p. 281.

14. La langue de Martial est un composite de vocabulaire varié : mots vulgaires (*merda*, *cacare*), mots techniques non poétiques (*bardocucullus*, *gausapina*), mots expressifs créés par lui-même (*basiator*, *masturbator*, *togatulus*), translittérations originales du grec (*orthopygium*, *eschatocollion*), hapax et mots rares (*tirianthina*, *ructatrix*). Ce choix très précis de mots issus de registres aussi variés indique deux choses : d'après WOLFF, *Martial ou L'apogée de l'épigramme*, p. 79-83, cela prouve le soin avec lequel Martial élaborait ses épigrammes ; en recherchant toujours le mot précis et inusité de la langue littéraire, cela montre que la langue inconnue de la littérature qu'il emploie est forcément un composite emprunté d'une forme de langage de rue.

15. FUSI, « Marziale 3, 82 e la *Cena Trimalchionis* », p. 270.

Les détails descriptifs sont en partie une imitation du modèle par excellence du symposium grotesque : le banquet de Trimalchion dans le *Satiricon* de Pétrone¹⁶. On notera tout d'abord la préférence pour Zoilus de la couleur verte dans le choix de son vêtement : elle est exprimée par l'hapax *galbinatus*, qui désigne un vêtement vert pâle, formé à partir du mot *galbinum*, un tissu de cette couleur destiné aux femmes¹⁷ ; Martial forme un hapax en réponse au choix de Pétrone d'utiliser l'hapax *prasinatus* pour qualifier le vêtement de Trimalchion, mot formé à partir de *prasinus* (couleur poireau), que Martial utilise en retour pour caractériser l'éventail (*prasinum flabellum*) par lequel un esclave aère Zoilus. Leur position lascive est également un point de comparaison ; chez Pétrone, Trimalchion est étendu sur ses coussins garnis de pourpre : *positus... inter cervicalia minutissima* (32, 1) et *fultus... cervicalibus multis* (78, 5). L'utilisation du cure-dent est aussi un élément partagé des deux hôtes : Trimalchion utilise pour sa part une pointe en argent (*deinde pinna argentea dentes perfodit*, 33, 1), tandis que chez Martial, la mise en scène exagère l'utilisation du cure-dent devenant une tâche assumée par un esclave, qui fournit à son maître en train de roter des plumes rouges, utilisées aussi traditionnellement pour faire vomir¹⁸, des cure-dents de pistachier. Les deux affranchis exubérants partagent également une affection particulière pour leurs petits chiens, alors même que l'habitude ne semble pas avoir été si courante à l'époque ; de part et d'autre divers détails mettent l'accent sur la démesure de cet amour : Zoilus leur distribue non pas les restes, mais des précieux morceaux de foie gras, tandis que Trimalchion veut représenter ses partenaires canins sur le tombeau qu'il partagera avec sa femme¹⁹. Les deux hôtes sont également couverts d'une épaisse couche de parfum et partagent un goût pour le même vin (34, 6, *Falernum Opimianum annorum centum*), qu'ils réservent à leur cercle rapproché. Martial intègre finalement un détail placé sous le signe de l'étrangeté,

16. Cf. R. E. COLTON, « Martial 3.82 and Petronius' *Cena Trimalchionis* », *Res Publica Litterarum* 5 (1982), p. 77-83.

17. F. DUPONT et T. ÉLOI, *L'érotisme masculin dans la Rome antique*, Paris, Belin, 2001, p. 123, expliquent que le vert est une couleur associée à la débauche, et plus particulièrement au fellateur.

18. L. FRIEDLAENDER, *M. Valerii Martialis Epigrammaton libri mit erklärenden Anmerkungen*, Amsterdam, Verlag Adolf M. Hakkert, 1967, p. 325.

19. Pétrone, 71, 6 et 71, 11. Cf. aussi 64, 6-7, passage dans lequel on voit sa petite chienne gavée jusqu'à l'écoeurement.

l'esclave commandé par un claquement de doigt (Pétrone, 27, 5, *digitos concrepuit* ; Martial, *digiti crepantis*), chargé d'apporter un récipient pour que le maître urine en continuant ses activités ; les deux auteurs indiquent le caractère incongru de la scène où le maître poursuit le banquet en urinant par la marque du participe présent (Pétrone, 27, 5, *ludenti* ; Martial, *bibentis*).

Martial utilise le canevas pétronien pour en accentuer les éléments érotiques, en donnant d'entrée le ton dans l'introduction. Il renforce la débauche de Zoilus en comparant son souper aux *Summemmianae uxores*, figure désignant certaines prostituées de Rome et, par là, l'emplacement probable d'un lupanar²⁰. Le deuxième élément introductif, la coupe ébréchée de Léda, désigne l'amphore endommagée d'une prostituée misérable, que seul un ivrogne pourrait porter à ses lèvres, car l'a contaminée la bouche souillée – par la fellation – de la prostituée ; *purus* est en effet un adjectif ironique toujours utilisé comme indicateur de sexe oral²¹. Cet exorde utilise une dimension sordide et dégradante pour assimiler Zoilus à des prostituées, décrites comme moins dépravées que lui. De plus, le poète utilise des mots qui connotent ses nombreux esclaves d'un caractère sexuel plus ou moins explicite : *exoletus* (8) ; *concubina* (11) ; *puer* (12) ; *tractatrix* (13) ; *eunuchus* (15) ; *palaestritae* (20) ; *concubinus* (21)²². Il amplifie en outre le nombre de mots utilisés pour décrire la tâche de l'eunuque chargé de tenir l'aiguière pendant que son maître urine,

20. Les *Summemmianae uxores* sont des prostituées du *Summemmio*. L'expression est trouvée dans une forme identique au livre 12, 32, 22. Dans ce cas, c'est l'attribut qui désigne le lieu, plutôt que le substantif *uxores*, qui rappelle sans équivoque l'activité qui y était pratiquée ; cf. A. FUSI, *M. Valerii Martialis Epigrammaton liber tertius : Introduzione, edizione critica, traduzione e commento*, Hildesheim / New York / Zurich, Georg Olms Verlag, 2006, p. 487. Le champ lexical matrimonial est très usité de la dans la littérature latine pour désigner une liaison purement sexuelle ; cf. J. N. ADAMS, *The Latin Sexual Vocabulary*, Londres, Johns Hopkins University Press / Gerald Duckworth & Co. Ltd., 1982, p. 159-161 ; et J. N. ADAMS, « Words for "Prostitute" in Latin », *Rheinisches Museum für Philologie* 126 (1983), p. 321-358, « I mention finally in this category various circumlocutions in which a suggestive place name (or adjective based on a place name) is attached to an inherently innocent feminine noun. The adjective *summemmianae* applied to *uxores* at Mart. 3, 82, 2 and 12, 32, 22 (cf. 11, 61, 2 *summemmianis buccis*) obviously indicated a place notorious for the activities of whores. The precise form of the adjective and the allusion which it contains are not clear). Cf. *Suburbanas ... fuellas* (Priap. 40, 1), (Mart. 11, 78, 11) » (p. 339-340).

21. Cf. ADAMS, *The Latin Sexual Vocabulary*, p. 199 : « When Martial uses *purus* suggestively (with "impurity" in mind) he is usually alluding to oral sex (6, 66, 5 ; 9, 67, 7 ; 14, 70, 2 ; cf. 9, 63, 2, in reference to *pedicatio*) ».

22. FUSI, « Marziale 3, 82 e la *Cena Trimalchionis* », p. 281.

notamment en personnifiant le sexe de Zoilus, détail sur lequel nous reviendrons. Enfin, l'utilisation d'un vocabulaire obscène comme terme ultime de la pièce pour traiter Zoilus de *fellator* sert le thème de l'épigramme scommatique ; le mot dans son acception obscène est absent de la littérature latine hormis chez Catulle, Martial et Ausone, mais très fréquent dans les graffiti²³. Ce dernier détail nous indique le lien qu'entretient Martial dans son écriture avec l'invective populaire, liée sans surprise au bas corporel grotesque et au phallus. Le sous-entendu de la dernière phrase (*nec vindicari, Rufe, possumus : fellat*) est le suivant : il est impossible d'humilier Zoilus par l'*irrumatio*, acte actif de pénétration de la bouche, car Zoilus pour le plaisir pratique déjà l'acte passif de la fellation (*fellare*)²⁴.

Nul besoin d'*irrumatio* pour humilier Zoilus, l'imitation du *Satiricon* est aussi un prétexte pour l'insulter de deux ingénieuses manières. Tout en élaborant une savante comparaison avec Trimalchion, Martial énonce toutefois une différence importante entre les deux : Trimalchion, bien qu'extravagant, veut impressionner ses convives et conséquemment distribue ses ressources luxueuses allègrement ; Zoilus, quant à lui, est arrogant et conserve tous ses vivres de qualité et son bon parfum pour lui et ses esclaves²⁵. C'est là une insistance de Martial pour décrier la fin du mécénat et l'ostentation grossière

23. FUSI, « Marziale 3, 82 e la *Cena Trimalchionis* », p. 277 ; DUPONT et ÉLOI, *L'érotisme masculin dans la Rome antique*, p. 168.

24. Cf. ADAMS, *The Latin Sexual Vocabulary*, p. 126-130 : « At 3, 82, 33 Martial contemplates *irrumatio* as a punishment for Zoilus, but the act, he says, would be futile, because Zoilus *fellat*. *Irrumatio* holds no terrors for the *fellator*. He regards it not as *irrumatio*, but as *fellatio*, which he enjoys. The lexicon of standard English possesses no straightforward way of expressing the difference of attitude and role inherent in the joke "irrumabo te". "fello". A joke at Plaut. *Amph.* 348f. appears to be similar : "*ego tibi istam hodie, sceleste, comprimam linguam. SO. hau potes : bene pudiceque adseruatur*". The first speaker threatens to "check the tongue", i.e. "silence" the other. The second seems to take this as a threat to "silence" him by *irrumatio*, and replies (in effect) that he does not *fellat*. In plain Latin the conversation could be rewritten in the form "*irrumabo te*". "*non fello*". » (p. 126) ; « *Irrumatio* was in general regarded as a hostile and humiliating act, of the sort which one's enemies might wish to inflict on one : see CILIV. 10030 '*malim me amici fellent quam inimici irrumant*'. In Catullus 74 the possible *irrumatio* of the husband is viewed as the ultimate humiliation which might befall him. » (p. 127) ; « *Irrumatio*, like *pedicatio*, was regarded as a means of asserting one's rank or punishing a malefactor » (p. 128). Cf. aussi T. ÉLOI, « Horreur et délice de la bouche à Rome », *Le corps dans les cultures méditerranéennes*, sous la dir. de P. VEYNE et al., Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2007, p. 173-183.

25. C'est un reproche qu'adresse également Pline le Jeune à un personnage du même acabit dans sa lettre 2, 6.

des affranchis. Cela explique la pointe finale : Zoilus est inférieur à Trimalchion et Martial l'appelle Malchion (petit roi) : *Hos Malchionis patimur inprobi fastus* ; Zoilus n'est qu'un Malchion, tandis que sa contrepartie littéraire est trois fois supérieure, il est Trimalchion²⁶. Zoilus est un parvenu de second ordre dont l'ostentation vulgaire de la richesse contraste avec le traitement misérable de ses invités.

Les détails contenus au centre de la composition épigrammatique développent l'action du repas par un lexique qui unit la nourriture aux corps ; celui de Zoilus agit comme une étoile, autour de laquelle gravitent tous les autres astres symposiaques²⁷. Dans un procédé d'exemplarité grotesque, Martial dégrade le corps et la personne de Zoilus pour créer une image fertile, qui multiplie les corps. Son corps est situé topographiquement, décrit comme gisant sur un lit (*iacere in lecto*), seul, sur des coussins de pourpre (*effultus*

26. FUSI, « Marziale 3, 82 e la *Cena Trimalchionis* », p. 292, explique que Martial attribue à Zoilus l'épithète de *Malchio*, dérivé de la racine sémitique MLK signifiant « roi », souvent utilisé dans le monde romain pour désigner les esclaves et les affranchis. Cette épithète, unique chez Martial, a des connotations méprisantes, suggérant que Zoilus, malgré sa richesse, demeure inférieur, évoquant également le personnage de Trimalchion de Pétrone et soulignant la petitesse de Zoilus par rapport à son illustre prédécesseur. R. MARTIN, « La *Cena Trimalchionis* : les trois niveaux d'un festin », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 3 (1988), p. 232-247, p. 246-247, explique que ce nom signifiant triple roi réfère au fait qu'il est roi des affranchis de la région, roi du banquet et souverain maître d'un univers labyrinthique et infernal. F. BIVILLE, « Onomastique et intertextualité dans la littérature latine », *Onomastique et intertextualité dans la littérature latine. Actes de la journée d'étude tenue à la Maison de l'Orient et de la Méditerranée - Jean Pouilloux, le 14 mars 2005*, sous la dir. de F. BIVILLE et D. VALLAT, Lyon, MOM Éditions, 2009, p. 25-41, éclaire le réseau d'intertextualité tissé par le nom « Trimalchion » (p. 36-37).

27. Le parallèle entre le corps humain et les astres, ainsi que le lien cosmique qui les unit, s'inscrit dans la vision anthropomorphe et humanisée des astres par les anciens. Cette conception n'est pas simplement d'ordre astrologique, mais plutôt philosophique, remontant à Platon, qui a souligné les liens étroits entre le corps du Monde et le corps humain. Cependant, l'importance réside moins dans les idées initiales de Platon que dans leur interprétation ultérieure, surtout à l'époque hellénistique, où la religion astrale et cosmique a réinterprété l'unité du cosmos et l'interdépendance entre le macrocosme et le microcosme. Les stoïciens ont ensuite propagé l'idée de « sympathie universelle », affirmant que non seulement les individus, mais aussi les différentes parties du corps humain sont soumis aux influences astrales. Par ailleurs, l'évocation des corrélations entre le corps humain et le corps astral chez les Romains est issue de leur intérêt pour la mythologie et les représentations concrètes du ciel. Ils percevaient le cosmos, avec ses constellations, comme un immense groupe humain, associant les étoiles à des figures mythologiques. Cette tradition, liée à l'enseignement de l'astronomie, favorisait les catastérismes, des légendes relatives aux astres et à leurs groupes d'étoiles, un domaine distinct de l'astronomie proprement dite. Cf. B. BAKHOUCHE, « Le corps humain et les astres dans la littérature latine impériale », *Latomus* 57 (1998), p. 372-373 ; Cf. aussi N. ZITO, « Le ventre dans les mélothésies zodiacales, décanique et planétaire », *Histoire du ventre : entrailles, tripes et boyaux*, sous la dir. de F. COLLARD et É. SAMAMA, Paris, l'Harmattan, 2021, p. 269-280.

puluinis sericis), il est le centre de l'attention des convives, mais surtout des lecteurs. Pour amplifier la mollesse de la masse qu'il représente, Martial l'affuble d'un vêtement lascif (*galbinatus*) dont la couleur verte efféminée est renforcée par le rappel sur l'éventail – objet efféminé – de la même couleur (*flabellum prasinum*).

On peut maintenant porter une attention particulière à la manière dont Martial matérialise les autres corps à partir de leur interaction seule avec la masse centripète de l'hôte, gonflant sans cesse son influence dans l'espace. Zoilus prend sa première expansion en débordant de son lit, par l'agitation de ses coudes (*cubitis*), il dépasse les limites de l'espace déjà trois fois trop grand pour un humain²⁸ pour invoquer la présence des convives de part et d'autre (*trudere conuiuas hinc et inde*). Martial donne presque l'impression que cette expansion est rendue possible grâce au travail expert de la masseuse (*tractatrix*) qui doit parcourir son corps devenu ample (*percurrere corpus*) et étendre davantage avec ses mains, comme pour une pâte, les extrémités de ses membres (*spargere manum omnibus membris*). Un tel corps nécessite sans surprise un organe externe qui fournit une brise légère à ses besoins de ventilation (*concupina uentilat frigus tenue*). Ce volume impérieux de chair possède désormais son propre microcosme qui se présente sous la forme d'une constellation de mouches (*muscas*) gravitant autour de lui : leur existence engendre un enfant à qui incombe la responsabilité de les chasser (*puer fugat muscas*).

Le regard limitrophe se pose désormais sur les organes principaux du corps grotesque, qui, à eux seuls, ont le pouvoir d'ordonner. D'abord la bouche, lorsqu'elle expulse le souffle gastrique, avec, il va de soi, des morceaux de nourritures non digérés, commande un esclave qui fournit les instruments propices à son nettoyage (*stat exoletus suggeritque ructanti pinnae rubentes cuspidisque lentisci*). Son phallus, ensuite, mène une existence pleinement indépendante, ainsi que le montrera la personnification (*penis ebrius*); l'eunuque qui doit le diriger dans le vase prévu à cet effet apparaît grâce au claquement

28. Cf. K. M. D. DUNBABIN, « Triclinium and stibadium », *Dining in a Classical Context*, sous la dir. de W. J. SLATER, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1991, p. 123.

de doigt du maître (*digiti crepantis signa*). Un simple mouvement du géant, maintenant désigné par le pronom *ipse*²⁹, et une foule à ses pieds est découverte (*retro flexus ad pedum turbam*). Ensuite, ses dons de nourriture achèvent la matérialisation du système planétaire qui gravite autour de lui : du foie gras engendre des petites chiennes (*atellas anserum exta lambentes*), des pièces prisées de sanglier donnent naissance à des gymnastes³⁰ (*partitur apri glandulas palaestritis*), des « fesses » de tourterelle lui fournissent un mignon (*concupino turturum natis donat*), et son fameux vin opimien lui donne une galerie d'imbéciles (*morionibus*). Cette galaxie carnavalesque a son pendant distant, les invités, que symbolisent les parfums (*moechae pauperis capillare*) et vins médiocres (*Ligurumque nobis saxa cum ministrentur uel cocta fumis musta Massilitanis*³¹). Zoilus, par sa bouche, boit (*dominus bibentus*) et contraint ainsi l'esprit festif, mais dès que le vin a raison de son esprit, ce même organe ronfle et par là commande l'armée de Zoilus à faire respecter l'autorité de son sommeil sur le reste de ses invités (*iussi praestare silentium rhoncis*). Par sa bouche, encore une fois, par son habitude de pratiquer la fellation, il se défend du courroux de ses invités.

La langue du corps : le réalisme caricatural L'épigramme fleuve précédente ne constitue peut-être pas l'exemple le plus représentatif de la langue épigrammatique, qui se trouverait bien évidemment dans de plus courtes pièces. On se rend toutefois compte que dans les épigrammes très brèves, le choix des mots dirige à nouveau notre regard sur les extrémités du corps grotesque : ici l'anus, la bouche. Les deux épigrammes suivantes – composées d'un unique distique élégiaque –, partagent une même logique, qui vise à

29. FUSI, *M. Valerii Martialis Epigrammaton liber tertius : Introduzione, edizione critica, traduzione e commento*, p. 492, note que l'utilisation de *ipse* pour désigner le *dominus* appartient au registre de la langue courante.

30. À propos de la signification exacte de *glandula*, cf. L. D. JOHNSTON, « Glandium : What Piece of Pork ? », *Classical Philology* 49.4 (1954), p. 244-250.

31. La qualité inférieure des vins de Ligurie est attestée chez Strabon, 4, 6, 2 ; le vin de Marseille était fumé pour accélérer sa maturation (Columnelle, 1, 6, 20), mais le procédé donnait un vin de qualité médiocre (Martial, 10, 36 ; 13, 123, 14, 118, 1, et Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, 14, 168) ; cf. FUSI, *M. Valerii Martialis Epigrammaton liber tertius : Introduzione, edizione critica, traduzione e commento*, p. 492-493.

accentuer l'impureté des cibles de Martial en comparant péjorativement leur visage à l'extrémité intestinale : cette impureté, nous le verrons, n'est pas étrangère à celle que nous avons analysée précédemment en 3, 82.

1, 83, *Os et labra tibi lingit, Manneia, catellus* :

Non miror merdas si libet esse cani ;

Ton petit chien te lèche le visage et les lèvres, Manneia : je ne m'étonne plus qu'il plaît au chien de manger de la merde.

Le distique élégiaque et les allitérations *labra / lingit* et *miror merdas* contribuent à la cadence et la fluidité de cette épigramme dont le thème est le même que dans l'épigramme 3, 82 : Martial signifie par l'antithèse que lécher la bouche de Manneia est pire que manger des excréments³² ; on doit donc en déduire qu'elle est une *fellatrix*. La pollution qu'entraîne la *fellatio* se traduit concrètement chez Martial par une haleine fétide. Ici le mot vulgaire *merda*, dont l'emploi est rare ailleurs dans la littérature³³, se trouve aussi dans l'épigramme 3, 17 pour moquer un autre *fellator*, Sabidius, qui souffle sur un gâteau pour le refroidir et d'un seul coup, *merda fuit*.

Ce lien entre sexe oral et haleine fétide est récurrent chez Martial, qui déplore l'habitude chez les Romains de s'embrasser pour se saluer en raison des cunnilingues et fellateurs (7, 95 ; 11, 98 ; 2, 21). *Lingit* est ici utilisé, comme souvent ailleurs, dans un contexte obscène (1, 77 ; 2, 84 ; 3, 96 ; 6, 26) ; le terme rend l'action du petit chien somme toute

32. DUPONT et ÉLOI, *L'érotisme masculin dans la Rome antique*, p. 200, expliquent avec d'autres exemples le dégoût envers les fellateurs / fellatrices et les lécheurs / lécheuses. Le dégoût envers les cunnilingues réside spécifiquement dans l'horreur que les hommes éprouvent de voir dans la langue un rival actif de leur phallus. G. TRONCHET, « Martial ou l'art des figures imposées », *Vita Latina* 149 (1998), p. 56-74, étudie le rapport logique qui unit les deux parties des épigrammes de Martial. Dans le cas présent, l'assimilation du visage à un étron repose sur « une équivalence plus ou moins insolite, qui assimile des réalités normalement séparées, voire incompatible » (p. 61). Cf. D. VALLAT, « Savoir caché. savoir scandaleux ? Apulée et l'intertexte épigrammatique de l'*Apologie* », *Les savoirs d'Apulée*, sous la dir. d'E. PLANTADE et D. VALLAT, Hildesheim / Zürich / New York, Georg Olms Verlag, 2018, p. 324-358, sur le lien qui existe entre l'impureté de la bouche et du discours chez Apulée et Martial (p. 341-342).

33. On le trouve chez Horace et Phèdre dans un contexte animalier : Horace, *Satires*, 1, 8, 37, en parlant des excréments d'oiseaux sur une statue : *mentior at si quid, merdis caput inquinare albis coruorum atque in me ueniat mictum atque cacatum Iulius et fragilis Pediatia fur que Voranus* ; Phèdre, 4, 18, 24, en parlant de chiens malpropres, dont on avait bouché l'anus avec des morceaux de parfum, qui, apeurés par Zeus, souillent sa demeure : *Canes confusi, subitus quod fuerat fragor, repente odorem mixtum cum merdis cacant*.

ambigüe, car, tel que le suggère J. P. Hallett ³⁴, la scène décrit peut-être un *cunnilingus*. Une inscription de Pompéi (C. I. L. 4, 8898) confirme que l'imaginaire romain pouvait concevoir le cunnilingus comme une tâche canine : *Popilus, (ut) canis/cunnu(m) linge(s)*. *Os* et *labra* peuvent en effet désigner le sexe féminin et, selon J. P. Hallett, son impureté provient de sa proximité avec l'anūs, ce qui justifie l'emploi par Martial de *merda*.

J. P. Hallett trouve dans *os et labra* un sens alambiqué : un double sous-entendu de la notion de sexe oral et du sexe féminin ³⁵. Or, Martial, on le sait, use partout ailleurs d'une langue parlée directe et familière (ex. ici le diminutif *catellus*) ³⁶ ; il n'est pas dans son habitude de passer par un détour langagier pour exprimer une idée crue, ni de craindre l'utilisation du terme *cunnu* ³⁷. Il n'est pas impossible, au demeurant, que Martial ait voulu créer dans une richesse de sens la possibilité de cette interprétation. C'est ce que nous apprend la langue du grotesque, qui permet cette ambiguïté, car elle se concentre sur les orifices en tant que limites du corps, ici la bouche et les lèvres peuvent aussi bien désigner l'organe du visage que l'organe génital.

Le deuxième exemple que nous prendrons partage la même logique et renforce notre compréhension, par la répétition, de la langue du grotesque :

2, 42, *Zoile, quod solium subluto podice perdis ?*

Spurcius ut fiat, Zoile, merge caput ;

Zoilus, pourquoi souilles-tu la baignoire en y trempant ton péteux ? Pour la rendre plus dégoûtante, plonges-y ta tête.

34. J. P. HALLETT, « Puppy Love Martial 1,83 and C. I. L. 8898 », *Hermes* 105 (1977), p. 252-253.

35. *Ibid.*

36. T. RODRIGUEZ, « Il linguaggio erotico di Marziale », *Vichiana* 10 (1981), p. 93.

37. 1, 77 ; 2, 84 ; 3, 72 ; 3, 81 ; 3, 93 ; 3, 94 ; 6, 45 ; 7, 18 ; 7, 67 ; 9, 37 ; 9, 92 ; 10, 90 ; 11, 47 ; 11, 61 ; 11, 78.

Nous retrouvons ici Zoilus, cible préférée de Martial, ainsi que divers termes et procédés que nous avons pu définir comme relevant de la langue du grotesque, le sens est univoque. Au niveau lexical, Martial s'assure de maintenir un registre familier par l'utilisation du mot *podex* : *pedo* signifie « péter » et *podex* signifie « anus ». Le mot ici n'est pas vulgaire, le terme est inhabituel et son utilisation est à caractère humoristique³⁸.

Le sens est tout à fait semblable à celui de l'exemple précédent : une antithèse ironique permet à l'auteur d'indiquer que la cible est un *fellator*. L'auteur n'utilise pas les excréments comme point de comparaison méliorative au visage, mais plutôt l'extrémité intestinale dont ils sont extraits. Du fait de l'absence de vocabulaire obscène, cette épigramme permet de comprendre mieux dans quel registre se situe la langue du grotesque : il faut séparer le rôle que jouent les lexèmes obscènes dans la *langue* grotesque de Martial de celui du *corps* grotesque. Le vocabulaire obscène, utilisé parfois pour décrire le corps grotesque, parfois utilisé pour décrire ses excréments, est plutôt un moyen de maintenir le point focal de la langue du grotesque sur le Bas. Le niveau de langue le plus bas est donc une façon de mettre l'accent sur le corps dans les descriptions. Le procédé inverse serait l'usage d'une périphrase qui permet la mention du bas corporel sans qu'il ne distraie du reste du texte. Isidore (*Origines*, 1, 37, 15)³⁹ écrit à cet effet : *foeditatem circuitu deuitat, sicut "placitemque petiuit/coniugis infusus gremio"* (Virgile, *Énéide*, 8, 405) : *hoc enim circuitu euitat obscenitatem et decenter ostendit concubitum*⁴⁰. Conséquemment, pour que la langue soit grotesque, elle doit décrire le corps grotesque

38. Cf. ADAMS, *The Latin Sexual Vocabulary*, p. 112 : « *Podex* is sometimes interpreted as gross in tone, but one should not be led astray by its etymology (cf. *pedo* "fart"). It is unattested in the Pompeian graffiti, is hardly used by Catullus, Martial or the author of the *Corpus Priapeorum* (note Mart. 2, 42, 1 ; 6, 37, 1 ; Priap. 77, 9), and does not survive in the Romance languages. But it is used by Juvenal (2, 12), whose lexical mildness has been commented on earlier, and also by Ausonius (Epigr. 93, 3, p. 346 P.).

39. Tiré de l'exemple que donne H. LAUSBERG, *Handbook of Literary Rhetoric : A Foundation for Literary Study*, Leyde / Boston, Brill, 1998, §592.

40. « Virgile évite ainsi par une tournure un détail honteux : "il lui donna l'embrassement désiré/fondant sur le sein de son épouse". Par cette tournure il évite l'obscénité et montre décentement une relation sexuelle ».

lui-même sans détour et mettre en valeur ses extrémités et limites, peu importe que le vocabulaire soit élevé, familier, vulgaire ou obscène. Le niveau de langue est ainsi un outil supplémentaire et non un pré-requis de la langue du grotesque.

Cette compréhension préalable nous emmène vers des exemples plus complexes, qui présentent le corps grotesque en interaction avec lui-même. On voit en effet comment le corps chez Martial a tendance à vouloir se surpasser lui-même et dès lors, la langue choisie pour le montrer se précise davantage.

2, 51, *Unus saepe tibi tota denarius arca
Cum sit et hic culo tritior, Hyllus, tuo,
Non tamen hunc pistor, non auferet hunc tibi copo,
Sed si quis nimio pene superbus erit.
Infelix uenter spectat conuiuia culi
Et semper miser hic esurit, ille uorat.* ;

Souvent, Hyllus, tu n'as dans ton coffre qu'une seule pièce d'argent, encore plus usée que ton cul. Ce n'est pourtant ni le boulanger ni l'aubergiste qui te la prendra, mais celui qui se vantera d'un très gros pénis. Ton pauvre ventre, hélas, contemple le festin de ton cul, et, toujours, le premier souffre de faim tandis que le second dévore à pleines dents.

Martial présente cette fable lubrique en distiques élégiaques, vers privilégiés par l'auteur en raison de leur filiation avec Catulle, qui usa de cette versification dans sa composition épigrammatique. Le sujet satirique de l'épigramme mêle comme souvent chez Martial et Pétrone⁴¹ les notions de sexe et d'argent ; l'une et l'autre deviennent alors révélatrices de statut social. Plus encore, le sexe et l'argent sont ici utilisés en conjonction pour invoquer le Bas et contribuent à l'atmosphère sordide qui caractérise certaines épigrammes de Martial.

Ce lien et cette atmosphère sont établis dès l'abord par la comparaison de l'unique denier (*denarius*) de Hyllus avec son derrière (*culus*), qui se trouvent tous deux dans une piètre condition. L'adjectif comparatif *tritior* (*tritius*), peut vouloir dire « battu », comme « souvent employé » ou « rompu à » ; le terme, appliqué à la pièce d'argent et au derrière d'Hyllus, rend la description graphique et dégradante.

41. Cf. *infra* p. 277.

La langue utilisée n'est pas seulement crue, mais aussi, pourrait-on dire, topographique, décrivant les différentes parties du corps comme des lieux distincts. L'emploi d'un langage simple et direct pour désigner les organes (*culus*, *uenter*, *penis*) évite l'introduction de synonymes, caractéristique d'une langue poétique épique. *Culus* est le mot de base pour désigner l'anus⁴², présent 16 fois chez Martial, 6 chez Catulle, 4 dans le *Corpus Priapeorum* et trouvé 5 fois dans les graffiti pompéiens ; *uorare*, du champ lexical fertile des métaphores tirées du fait de manger, est utilisé dans un sens obscène, applicable au *culus* aussi bien qu'au *cunnus*, quand ils sont personnifiés et montrés en train de « dévorer » le pénis⁴³ ; *penis* est obscène, mais d'une grossièreté moindre que *mentula*⁴⁴.

Ces mots simples permettent de créer une saynète à l'intérieur du corps d'Hyllus, où son derrière et son ventre prennent vie et deviennent des rivaux se disputant les extrémités opposées du système digestif : la bouche et l'anus⁴⁵. L'unique denier d'Hyllus a le pouvoir d'apporter, soit par la bouche, soit par l'anus, un plaisir qui satisfera soit le ventre, soit le derrière. Les pronoms de rappel *hic* et *ille* renforcent le rôle dramatique de ces organes personnifiés. Les verbes actifs dont ils sont les sujets contribuent également à les animer : *uenter spectat* ; *hic esurit* ; *ille uorat*. Le phallus, en revanche, agit comme un personnage secondaire, n'étant pas le sujet d'un verbe actif, il sème la bisbille entre le derrière et le ventre.

Cette construction linguistique contraint le lecteur à considérer la saynète au premier degré, sans deuxième niveau de lecture. Il est ainsi plongé dans une verticalité corporelle grotesque plutôt qu'une compréhension rationnelle « horizontale ». La scène présente la réalité interne du corps comme le microcosme de la réalité sociale d'Hyllus. L'épigramme débute avec Hyllus au sommet de cette échelle, puis nous emmène à l'intérieur de ses tripes pour observer l'action qui s'y déroule.

42. ADAMS, *The Latin Sexual Vocabulary*, p. 110.

43. *Ibid.*, p. 138.

44. *Ibid.*, p. 34-35.

45. Cf. DUPONT et ÉLOI, *L'érotisme masculin dans la Rome antique*, p. 182-186, pour une analyse complémentaire de la voracité de l'anus dans la littérature romaine.

L'épigramme 2, 51 appuie de nouveau l'idée selon laquelle la notion du « trou béant en train d'avaler », dans la construction de l'image grotesque, prévaut sur la précision anatomique. En effet, l'anus se régale d'un banquet et c'est donc à lui qu'est appliqué le terme *uorat*⁴⁶. L'anus est ici en quelque sorte une bouche, dans la mesure où il est montré en train d'avaler. Dans un registre similaire, la dernière épigramme à l'étude dans cette section nous montre éloquemment comment un anus peut se transformer en bouche béante.

6, 37, *Secti podicis usque ad umbilicum*
Nullas reliquias habet Charinus,
Et prurit tamen usque ad umbilicum.
O quanta scabie miser laborat !
Culum non habet, est tamen cinaedus ;
 Charinus a l'anus défoncé jusqu'au nombril, il ne lui reste plus rien, et pourtant son désir monte jusqu'au nombril. Pauvre homme, comme il veut gratter là où ça le démange ! C'est un enculé sans cul !

Ici Martial utilise une métrique plus rare, que l'on pourrait qualifier de trimètre iambique catalectique composé comme suit : spondée, trochée, iambe, iambe, iambe, syllabe indifférenciée (| — — | — U | U — | U — | U — | X |). On sait que Martial accorde toujours la métrique au sujet : le trimètre iambique est sa forme privilégiée pour ses épigrammes les plus piquantes. La forme catalectique (le dernier pied est incomplet) met ici l'accent sur les parties génitales retranchées de Charinus ou du moins sur son corps mutilé.

L'épigramme met en évidence la puissance transformatrice de la langue du grotesque. Le sens du poème est simple et ressemble à une insulte ordinaire de cour d'école ; l'utilisation de l'hyperbole et de la déformation corporelle sont fréquentes dans ces attaques d'essence populaire. Dans cette épigramme, l'accent est mis sur le trou béant, qui, rappelons-le, prévaut sur la nature anatomique de l'organe (bouche, vagin, anus). Le trou béant de

46. Cf. DUPONT et ÉLOI, *L'érotisme masculin dans la Rome antique*, p. 185, pour une analyse complémentaire de ce passage.

Charinus, un *cinaedus*⁴⁷, en raison de son appétence sexuelle (*prurire*⁴⁸) pour l'organe phallique, s'agrandit jusqu'à mutiler graphiquement son corps. Ce trou est si grand qu'il s'étend jusqu'au nombril, absorbant les parties génitales.

Pour dénoncer des mœurs que Martial trouve répréhensibles, il transforme volontiers sa cible en monstre dont la bouche s'agrandit à force de désir. Le principe de dégradation grotesque apparaît évident : Charinus est dégradé par l'insulte, dans le processus, son corps est transformé et devient un objet de nouvel ordre.

La langue utilisée par Martial illustre l'esprit festif et populaire fondamental caractéristique de la langue du grotesque, telle que décrite par Bakhtine. Cette tonalité festive et populaire se manifeste notamment à travers l'emploi d'un registre langagier varié, qui empêche systématiquement un second niveau de lecture et attire l'attention sur la réalité corporelle, explorant ainsi sa verticalité. Cette nature composite et variée d'un langage sciemment choisi se conjugue au choix méticuleux de la métrique, toujours en harmonie avec le sujet de l'épigramme. En mêlant diverses sources d'inspiration, Martial adapte les termes à son style poétique unique, lui permettant de dépeindre des réalités souvent crues et de repousser les limites du langage érotique latin. On doit toutefois rappeler l'influence indéniable de Catulle⁴⁹, un poète plus proche des modèles alexandrins, sur ce lexique érotique particulier.

47. Le mot est un grecisme (cf. *κίναδος*) déjà utilisé par Catulle (16, 2 ; 25, 1) et réemployé à treize reprises par Martial. Les mots relatifs à la sodomie sont fréquemment formés en latin à partir de mots grecs (cf. *pedico* / *παιδικός* ; *catamitus* / corruption de *Γανυμήδης* ; *pathicus* / *παθικός*). *Culus* et *podex* sont abordés plus haut (cf. *supra* p. 53 et p. 51). T. SAPSFORD, *Performing the Kinaidos : Unmanly Men in Ancient Mediterranean Cultures*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2022, p. 136, nous confirme, quant à lui, que *cinaedus* est employé par Catulle et Martial pour désigner un archétype de mauvaise masculinité, autant dans l'expression de son genre que dans ses comportements sexuels atypiques.

48. *Prurire*, dans le sens de « désirer ardemment » est une expression plautinienne, qui persévéra par la suite uniquement dans des contextes de langue non élevée. Le terme est fréquent chez Martial qui l'utilise à onze reprises. De même, *prurire* dans le sens d'« exciter la libido » se trouve chez Catulle 16, 9 ; Juvénal 6, 326 et Martial 95, 3 ; cf. RODRIGUEZ, « Il linguaggio erotico di Marziale », p. 111.

49. G. L. FAIN, *Writing Epigrams : The Art of Composition in Catullus, Callimachus and Martial*, Bruxelles, Latomus, 2008, p. 148, confirme que Catulle est l'influence littéraire de Martial la plus importante ; Martial lui-même fait mention de ce dernier à 14 reprises.

Comparativement à Catulle cependant, Martial ne cherche pas à se présenter comme un poète érudit, privilégiant une expression directe de la réalité environnante et décrivant les détails les plus crus avec une approche souvent satirique et caustique⁵⁰. Son langage, empreint d'obscénités, se révèle essentiel pour exprimer le corps grotesque, toujours repoussé aux limites de l'hyperbole.

La langue de Martial agit comme un agent dégradant qui renouvelle les formes après les avoir détruites. Ses cibles deviennent dès lors les *objets* de ses *images grotesques* où se développe une vision verticale du corps, des tréfonds de ses organes, à son interaction avec l'environnement social.

Là réside la particularité de la langue grotesque : non pas son aspect vulgaire, mais sa capacité, peu importe le registre langagier, à mettre tout l'accent sur le corps dégradé. La langue grotesque s'accorde au fonctionnement de l'*image grotesque* : c'est par elle que l'on dégrade un *objet* pour lui donner une forme nouvelle, en l'occurrence ici les *corps* des personnages.

50. RODRIGUEZ, « Il linguaggio erotico di Marziale », p. 116.

1.2 La mauvaise littérature tue : Perse et la langue du grotesque

Perse est un technicien hors-pair de la littérature latine, fin connaisseur des modèles qu'il imite, la langue du grotesque qui lui est propre nous permet de nuancer le lien entre langue grotesque et expression du peuple.

La langue du poète satirique Perse est une manifestation exacerbée de l'esprit littéraire latin, friand d'imitation savante, de figures complexes et de composition réfléchie. Perse, pour créer un mélange entre vice, mauvaise littérature et corps malsain, use d'une langue indissociable du corps grotesque⁵¹. Notre étude précédente sur le satiriste a notamment mis en lumière plusieurs procédés par lesquels il élabore un commentaire métatextuel/métapoétique complexe ; nous reprenons ici une section de notre mémoire de maîtrise, revue et augmentée, car ces analyses nous sont indispensables⁵².

51. Nous entendons par là que Perse établit constamment un commentaire sur la poésie par sa propre manière de créer ses textes ; il réemploie des centaines d'extraits d'autres auteurs pour créer ses vers. L'étude de D. D. VENUTO, F. IENGO et R. SCARCIA, *Gli auctores di Persio*, Rome, Fratelli Palombi Editori, 1972, permet de dresser un inventaire assez complet des passages imités chez Perse ; il faut y ajouter l'analyse de D. M. HOOLEY, *The Knotted Thong : Structures of Mimesis in Persius*, Ann Harbor, The University of Michigan Press, 2000 (1997), qui en répertorie un nombre supplémentaire. La mise en commun de ces études et de nos propres observations permet d'avancer le nombre de 1180 mots, expressions, phrases ou passages imités, un chiffre considérable pour une œuvre de seulement 664 vers. Dans la distribution de ces imitations, Horace figure en premier avec 752 occurrences, suivi par Virgile avec 232 ; quelques autres sont dignes de mention : 37 pour Ovide, 23 pour Properce, 20 pour Lucrèce, 16 pour Tibulle, 15 pour Cicéron, 12 pour Catulle, 12 pour Sénèque et 11 pour Calpurnius Siculus.

52. Notre étude précédente, F. CHARRON-DUCHARME, *La fontaine du canasson Pégase. Production, transmission et consommation de la culture littéraire sous Néron dans les Satires de Perse*, Université Laval, 2019, p. 110-130, présente certaines analyses et conclusions qui méritent ici une nouvelle mise en contexte afin de contribuer à la réflexion sur la langue du grotesque latine.

Pour ce faire, Perse réutilise des éléments syntaxiques et lexicaux de la littérature latine tout en s'en appropriant le sens⁵³. On note ici que les sujets satiriques génériques dont Perse traite dans son livre⁵⁴ sont des points de repère pour le lecteur, tandis que son réel intérêt réside dans l'exploration presque plastique de la langue latine à travers des images grotesques qui mélangent plusieurs niveaux de lecture.

Nous discernons dans cette démarche artistique une force positive du grotesque qui réside dans la potentialité de présenter des textes qui transcendent la simple destruction de corps et d'idées.

53. Le traitement que Perse veut infliger au lecteur passe entre autres par son style brutal, composé de *iuncturae acres*, des images violentes qui visent à briser les conventions; cf. P. CONNOR, « The Satires of Persius : A Stretch of the Imagination », *Ramus* 16 (1987), p. 55-77, qui soutient lui aussi que les images et le style de Perse visent à revitaliser la littérature latine par leur brutalité; R. A. HARVEY, *A Commentary on Persius*, Leyde, E. J. Brill, 1981, par sa nature de commentaire linéaire, possède le très grand avantage de répertorier *ad loc.* toutes ces expressions et de proposer une explication pour chacune d'entre elles; cette conception stylistique est proche de l'*acritas* reprochée à Lucilius par Horace (Sat. 1, 10, 16-17); cf. J. PIA COMELLA, « Parrhésie et obscurité poétique dans les *Satires* de Perse : l'arrière-plan stoïcien », *Revue des Études Latines* 92 (2014), p. 197-220; cette conception âpre du style, quant à elle, est à éloigner par ailleurs de celle de Lucrèce, qui cherche à rendre sa philosophie douce comme le miel (1, 936-950; 4, 1-25) pour amadouer ses lecteurs; cf. S. BARTSCH, « Persius' Fourth Satire : Socrates and the Failure of Pedagogy », *The Philosophizing Muse : the Influence of Greek Philosophy on Roman Poetry*, sous la dir. de M. GARANI et D. KONSTAN, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014, p. 246; K. FREUDENBURG, *Satires of Rome : Threatening Poses from Lucilius to Juvenal*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 182. L'expression persienne *iuncturae acres* est dérivée de la recommandation d'Horace – qu'il énonce dans l'*Art poétique* (47-48) – de produire des *iuncturae callidae*, des « expressions habiles ». M. FITZPATRICK NICHOLS, « Persius », *A Companion to the Neronian Age*, sous la dir. d'E. BUCKLEY et M. T. DINTER, Oxford, Blackwell Publishing, 2013, p. 246; H. BARDON, « *Iunctura callidus acris* (Perse 5, 14) », *Rivista di Cultura Classica e Medioevale* 28 (1986), p. 3; H. BARDON, « Perse et la réalité des choses », *Latomus* 34 (1975), p. 319-335; E. J. KENNEY, « Satiric Textures : Style, Meter, and Rhetoric », *A Companion to Persius and Juvenal*, sous la dir. de S. BRAUND et J. OSGOOD, Chichester / Malden / Oxford, Blackwell Publishing, 2012, p. 115.

54. Son livre comporte six courtes satires cumulant 650 hexamètres dactyliques, auxquelles s'ajoute un prologue de 14 choliambes. Chaque satire développe sa thématique propre : la première est une discussion avec un ami ou un rival fictif, dans laquelle Perse plaide contre les mauvais écrivains, la deuxième critique les prières hypocrites des hommes, la troisième s'attaque à la paresse des jeunes gens et exhorte à l'étude de la philosophie, la quatrième dénonce l'ingérence des jeunes gens dans l'État et les reproches hypocrites, la cinquième est adressée à son maître Cornutus et discute la vraie liberté, c'est-à-dire l'ataraxie stoïcienne, la sixième et dernière prend la forme d'une lettre à son ami le poète lyrique Caesius Bassius et se prononce contre les avarés.

L'anatomie poétique Au fondement de cette entreprise métatextuelle et grotesque se trouve une forme de lexique physiognomonique du mauvais poète et de son public, puis du poète exemplaire et de son public. Il est pertinent d'énumérer de manière systématique ces attributs physiques que nous avons relevés dans l'ensemble des *Satires* ; leur nombre permet de constater qu'il s'agit d'un motif littéraire très élaboré et ils constituent par ailleurs une bonne introduction à la manière dont le poète de Volterra inclut toujours la variable corporelle dans ses jugements éthiques et littéraires.

Apparaissent ainsi au fil des vers nombre d'organes dont Perse va figurer les caractéristiques pour asseoir sa démonstration : foie, ventre, poumons, bouche, palais, gorge, yeux, oreilles, reins et cou.

À l'origine de la création, c'est le ferment et le figuier qui font gonfler le foie des poètes⁵⁵, jusqu'à ce qu'il explose :

1, 24-25, *Quo dicisse, nisi hoc fermentum et quae semel intus*

Innata est rupto iecore exierit caprificus ? ;

(Un rival) – Pourquoi avoir appris, si le ferment et le figuier qui sont nés en nous, à l'intérieur, ne rompent pas notre foie pour sortir au jour ?

Dans l'élaboration du personnage de l'antagoniste poétique, Perse formule une critique de la pulsion de créer simplement pour chercher la validation des autres. L'intérêt ici réside dans la manière dont il élabore et présente ses idées : plus qu'une simple métaphore, il crée sur le plan littéral une image corporelle qui imbrique plusieurs composantes

55. L'image du levain (*fermentum*) est utilisée ailleurs dans la langue latine de manière figurée pour désigner les pulsions émotionnelles, spécialement la colère (Plaute, *Casina ou les tireurs de sort*, 325, *nunc in fermento tota est* (sc. *mulier*), *ita turget mihi* ; Le marchand, 959, *mea uxor... tota in fermento iacet* ; Juvénal, 3, 187, *accipe et istud / fermentum tibi habe ; fermentum*) ; l'image du figuier dans ce vers, autrefois considérée dans la littérature scientifique comme empruntée au registre lubrique, est ici utilisée car l'arbre est reconnu pour s'infiltrer dans la pierre avec ses racines et la détruire (Properce, 4, 5, 76 ; Martial, 10, 2, 9 ; Juvénal, 10, 144 ; Sénèque, *Questions naturelles*, 2, 6, 5). Le foie, (cf. aussi 5,129), est identifié dans la médecine comme le siège de ces pulsions (ἐπιθυμητικόν) et les passions inhabituelles sont liées à l'insuffisance de cet organe chez Gallien, *De locis affectis*, 3, 5 ; Plutarque, *De la vertu morale*, 11 (450f ; Scholiaste de Perse, 1, 12 ; Servius, *Commentaire à l'Énéide*, 6, 596 ; le foie est associé à la colère chez Horace, *Satires*, 1, 9, 66 ; *Odes*, 1, 13, 3 ; Juvénal, 1, 45 ; 6, 648) et à la passion amoureuse chez Horace, *Odes*, 1, 25, 13 ; 4, 1, 12 ; *Épîtres*, 1, 18, 72 ; Ovide, *Héroïdes*, 6, 92 ; Sénèque, *Hercule sur l'Œta*, 574 ; cf. W. KISSEL, *Aules Persius Flaccus Satiren*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 1990, p. 147-148 et p. 697-698.

symboliques. Cette image n'est pas statique : elle montre l'organe transformé par les éléments alimentaire et végétal. Perse prend donc l'idée figurative du levain et la place sur le plan littéral aux côtés du phénomène arboricole de l'enracinement du figuier ; il combine ensuite l'action de ces deux phénomènes à l'intérieur du corps du protagoniste pour faire éclater son foie. L'originalité ne se situe donc pas simplement dans un jeu symbolique, mais surtout dans le mélange indissociable entre le corps et le texte, entre le figuré et le littéral, entre l'idée et l'image.

Tout en utilisant ce procédé, Perse crée également dans l'ensemble de son texte un collage, qui, par la répétition de la notion anatomique, finit par imprimer le portrait chimérique des archétypes qu'il critique :

Lorsque leur foie éclate, c'est le ventre ⁵⁶, maître d'arts, qui digère et produit la poésie à partir de cette explosion inspiratoire :

Prol. 10-11, *Magister artis ingenique largitor*
Venter, negatas artifex sequi uoces ;
 Docteur ès lettres et dispensateur d'esprit : leur ventre vorace est un artisan qui s'adonne à la voix qu'on lui refuse.

On peut considérer que ces « voix refusées », *negatas uoces*, signifient l'idée que le ventre ne peut s'exprimer seul, c'est pourquoi Perse prend la peine de détailler les organes qui devraient aider ce *uenter artifex* à parler. Il dispose en effet de poumons, peinant il est vrai à produire le souffle nécessaire pour exprimer la création gastrique :

1, 14, *Grande aliquid, quod pulmo animae praelargus anhelet* ;
 (...) quelque propos sublime, qu'halète un poumon, ample de souffle ⁵⁷.

56. Ici le ventre est lié non à l'idée d'un poète affamé qui écrit par nécessité, mais plutôt à l'avidité ; cf. KISSEL, *Aules Persius Flaccus Satiren*, p. 92.

57. *Grande aliquid*, Perse fait ici référence au *genus grande*, cf. Quintilien, 12, 10, 58, (*genus*) *grande atque robustum, quod ἄδρὸν dicunt* ; Cicéron, *De oratore*, 69, (*genus*) *uehemens*, quod Graeci βάρύ... dicunt ; Isidore, *Etymologiae*, 2, 17, 1, *genus ... grandiloquum* ; Quintilien, 12, 10, 66, (*genus*) *ualidum* ; c'est le style excellent et sublime que Perse fait ici sortir ironiquement de cette entreprise digestive ; cf. LAUSBERG, *Handbook of Literary Rhetoric*, § 474-475.

Pour produire les sons et pour chanter le nectar des Muses, les poètes sont en outre dotés de becs d’oiseaux⁵⁸ :

Prol. 8-9, *Quis expediuit psittaco suum “chaere”*

Picamque docuit nostra uerba conari ? ;

Qui a fait connaître au perroquet son « Hello there ! » et a instruit la pie à s’essayer à nos mots ?

Prol. 13-14, *Coruos poetas et poetridas picas*

Credas Pegaseium nectar ;

(...) là tu croirais entendre ces corbeaux-poètes et ces pies-poétesses chanter le nectar des Muses.

Leur palais déficient les empêche cependant de bien prononcer les mots :

1, 35, *ac tenero supplantat uerba palato* ;

(...) puis de son palais débile avorte les mots.

Par chance, semble ironiser Perse, l’énonciation claire des mots ne paraît pas être leur priorité : il évoque leur gorge souple, qui produit les modulations nécessaires à l’excitation du public :

1, 17-18, *liquido cum plasmate guttur*

Mobile collueris,

tu auras rincé ta gorge souple avec un vibrato maniéré.

Ils ont également recourt à leurs yeux exorbités pour exciter, voire pénétrer le public⁵⁹ :

58. Perse utilise ces trois oiseaux pour communiquer diverses idées : le perroquet et la pie sont reconnus pour leur caractère bavard et mécaniquement imitatifs, généralement appréciés pour leur capacité à répéter des sons humains, dont spécialement diverses salutations ; ensuite le corbeau et la pie (*pica* désigne aussi bien la pie bavarde “*pica pica*” que le geai des chênes “*garrulus glandarius*”) sont utilisés pour faire une distinction genrée entre les poètes hommes et femmes ; finalement, ces deux oiseaux connaissent déjà dans la littérature une utilisation comme comparatifs péjoratifs pour critiquer les petits poètes dont les voix nombreuses et sans importance furent comparées au criaillement de ces corvidés (cf. Pindare, *Odes*, 2, 86 ; Antipatros de Sidon, *Anthologie palatine*, 7, 713 ; Calpurnius, *Éclogues*, 6, 6) ; cf. KISSEL, *Aules Persius Flaccus Satiren*, p. 89-92 et p. 97.

59. S. BARTSCH, *Persius : A Study in Food, Philosophy, and the Figural*, Chicago / Londres, University of Chicago Press, 2015, p. 52, explique que les yeux pourraient même être considérés comme étant en train d’éjaculer : « the orgasmic tears coming from the reciter’s eye really seem a bit de trop. Unless, that is, you know Galen, Celsius, and Aristotle. Not only is *semen* (in Aristotle, *Generation of Animals* 725a) a residue made from food, blood and *pneuma*, but it is the region around the eyes that is most

1, 18, *patranti fractus oculo* ;
(...) l'oeillade au climax.

Cette image d'une déconcertante étrangeté⁶⁰ utilise un corps sexualisé dans une optique bien différente de celle de Pétrone. Tandis que ce dernier utilisait une écriture lubrique en conjonction avec les éléments alimentaire et monétaire pour créer une saturation d'éléments triviaux⁶¹, Perse utilise ces images concupiscentes de manière calculée pour communiquer des idées précises. Ici, dans cette scène où un poète atrocement mauvais parvient à faire danser son auditoire en babillant, le satiriste utilise le corps grotesque pour mieux illustrer comment est opérée la transmission du locuteur à l'auditoire de la poésie. Il brouille en effet la frontière entre le début et la fin des corps, notamment en parvenant à montrer ses extrémités comme illimités. L'œil phallique ici est présenté en train d'éjaculer, tandis que l'auditoire reçoit la poésie entre ses reins. Il y a donc une compression sémantique qui juxtapose encore une fois les images littérales et figuratives sur le même plan. L'idée est exécutée avec précision, mais l'image et l'interprétation sont ouvertes.

S'ils ont recours à leurs yeux en tant que substituts du phallus pour jouir (*patro*) et disséminer leur semence à l'auditoire, c'est aussi que l'appareil masculin de ces poètes est incomplet, tandis que les poètes antérieurs le possédaient intégralement⁶² :

full of seed. An excess of food creates an excess of semen, and the inevitable result is leakage. In short, the fact that the poet reciter of satire 1 weeps tears of semen in pleasure at his own poetry while his listeners quiver in responsive sexual pleasure suggests both a misweighted conversion of foodstuffs and a perversion of digestion in which the foodstuff of poetry is taken in by the body by the very orifice where it should be coming out. »

60. *Fractus* est univoque, le verbe sous sa forme participiale et conjuguée est une expression répandue désignant la faiblesse et le caractère efféminé (Sénèque, *De la vie heureuse*, 13, 4 ; *Lettres*, 115, 2 ; Pline le jeune, *Panegyrique*, 33, 1 ; pour parler spécifiquement de la voix, cf. Juvénal, 2, 111, Apulée, *Métamorphoses*, 8, 26 ; Phèdre, 8, 2). *Patrare* signifie « jouir » dans un contexte sexuel (cf. Porphyre, *Scholies des Satires d'Horace*, 1, 5, 84 ; *Scholies des Satires de Perse*, 1, 18 ; Catulle, 29, 16). *Ocellus* est un diminutif érotique de *oculus* (cf. *Thesaurus Lingua Latinae*, 9, 2, 410, 48-69) qui rehausse le caractère efféminé de l'orateur et le caractère sexuel de la scène ; cf. KISSEL, *Aulus Persius Flaccus Satiren*, p. 137-138 ; ADAMS, *The Latin Sexual Vocabulary*, p. 142-145.

61. Cf. *infra* p. 277.

62. KISSEL, *Aulus Persius Flaccus Satiren*, p. 248-249, explique comment interpréter cette image d'apparence univoque : d'abord elle se fonde sur l'appel général à la gloire masculine, généralement exprimée ailleurs aussi au conditionnel (Ovide, *Fastes*, 6, 594 ; Martial, 2, 69, 8 ; dans un sens plus précisément lié au sexe chez Apulée, *Métamorphoses*, 2, 17 ; Cicéron, *Lettres à Atticus*, 10, 7, 2 ; Horace,

1, 103-104, *Haec fierent, si testiculi uena ulla paterni
Viueret in nobis ?* ;

Créerait-on ça, si la moindre veine des couilles ancestrales vivait en nous ?

Enfin, le ventre ne se contente pas d'une seule paire de poumons, d'une gorge et d'un bec pour la déclamation de sa création ; il a plutôt recours à cent bouches et cent langues, du moins est-ce la quantité qu'il réclame⁶³ :

5, 1-2, *Vatibus hic mos est, centum sibi poscere uoces,
Centum ora et linguas optare in carmina centum* ;

Les poètes ont l'habitude de réclamer cent voix pour eux, de souhaiter cent bouches et langues pour cent œuvres.

C'est plutôt l'ampleur de la récitation qui compte et lorsque Perse raille la qualité de cette poésie, l'un d'eux évoque la fragilité de ses oreilles, qui ne peuvent supporter la critique, c'est-à-dire les propos railleurs du satiriste de Volterra :

1, 107-108, *Sed quid opus teneras mordaci radere uero
Auriculas ?* ;

Mais pourquoi écorcher nos oreilles fragiles avec ta vérité corrosive ?

Si leurs oreilles ne leur permettent pas de soutenir la critique, elles ne sont pas plus capables d'apprécier correctement les œuvres qu'elles entendent ; Perse note bien que, tel Midas, tous les habitants de Rome ont des oreilles d'âne⁶⁴ :

Épode, 15, 12 ; Quintilien, 1, 10, 31 ; Pétrone, 113, 11). Il prend cette invocation générale en la jumelant à un langage plus familier, comme Pétrone, 44, 14 (*sed si nos coleos haberemus, non tantum sibi placeret*). *Vena ulla*, ensuite, contrairement à ce qu'on pourrait penser, n'est pas une métonymie pour le membre viril. Perse joue justement sur l'idée contraire. Tandis que *uena* désigne plutôt le courant d'une rivière dans une image abstraite pour créer une filiation avec les ancêtres (*abstractum pro concreto*), la partie taboue, les testicules, est nommée directement. Ce serait normalement la partie du corps obscène qui serait camouflée par une formulation *abstractum pro concreto*, mais en inversant la coutume, Perse fait preuve de la fougue de son langage satirique et avance encore une fois des idées littéraires en utilisant le vecteur corporel. HARVEY, *A Commentary on Persius*, p. 46, ajoute que *testiculi* comme métonymie de la virilité nous paraît simple, mais est inédit avant Perse.

63. HARVEY, *A Commentary on Persius*, p. 124, note que le motif des cent bouches pour chanter l'épopée est un cliché littéraire, moqué depuis au moins Caecilius, *Comédies*, 126-127 (R.³) ; mais l'application de cette idée à la tragédie est une innovation de Perse.

64. La fable du roi Midas est bien connue (cf. Ovide, *Métamorphoses*, 11, 146-193) ; Perse ici l'emploie pour définir sa *persona* de satiriste, car s'il est le barbier de Midas et que Midas représente tous les habitants de Rome, il se montre comme seul capable de connaître et d'identifier leurs failles morales.

1, 121, *Auriculas asini quis non habet ?* ;
(...) mais qui n'a pas des oreilles d'âne ?

Tous dotés de ces oreilles d'âne, les membres du public ont cependant une anatomie moins complexe, que Perse néanmoins prend soin de décrire en lien avec la consommation de la poésie. En effet, ils disposent au premier plan d'un derrière pour se trémousser aux sons émis par le poète chanteur et pour recevoir la poésie qui stimule ce canal interne avant d'atteindre leurs reins :

1, 19-21, *Hic neque more probo uideas nec uoce serena*
Ingentes trepidare Titos, cum carmina lumbum
Intrant et tremulo scalpuntur ibi intima uersu ;

Regarde alors Pierre, Jean, Jacques, bien robustes, frémissant sans pudeur aucune, gémissant sans retenue, alors que la poésie pénètre leurs reins et qu'ils sont titillés quand un de tes vers trémulant leur gratte l'intime palpitant.

Ce public aux oreilles incapables de leur rendre la poésie intelligible consomme ainsi par les reins ce qu'il croit être de la poésie⁶⁵ ; une simple déclamation stylée au tribunal suffit dès lors à mouvoir l'arrière-train de l'un d'entre-eux :

1, 87, *an, Romule, ceues ?* ;
(...) tu vas du cul, Romulus⁶⁶ ?

Sur le plan lexical, Perse use de mots péjoratifs pour attribuer ces oreilles aux Romains : le mot *asinus* est considéré comme vulgaire par rapport au terme de la haute poésie dédié à cet animal (*asellus*) ; *auricula*, diminutif de *auris*, a une connotation négative dans ce contexte. Cf. KISSEL, *Aules Persius Flaccus* Satiren, p. 267-271.

65. Cette consommation poétique par le derrière est à lier à l'image précédente que nous avons analysée (p. 62). Tandis que cette transmission poétique est obscène et sexuelle, cela ne veut pas dire pour autant que le contenu des poèmes est à caractère grivois ; cf. KISSEL, *Aules Persius Flaccus* Satiren, p. 140-141 ; le verbe *ceudere* employé ci-dessous désigne le mouvement des fesses d'un homme qui prend plaisir à se faire pénétrer analement ; cf. C. A. WILLIAMS, *Roman Homosexuality*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2010, p. 178 et 202.

66. *Romulus* désigne par ironie quelqu'un de haut rang ; le verbe *ceudere* semble inédit avant Perse (on le trouve par la suite chez Juvénal, 9, 40 ; Martial, 3, 95, 13) et vient vraisemblablement du latin vernaculaire. Le scholiaste de Perse nous en donne cette définition : *molles et obscaenos clunium motus significat*. Cf. KISSEL, *Aules Persius Flaccus* Satiren, p. 227.

Lorsqu'ils ne sont pas en train de se trémousser, ils ont un cou relâché (1, 98), *laxa ceruice*, qui souligne une fois de plus leur faiblesse et leur mollesse, ou plus généralement, leur passivité et leur absence de réflexion. Le cycle anatomique est finalement conclu dans l'éventualité où ce public est stimulé par une œuvre ; l'auditeur dispose de lèvres pour la répéter :

1, 41-42, *An erit, qui uelle recuset*

Os populi meruisse ? ;

En sera-t-il un, pour refuser d'aspirer à l'honneur d'être sur les lèvres du peuple ?

Devant cette scène licencieuse, profondément carnalesque et grotesque, que peut faire le satiriste sinon éclater de rire ? Il dispose pour ce faire d'un organe central à sa composition poétique, une rate effrontée :

1, 12, *Quid faciam ? – sed sum petulanti splene – cachinno* ;

Que puis-je faire ? Hey ! j'ai la rate effrontée, je pouffe de rire !

L'association de la rate au rire n'est pas propre à Perse, on la retrouve notamment chez Plinie l'Ancien⁶⁷ :

67. Cf. aussi Isidore, *Originum libri*, 11, 1, 127 ; Servius, *Commentaire à l'Énéide*, 6, 596 ; 8, 129 ; Serenus Sammonicus, 426-430. Par ailleurs, il existe chez les Anciens un lien entre la rate et le génie poétique. La rate est le lieu de production de la bile noire ; cf. J.-M. JACQUES, « La bile noire dans l'antiquité grecque : médecine et littérature », *Revue des Études Anciennes* 100 (1998), p. 223 ; et spécialement J. PIGEAUD, « Une physiologie de l'inspiration poétique. De l'humeur au trope », *Les Études Classiques* 46 (1978), p. 23-31, qui avance l'idée que la bile noire ou l'*atrabile* est décrite chez le Pseudo-Aristote, dans ses *Problèmes* (no 30), comme responsable de la mélancolie, un état qui peut être la cause soit de la folie, comme pour Héraclès et Ajax, soit du génie, comme c'est le cas pour Empédocle, Socrate et Platon (953a) ; tout dépend selon lui de la concentration de la bile, comme, par analogie, de la quantité de vin que quelqu'un consomme (953b). M. SQUILLANTE SACCONI, *Persio : il linguaggio della malinconia*, Naples, M. D'Auria Editore, 1995, p. 21-33, traite de l'œuvre de Perse en tant que littérature mélancolique. Bien que son étude soit riche en analyses stylistiques et programmatiques, la savante conçoit la mélancolie dans son sens moderne et ne rejoint pas notre analyse ; J. Pigeaud, prend d'abord appui sur la mise en valeur du poète par Aristote dans sa *Poétique* : « Dans la *Poétique*, Aristote affirme que la poésie est plus philosophique que l'histoire (1451b), que son essence est de bien métaphoriser, et que bien métaphoriser c'est contempler le semblable (1459a). La poésie consiste à déplacer le nom et à mettre ainsi en évidence la ressemblance entre les choses, à dévoiler les rapports, à révéler l'être ». L'acte créateur de la poésie est au fond un acte révélateur (p. 23). L'auteur explique ensuite que le génie poétique est mélancolique ; comme nous le notions, il existe selon lui un lien, pour les Anciens, entre la physionomie et la création : « Mais ce sont les mélancoliques qui sont liés à la poésie, à cause de la force de leurs mouvements, par l'intermédiaire de la métaphore de l'archer, (...) ainsi la connaissance poétique n'est pas une connaissance passive. Elle est essentiellement l'art de la métaphore. Ainsi la poésie est liée au corps, à l'humeur ; mais ce n'est point reproduction passive

Pline, *Histoire naturelle* 11, 80, Certains pensent que, chez l'homme, [l']ablation [de la rate] entraîne la perte du rire, et que le rire immodéré dépend de sa grosseur⁶⁸.

En débutant son livre de satires par cette notion programmatique, Perse affirme que son rôle de satiriste est une nécessité physiologique à la fonction émonctoire, le rire satirique est le résultat inévitable du trop plein de sa rate. De plus, s'il est important de noter que le poète de Volterra rit, c'est surtout la qualification de sa rate qu'il faut relever ; le mot *petulans* en effet dénote l'aptitude et la disposition à l'*attaque* et à l'*effronterie*. La capacité du satiriste d'élever son auto-conscience littéraire lui permet de considérer diverses notions sociales, artistiques et philosophiques avant de les mettre au défi par ce rire effronté.

À l'aide de sa rate, Perse s'oppose aux poètes dont le ventre est le centre de leur activité poétique. En plus de celle-ci, il se singularise par une autre caractéristique morphologique importante : non seulement le satiriste semble ne pas faire partie de la foule qui possède des oreilles d'âne, mais les siennes, qui plus est, sont décrassées :

d'une partie du monde » (p. 29). Cette métaphore de l'archer, que J. Pigeaud tire d'ailleurs du corpus aristotélicien, est élaborée pour permettre de faire un lien entre le génie mélancolique et le poète (p. 26-28). Ainsi, comme Aristote dit du mélancolique qu'il est comparable, par sa force, à l'archer (*Rhétorique*, 3, 1412a, 13), et que celui qui veut composer de bonnes métaphores doit être *bon tireur* (*Rhétorique*, 3, 1412a, 5), c'est-à-dire être apte à bien distinguer des objets – et partant des concepts – qui sont éloignés, le mélancolique a donc pour cible la métaphore juste qui puisse aider à comparer un concept à priori distant. Aussi n'est-ce pas par hasard que Perse emploie plus loin la même analogie pour qualifier l'individu qui n'a pas de but dans la vie : Perse, 3, 60-63, *est aliquid quo tendis et in quod dirigis arcum, / an passim sequeris coruos testaque lutoque / securus, quo pes ferat, atque ex tempore vivis ?* ; « As-tu un but, une cible pour ton arc, ou bien tires-tu des tuiles et des mottes de terre à l'aveuglette sur les corbeaux, te moquant de l'endroit où tes pas te mèneront, tu vis à l'improviste ? » Que l'emprunt de cette métaphore soit ou non directement lié à Aristote (pour d'autres allusions à cette métaphore de l'archer, cf. KISSEL, *Aules Persius Flaccus* Satiren, 438-439), on voit tout de même qu'existe une continuité logique entre la vision aristotélicienne du génie mélancolique et la vision persienne du bon poète et, surtout, que les deux sont liées à la rate. Il est indéniable que Perse fait référence à cette prédisposition physiologique atrabilaire en mentionnant sa rate dans les premiers vers de son œuvre, mais une question demeure : cette référence est-elle ironique, ou est-ce pour lui une façon noble de s'opposer aux poètes ventripotents en se rangeant lui-même parmi les philosophes ? Si l'on doit certainement concevoir une part d'ironie, comme dans tous les propos de Perse, cette aptitude du poète, dans une perspective aristotélicienne, à communiquer des idées par des métaphores correspond cependant bien à l'auteur. En effet, comment mieux s'opposer à ces auteurs qui créent des poèmes vides de sens qu'en se présentant comme un poète-philosophe, c'est-à-dire un poète capable de communiquer la réalité du monde par l'art de la métaphore ?

68. *Sunt qui putent adimi simul risum homini, intemperantiamque eius constare lienis magnitudine.*

5, 86, *inquit*

Stoicus hic aurem mordaci lotus aceto,

dit ici le stoïcien, qui a nettoyé ses oreilles avec du vinaigre incisif.

À nouveau Perse utilise un adjectif qui suggère l'attaque, c'est-à-dire l'inverse de la passivité, en qualifiant le vinaigre qu'il utilise pour nettoyer ses oreilles de « mordant », *mordax*. En prenant cette image de la *morsure* pour rehausser son image de satiriste critique, Perse veut se rallier à l'attitude de son prédécesseur Lucilius, qu'il présente en train de *casser ses dents* en attaquant deux poètes :

1, 114-115, *Lucilius (...)*

Te Lupe, te Muci, et genuinum fregit in illis ;

Lucilius te mordit à belles dents Lupus, et toi aussi Mucius.

Par cet adjectif lié à la production littéraire satirique, Perse assimile ce vinaigre *mordax* à ses *Satires*, qui agiraient comme détergent pour décrasser les oreilles⁶⁹. Il mentionne justement le fait que son lectorat doit se laver suffisamment les oreilles pour être capable de comprendre les pièces des comiques grecs, lectures préparatoires à celle de ses propres écrits :

1, 123-126, *audaci quicumque afflate Cratino*

Iratum Eupolidem praegrandi cum sene palles,

Aspice et haec, si forte aliquid decoctius audis.

Inde uaporata lector mihi ferueat aure ;

Qui que tu sois, ô lecteur, insufflé par l'effronterie de Cratinos, tu blêmis devant le courroux d'Eupolis et du très grand Aristophane, lis aussi mon livre, si, par hasard, tu le trouves mieux mijoté. Mon lecteur doit s'échauffer à partir de là grâce à ses oreilles décrassées à la vapeur.

Dans cet ordre d'idées, le lecteur idéal pour Perse doit former son esprit grâce à des lectures de plus en plus difficiles avant d'être prêt à consommer ses *Satires*, qui agissent comme le nettoyant le plus efficace pour ses oreilles : en les consommant, il quitte définitivement le statut d'auditeur passif pour devenir lui aussi *mordax*, c'est-à-dire

69. P. A. MILLER, « Persius, Irony, and Truth », *American Journal of Philology* 131 (2010), p. 233-258, pense que la satire est elle-même l'agent nettoyant des oreilles.

capable de critiquer la littérature. En fusionnant l'idée du philosophe stoïcien et celle du satiriste prêt à mordre, le poète permet de mieux comprendre sa vision dichotomique : d'un côté se tiennent les personnages viciés, aux oreilles d'âne, qui n'entendent rien et ne se posent aucune question, de l'autre se tient Perse et tous ceux qui se lavent les oreilles, incisifs et critiques. Ainsi, comme les poètes chimériques sont physionomiquement compatibles avec leur public qui consomment par un orifice du bas, lui-même entretient une caractéristique physique, ou pour mieux dire, hygiénique, avec son lectorat qui consomme par les orifices du haut : les poètes viciés chantent quelque chose d'abscons que consomment par voie anale des spectateurs passifs, tandis que Perse fournit une ironie effrontée et dénonciatrice, un vinaigre peut-on dire, grâce auquel ses lecteurs peuvent nettoyer leurs oreilles.

Cette étude lexicale des caractéristiques physionomiques associées à la poésie montre la capacité de Perse à communiquer ses idées par le biais d'une transformation grotesque des organes et des humains. Cette plume physiologique confère au satiriste un pouvoir transformateur presque illimité sur ses personnages. Dès le départ, nous remarquons que le satiriste affaiblit les organes nécessaires à l'expression orale de la poésie tels que les poumons et le palais, et attribue à la gorge (*plasma*), des caractéristiques opposées à la virilité romaine tout en retirant une partie des testicules (*uena*). Il dispose également du pouvoir rabelaisien d'enfler les organes comme le foie, qui peut éclater, ou les yeux qui peuvent se transformer en phallus. Il multiplie les bouches, les langues et les voix, personnifie les organes tels le ventre, avide et savant, et la rate effrontée, tout en effectuant des transformations animales, comme les oreilles d'âne et les becs d'oiseaux.

Ce circuit anatomique ne se contente pas de découper les différentes composantes corporelles par des images isolées, il utilise plutôt les parties du corps comme des lieux de transition littéraire. Dans le carnaval poétique de Perse, l'inspiration des Muses est remplacée par une sorte de levure (*hoc fermentum*) qui provoque une flatulence émanant du foie. Ce gaz constitue la matière première du ventre, un organe lucide qui motive l'opération par son avidité. Le ventre peut donc recracher le souffle poétique qu'il a travaillé comme consommer ce gaz d'inspiration primordial, aussi bien que toute autre

nourriture pour son propre plaisir. Cette capacité opératoire de l'estomac est pour ainsi dire liée au don qu'il a de pouvoir absorber et recracher toute chose, caractéristique importante à retenir pour la suite. Il n'est donc pas surprenant que cette poésie gastrique soit destinée à entrer directement par l'extrémité intestinale inférieure des spectateurs et se loger dans leurs reins. Ce transfert d'énergie a pour effet de les faire danser et de les stimuler sexuellement, pourrait-on penser⁷⁰.

La composante digestive de l'anatomie poétique persienne ouvre la voie à une autre idée sous-jacente qui est celle de la comparaison entre la poésie et la nourriture. Perse suggère ainsi la lecture de son livre à ceux qui le trouvent bien mijoté (*decoctius*). La comparaison culinaire ne s'arrête pas là. Ce mélange complexe de nombreuses idées esthétiques et programmatiques est typique de Perse⁷¹, qui s'assure que son lectorat comprenne ses *Satires* après seulement de nombreuses lectures attentives⁷².

70. BARTSCH, *Persius : A Study in Food, Philosophy, and the Figural*, p. 49, explique aussi ce parcours digestif en se fondant sur d'autres sources de nature médicale : « The full valence of the metaphors connected with this digestive model suggests that we must take them, too, as referring to a multistep process. Accordingly, any discussion of "consuming" poetry would naturally bring with it, as part of its metaphorical baggage, the related ideas of (1) cooking the verse in the stomach "as if in a great cauldron"; (2) blending it together so as to create something different from what was swallowed; (3) making sure this *chyle* was sent to the right place for the correct processing; (4) making sure the right parts of the body got the right sort of resulting nourishment; and (5) getting rid of any poetic waste products in the natural way. Stages 1, 2 and 3, at least, have resonances in Persius, whose own creativity has surely created something unique out of the bits and pieces he has digested. Since *digero* also meant to arrange the parts of a literary or rhetorical body of work correctly, proper "distribution" is echoed in Horace's injunction against incorrectly placed poetic passages, and food/poetry divided up and put in the wrong place would end up in the wrong place, or produce too much of one psychological effect rather than another, as if a meal had generated too much black bile and too little healthy blood. Similarly, "eating" well-ordered (*digesta*) reading material presumably led naturally to facility in digestion ».

71. J. C. BRAMBLE, *Persius and the Programmatic Satire : A Study in Form and Imagery*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974, p. 35-59, explique comment le poète a créé des images qui s'attaquent à la fois aux mœurs et à la littérature : la maladie, les vêtements et l'apparence, le caractère efféminé, la nourriture et la boisson sont des thématiques terminologiques que Perse utilise pour critiquer les deux éléments à la fois ; W. T. WEHRLE, *The Satiric Voice : Program, Form and Meaning in Persius and Juvenal*, Hildesheim / Zürich / New York, Olms-Weidmann, 1992, p. 92, constate aussi que Perse crée un lien étroit entre les vices corporels : l'obésité, la maladie et l'insalubrité et les vices moraux et éthiques.

72. Cf. la note 53, p. 58, en ce qui concerne la difficulté du style de Perse.

Cuisine morale Perse formule l'idée que le vice se manifeste physiquement à travers un corps malade en créant fréquemment une association entre gras et condition morbide. À cet effet, quelques passages montrent bien la gradation des conséquences encourues par une diète non conforme aux idéaux stoïciens :

2, 41-43, *Poscis opem neruis corpusque fidele senectae.*

Esto, age. sed grandes patinae tuccetaque crassa

Annuere his superos uetueret Iouemque morantur ;

Tu réclames de la force pour tes muscles et un corps fidèle jusque dans la vieillesse.

Soit, j'y consens, mais casseroles grosses et grasses conserves s'opposent au consentement divin et freinent Jupiter.

En critiquant les prières hypocrites, notre poète met en scène un homme qui émet le vœu de vieillir en santé ; or ses habitudes de vie malsaines ne lui permettront pas d'atteindre le grand âge escompté. La seule cause de sa future mort prématurée est une alimentation surabondante, *grandis*, et grasse, *crassa*, que Perse met en valeur : l'hendiadyoin *patinae tuccetaque*⁷³ est rehaussé par le chiasme. On note en outre le choix syntaxique surprenant qui place les deux mets comme sujets des verbes *uetuere* et *morantur*, dont les objets sont nul autres que les dieux et Jupiter⁷⁴ : ce sont donc les plats et le choix de les consommer qui condamnent irrévocablement à la mort, ayant même préséance sur la volonté des dieux les plus puissants. On est forcé de concevoir l'individu en fonction de ce qu'il avale, de comprendre sa mort par sa bouche grande ouverte ; c'est là une image toute rabelaisienne. Le vice, ici l'hypocrisie, est lié au bas corporel, à la nourriture et au gras : si ses conserves, *patinae*, sont grasses, c'est l'homme en question qui le deviendra.

La thématique se poursuit quelques vers plus loin (47-48), lorsqu'un homme essaie de faire prospérer son troupeau en sacrifiant ses bêtes. Toutes ses actions mettant en œuvre ce sacrifice absurde sont liées au gras et à la mort : il liquéfie le gras de ses vaches (*in*

73. *Patinae* est peut-être une référence à Horace, *Satires*, 2, 2, 95, *grandes rhombi pantinaeque / Grande ferunt una cum damno dedecus*, « les turbots et plats démesurés apportent avec la ruine, le déshonneur ». *Tucceta* est sûrement une sorte d'aspic très riche avec des morceaux de viande qui provient de traditions culinaires gauloises ; cf. KISSEL, *Aulus Persius Flaccus Satiren*, p. 333.

74. Cf. *ibid.*, p. 332-333.

flammis iunicum omenta liquescant), offre à Mercure de grasses pâtisseries (*opimo ferto*) et des tripes (*extis*). Cette association entre le vice et le gras viscéral est rendue plus explicite encore dans l'extrait suivant, lorsque l'auteur dresse le portrait d'un scélérat si profondément enfoncé dans le vice qu'il y est rendu insensibilisé :

3, 31-34, *Non pudet ad morem discincti uiuere Nattae ?*

Sed stupet hic uitio et fibris increuit opimum

Pingue, caret culpa, nescit, quid perdat, et alto

Demersus summa rursum non bullit in unda ;

Tu n'as pas honte de vivre comme cette crapule de Natta ? Lui au contraire, est insensibilisé par le vice, qui s'est incrusté avec la graisse plantureuse dans ses fibres, il ne ressent plus de remords, ignorant de sa perte, plongé dans les profondeurs, aucune bulle ne remonte à la surface.

Le vice, *uitium*, est ici matérialisé et s'incruste physiquement dans les entrailles de l'homme (*fibris*), où il s'attache à ses corps adipeux (*opimum pingue*), « la grasse graisse » : la moralité pervertie de l'homme se reflète en quelque sorte directement dans sa constitution physique, à tel point que par l'image « plongé dans les profondeurs, aucune bulle ne remonte à la surface », l'auteur donne l'impression que le personnage est plongé profondément dans sa propre graisse, dont ses vices sont indissociables.

Un peu plus loin est dressé le portrait d'un autre homme qui consomme de la mauvaise nourriture jusqu'à en subir les conséquences morbides :

3, 88-93 ; 98-102, *“Inspice, nescio quid trepidat mihi pectus et aegris*

Faucibus exuperat grauis halitus, inspice, sodes,”

Qui dicit medico, iussus requiescere, postquam

Tertia compositas uidit nox currere uenas,

De maiore domo modice sitiente lagoena

Lenia loturo sibi Surrentina rogabit

(...) *Turgidus hic epulis atque albo uentre lauatur,*

Guttare sulphureas lente exhalante mefites.

Sed tremor inter uina subit calidumque trientem

Excudit e manibus, dentes crepuere relecti,

Uncta cadunt laxis tunc pulmentaria labris ;

« Examinez-moi, j'ignore pourquoi, mais ma poitrine palpite, mon haleine fétide remonte de ma gorge malade, examinez-moi s'il-vous plaît. » À qui parle ainsi au médecin est prescrit le repos ; mais, au bout de trois nuits, notre malade constate que son pouls court normalement et quémande un flacon de soif modérée, du vin de Sorrento, dans une excellente maison, avant de prendre son bain. (...) Notre homme,

tuméfié par son festin, le ventre distendu, va se baigner et exhale lentement de sa gorge des fumets sulfureux. Entre deux verres de vin, il est pris d'un tremblement qui lui arrache sa coupe chaude des mains, ses dents découvertes claquent et le foie gras tombe de sa bouche relâchée.

Ce passage est une analogie dont le but est d'encourager les gens à s'instruire et à apprendre la philosophie. Selon cette logique, si l'on ne prend pas soin de son esprit, surviendront des conséquences similaires à celles subies par cet homme qui néglige son corps. L'analogie est certes pertinente, mais on peut difficilement croire que Perse souhaitait banalement établir un parallèle par un si long développement. Selon nous, cet extrait a sa propre fonction⁷⁵ : il vise à montrer que la consommation de mauvaise nourriture mène à la mort. En effet, cette saynète permet d'enrichir le matériel sémantique qui associe la gueule ouverte⁷⁶ (*fauces*) – un trou béant primordial au grotesque –, à la mort (*aeger*, maladie), autre élément grotesque essentiel⁷⁷.

Dans un premier temps s'échappe de celle-ci, comme des bouches de l'enfer⁷⁸, un miasme (*gravis halitus*), qui par l'entremise du médecin avertit notre personnage de son destin funeste. Mais cet avis est insuffisant, tout comme les admonestations de son ami (vers

75. K. RECKFORD, « Reading the Sick Body : Decomposition and Morality in Persius », *Arethusa* 31 (1998), p. 337-354, voit aussi dans cette description un aspect grotesque, mais n'a pas exposé les causes de son jugement (p. 347).

76. M. M. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970 (1965), p. 315, 323 et 327, écrit : « Parmi tous les traits du *visage* humain, seuls la *bouche* et le *nez* (ce dernier comme substitut du phallus) jouent un rôle important dans l'image grotesque du corps. (...) Cependant, pour le grotesque, la *bouche* est la partie la plus marquante du visage. La bouche domine. Le visage grotesque se ramène en fait à une *bouche bée*, et tout le reste ne sert qu'à encadrer cette bouche, cet *abîme corporel béant et engloutissant* » ; et plus loin : « La *bouche bée* joue également (...) un rôle majeur. Elle est, bien entendu, reliée au « Bas » corporel topographique : *la bouche est la porte ouverte qui conduit au Bas, aux enfers corporels*. L'image de l'*absorption et de la déglutition*, image ambivalente très ancienne *de la mort et de la destruction*, est liée à la bouche grande ouverte. De plus, de nombreuses images de banquet sont rattachées dans le même temps à la bouche grande ouverte (gosier et dents) » ; puis finalement : « Dans la topographie grotesque, la bouche correspond aux entrailles, (...), l'entrée des Enfers est représentée comme la bouche grande ouverte de Satan (« la gueule d'enfer ») ».

77. La mort est essentielle au *corps grotesque*, parce qu'elle le transforme ; le corps grotesque en effet est inachevé et changeant.

78. C. Pisano voit aussi dans cette description une symbolique plus riche que la simple description d'une haleine fétide, il considère qu'il s'agit là de « l'inférieure *locus fetidus* ricordato da Virgilio ». Selon lui la gorge du personnage de la crapule est associée – dans une conception symbolique de l'anatomie – à un abysse infernal. C. PISANO, « *Gutturæ sulphureas lente exhalante mēfites* : anatomia simbolica e rappresentazioni latine del crapulone », *Bollettino di Studi Latini* 44 (2014), p. 563.

94-97), et le malade dépérit dans une scène éminemment carnavalesque où le banquet est cause d'une mort apoplexique. L'auteur y décrit la conséquence physique d'une absorption démesurée de nourriture : un ventre distendu et gras (*turgidus epulis atque albo uentre*) ; puis la mort se matérialise par la description des exhalaisons, résultats de ses excès (*gutturae sulphureas lente exhalante mefites*). On est en quelque sorte en présence d'une mise en abyme, puisque son estomac, d'où se dégage une puanteur, est associé aux enfers : c'est sa bouche ouverte, claquant (*dente crepuere relecti*) et se relâchant (*laxis labris*), qui signale sa fin. Enfin l'accent est mis sur ce qui sort du corps et plus particulièrement de la bouche⁷⁹ : s'échappe de ses lèvres le surplus de nourriture grasse (*cadunt uncta pulmentaria*) qui, avec les fumets, participe à créer une image grotesque.

La dynamique et le vocabulaire qui unissent ces passages nous permet de les rapprocher d'un extrait, où Perse (l'interlocuteur) raille un riche patricien qui pour composer son public attire la foule de ses clients par des plaisirs de table et des vêtements :

1, 53-57, *calidum scis ponere sumen,*
Scis comitem horridulum trita donare lacerna,
Et "uerum," inquis, "amo, uerum mihi dicite de me."
Qui pote ? uis dicam ? nugaris, cum tibi, calue,
Pinguis aquiliculus propenso sesquipede extet ;

Tu sais servir des tétines de truie fumées, tu sais offrir des guenilles à qui te suit en grelottant. Tu dis : « J'aime la vérité, dites-moi la vérité sur moi ! » PERSE : Qui peut ? Tu veux que j'te dise ? Tu dis des niaiseries, crâne d'œuf, ta grasse bedaine ressort en pendant d'un pied et demi.

Deux éléments rendent cette comparaison judicieuse. Dans le contexte dressé par Perse le patricien récite de la poésie à son public, mais le poète le décrit seulement en train de servir de la nourriture ; ce premier point conforte la vision de S. Bartsch⁸⁰ sur le traitement de la transmission de la poésie par Perse : l'auteure considère en effet que

79. « Rabelais s'intéresse à tout ce qui sort, fait saillie, dépasse du corps, tout ce qui cherche à lui échapper » : BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, p. 315.

80. BARTSCH, *Persius : A Study in Food, Philosophy, and the Figural*, p. 15-63.

Perse assimile la poésie à de la nourriture. Sur ce point l'exemple est frappant, puisque les deux éléments y sont indissociables ; en montrant le personnage du patricien servant un mets très précieux⁸¹, le poète laisse entendre que sa poésie sera, elle, alambiquée.

Perse (l'interlocuteur) raille par la suite la performance avec un seul mot, le verbe *nugari* (dire des balivernes), mais prend l'espace d'un vers pour décrire le ventre protubérant du poète. Son ventre, littéralement un « petit baquet d'eau » (*aqualiculus*) est gras (*pinguis*) et prodigieusement enflé (*propenso sesquipede extet*). Or on sait que le gras et le ventre obèse sont pour Perse symptomatiques du vice et qu'il reproche à cet homme de produire et transmettre de la mauvaise poésie ; la conclusion logique est que la mauvaise poésie est un vice. Ce patricien serait donc gros en raison d'une absorption de mauvaise poésie, qu'il doit régurgiter à son public. L'hypothèse est renforcée par la présence du mot *sesquipes* : en effet, le terme dans l'*Art poétique* d'Horace (97) qualifie des mots trop longs (*sesquipedalia uerba*) : il apparaît clairement que Perse voulait fusionner l'idée d'un défaut poétique et d'un défaut corporel, des mots boursoufflés et un ventre trop enflé.

On notera qu'un peu plus tôt dans cette même satire (1, 30-31), l'accent était mis déjà sur le parallèle qui unit l'absorption de nourriture et celle de mauvais poèmes. L'auteur assimile le fait d'avoir le ventre plein à la consommation de poésie :

1, 30-31, *ecce inter pocula quaerunt*
Romulidae saturi, quid dia poemata narrent ;
Voici que, entre deux coupes de vin et gavés,
les descendants de Romulus demandent ce que racontent les divins poèmes.

On constate la même ambiguïté à déterminer si le public est gavé, *satur*, de poésie ou de nourriture : c'est *de facto* associer la poésie dont Perse se moque à l'excès et donc au vice⁸².

81. KISSEL, *Aules Persius Flaccus* Satiren, p. 180.

82. Il était déjà conçu par Horace (*Satires*, 2, 2, 77), que le ventre plein prévient de s'adonner subséquemment à des activités intellectuelles ; cf. *ibid.*, p. 156.

Par opposition, ceux qui étudient la philosophie observent une diète modérée. Dans la cinquième satire, Perse (l'interlocuteur) s'adresse à son maître Cornutus, lui remémorant les instants qu'ils ont passés ensemble :

5, 43-44, *Unum opus et requiem pariter disponimus ambo,
Atque uerecunda laxamus seria mensa;*
Tous les deux nous combinions en un travail et repos aussi, et relâchions notre sérieux à une *table modeste*.

Il va sans dire que cette consommation de nourriture est à l'extrême opposé de celle que pratiquent les personnages viciés. Dans l'idéal persien, comme l'indique le poète en ouverture de son œuvre⁸³, consommer de la philosophie, ou du moins se questionner sur la vie et non sur les préoccupations quotidiennes, rime avec une alimentation modeste et donc saine. Dans cet extrait, le repas modéré est accompagné d'une discussion sur des sujets parfois exempts de sérieux (*seria*) : Perse, en sorte de poète diététicien de l'âme et du ventre, ne prêche donc pas non plus l'ascétisme immodéré et cette description vise à défendre une vie équilibrée dans les idées comme dans l'alimentation.

Un peu plus loin, on voit que ceux qui ne se posent aucune question en subissent les conséquences directes sur leur corps :

5, 52-61, *Mille hominum species et rerum discolor usus,
Velle suum cuique est nec uoto uiuitur uno.
Mercibus hic Italiam mutat sub sole recenti
Rugosum piper et pallentis grana cumini,
Hic satur irriguo mauult turgescere somno,
Hic campo indulget, hunc alea decoquit, ille
In uenerem putris; set cum lapidosa cheragra
Fregerit articulos veteris ramalia fagi,
Tunc crassos transisse dies lucemque palustrem
Et sibi iam seri uitam ingemuere relictam;*

Il y a mille et une sortes d'hommes, on en voit de toutes les couleurs, chacun a sa volonté propre, il n'y a pas un seul souhait pour la vie... En voilà un qui échange au Levant des marchandises italiennes contre du poivre ridé et des grains de cumin pâle, gavé de mets, un autre préfère s'engraisser dans un sommeil imbibé, un autre

83. Cf. 1, 1, *O curas hominum, o quantum est in rebus inane!*, « Ah les angoisses des hommes ... Ah qu'il y a de vanité dans leurs affaires! ».

qui passe sa vie au gym, un que le jeu met à sec, un autre putréfié par les plaisirs de l'amour ; mais quand la goutte pierreuse aura cassé leurs articulations, semblables aux branchages d'un vieil hêtre, alors ils soupirent, hélas !, d'avoir passé des jours gras, dans une lumière fangeuse, d'avoir raté leur vie.

Cet excursus pointe de nombreux vices qui, selon le satiriste, peuvent gâcher une vie (*uitam relinquere*) ; on observe à nouveau la référence immédiate à la goinfrerie (*satur irriguo mauult turgescere somno*), liée au sommeil et donc par extension à la mort. Mais deux autres cas moins directs sont présentés par Perse : un individu par excès des plaisirs de l'amour est devenu fétide, pourri et corrompu (*putris*), tandis qu'un autre encore dilapide son argent dans les jeux de hasard – le verbe utilisé pour décrire cette réduction de fonds est tiré du jargon culinaire (*decoquere*). Ainsi, l'expression directe ou métaphorique permet à Perse de condamner tous les vices qu'il dénonce, dans cette dynamique grotesque que nous avons constatée.

Le plus intéressant cependant demeure la description de la conséquence de ces abus. En effet, que le vice affecte directement le corps (voracité ou plaisirs charnels) ou non (jeux de hasard), la conséquence est la même : leurs articulations (*articuli*) sont détruites par la goutte pierreuse (*lapidosa cheragra*). Cette goutte est une déformation, une enflure rabelaisienne qui transforme le corps des protagonistes. C'est l'absence de soin de l'âme, *cura animi*⁸⁴, par la philosophie qui les conduit à cet état, c'est le fait d'avoir donné la priorité à ces occupations malsaines qui se reflète sur leur corps.

Par ailleurs, Perse utilise encore une fois un mot lié au gras pour qualifier la vie de tels personnages, plus précisément pour désigner leur quotidien : *tunc crassos transisse dies*, « d'avoir passé des jours gras », rapprochement des expressions « avoir passé des jours opaques », *obscuri dies*, et « un air lourd », *crassum aer*⁸⁵. L'auteur fusionne les deux formules pour créer une métaphore illustrant vivement la futilité de la vie de ceux qui ne s'intéressent qu'aux choses du quotidien, à leurs envies et leurs désirs, sans réfléchir

84. HARVEY, *A Commentary on Persius*, p. 142.

85. *Ibid.*, p. 144.

davantage aux questions plus fondamentales. Il faut bien sûr comprendre que cet aspect doit se refléter dans la composition d'une œuvre : une bonne littérature devrait porter le lecteur à se questionner et pas seulement à satisfaire son divertissement.

Ailleurs, on peut voir ce lien entre vice et maladie dans la description de la littérature que Perse juge mauvaise :

1, 22-23, *Tun, uetule, auriculis alienis colligis escas,
Articulis quibus et dicas cute perditus 'ohe'?* ;
(Perse l'interlocuteur) – Hey vieux chnoque, c'est toi, les membres goûteux et la
peau ravagée, qui ramasses une pitance – qui te fait crier : « Au secours ! » – pour
de petites oreilles étrangères ?

On constate tout de suite que ce vieillard, qui compose des poèmes dont il est lui-même rebuté, est affligé d'un mal semblable à celui des personnages précédents. Conformément à l'interprétation élaborée plus tôt selon laquelle Perse assimile la poésie à de la nourriture, les poèmes qu'il récite sont qualifiés sans détours d'aliments, *escae*, dont il se sert pour nourrir les (petites) oreilles, *auriculis*, de son public : ce protagoniste, parce qu'il « ramasse » (*colligo*) de mauvais vers, voit également ses articulations (*articuli*) et sa peau (*cutis*) ruinés (*perditus*).

On peut donc affirmer que, dans l'univers persien, la consommation, la transmission et la production de mauvaise poésie rendent obèse et goutteux, comme c'est le cas aussi lorsqu'on occupe sa vie par un vice comparable. Mais il arrive aussi que l'œuvre physique elle-même soit assimilée au corps déformé de son auteur. C'est ainsi que le poète décrit deux œuvres qu'il méprise :

1, 76-78, *Est nunc Brisaei quem uenosus liber Acci,
Sunt quos Pacuuiusque et uerrucosa moretur
Antiopa* ;
Aujourd'hui encore, il y en a qui traînent dans le livre à varices d'Accius le bacchique
et d'autres, dans l'Antiope verruqueuse de Pacuvius.

Cette réplique intervient tout juste après une fausse citation de poésie à la mode (71-75). Elle semble s'attaquer au goût des poètes qui tirent leur inspiration et leur vocabulaire des tragiques archaïques que sont Accius et Pacuvius. Le vocabulaire utilisé

pour railler les œuvres de ces poètes est frappant : Perse qualifie le livre de l'un de *uenosus*, « veineux », et la protagoniste principale de l'œuvre de l'autre de *uerrucosa*, « verruqueuse ». Selon notre interprétation, la signification de ces deux termes provient du lien qu'entretiennent le vice et la mauvaise littérature avec la déformation du corps, ces déformations corporelles seraient donc symptomatiques d'un vice : le caractère vieilli des œuvres. Pour Perse le contenant corporel est le reflet de l'intériorité morale, à savoir dans ce cas du contenu littéraire. L'indifférenciation entre vice et mauvaise littérature indique au lecteur que cette dernière, comme tout autre vice, doit être éliminée au profit de la vertu.

Dans les *Satires*, les idées ne sont pas simplement discutées, elles sont d'abord matérialisées pour ensuite être interprétées par leur interaction avec le corps humain. Selon le grotesque persien, la littérature ne s'élève pas au dessus de la matérialité du corps humain, elle est plutôt gouvernée par lui ou du moins doit impérativement passer par lui pour que l'on mesure sa vertu. L'aspect extérieur du corps tout particulièrement permet de diagnostiquer le vice, qui, entrant par les oreilles, affecte en tout premier lieu la peau et enfle le ventre. Cette matérialisation du mal montre l'importance du *voir* pour les Romains⁸⁶. Le mal doit être mis en spectacle pour que le public puisse le voir, le comprendre et s'en prémunir ; la maladie et la distorsion physique sont des points de repère essentiels pour élaborer cette hypotypose.

Cuisine poétique Conformément à la tradition satirique romaine, Perse utilise une abondance d'imagerie alimentaire et digestive qu'il met au profit de son spectacle didactique sur la littérature. En relevant ces références, on parvient à mieux saisir la façon dont l'auteur brouille les frontières entre le figuré et le littéral, situant son

86. Cf. F. DUPONT, *Les monstres de Sénèque : pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Belin, 1995, p. 51 : « Les héros tragiques ne sont pas des mortels un peu plus agités que les autres, ce sont des hommes en proie à des passions qui les entraînent hors de l'humanité : ce sont des surhommes, des personnages effrayants, les héros tragiques sur les scènes romaines se métamorphosent en monstres. Et c'est cette métamorphose qui donne sa raison d'être au spectacle. À Rome le voir est toujours supérieur au dire ». Le parallèle fonctionne aussi pour Perse, qui donne en spectacle l'effet des vices sur le corps humain en raison de l'importance du voir.

texte à un niveau métapoétique qui joue toujours entre les deux. Les images frappantes et sensorielles qu'il dégage du registre de la nourriture s'attaquent à une mauvaise littérature qu'il s'efforce de décrier tout au long de ses *Satires* :

1, 33, *Rancidulum quiddam balba de nare locutus ;*
nasille en bégayant quelque propos *un peu rance*⁸⁷.

Le terme *rancidulus*, diminutif néologique de *rancidus* « rance », désigne quelque chose de légèrement putréfié, que le corps humain normalement rejetterait, mais qui dans ce cas est consommé avec beaucoup d'enthousiasme par le public, dont les réactions sont significatives : (1, 36) *assensere uiri*, « les hommes applaudirent » et (1, 38) *laudant conuiuiae*, « les convives encensent ». Ainsi ce public aux oreilles d'âne dont nous avons déjà dressé le portrait consomme de la poésie rance et la digère avec plaisir.

Ironiquement, le rival poétique de Perse utilise l'adjectif *crudus* « cru, saignant, difficile à digérer » pour qualifier les vers de nul autre que Virgile, désigné par les premiers mots de l'*Énéide*, *arma uirumque*, révélant que son estomac n'est pas à toute épreuve :

1, 92 et 96, *Sed numeris decor est et iunctura addita crudis.*
Arma uirum, nonne hoc spumosum et cortice pingui ? ;
Mais, un charme et une structure ont été ajoutés aux vers indigestes. (...) « les
armes et le héros » n'est-ce pas rugueux et fait de l'écorce épaisse du liège ?

87. Le lecteur en question articule intentionnellement par le nez, en bégayant : ces manières caractérisent pour les anciens un discours efféminé et séduisant (cf. *Corpus Glossary*, IV, 590, 21 ; *balbus* : *qui habet dulcam linguam* ; Horace, *Satires*, 2, 3, 274 ; *cum balba feris annoso uerba palato* ; commenté par les scholiaste Pseudo-Acron ; *in amore blandientes balbutiunt* et Porphyryon ; *cum per delicias balbutire affectas senex et puerilia imitatur* ? ; Ovide, *Ars Amatoria*, 3, 293 ; *quid, cum legitima fraudatur littera uoce / blaesaque fit iusso lingua coacta sono* ? ; plus spécialement en lien avec une locutrice féminine, cf. Martial, 10, 65, 10 ; *os blaesum tibi debilisque lingua est*) ; cf. KISSEL, *Aules Persius Flaccus Satiren*, p. 158-159.

Plus que de défendre Virgile ici ⁸⁸, Perse veut surtout révéler l'incongruité des goûts littéraires du public qu'il critique : il consomme avec enthousiasme les petites élégies écrites par des patriciens soi-disant inspirés, mais dédaigne Virgile, timonier littéraire du monde latin. On déduit donc de cette allusion que la classe littéraire dénoncée par Perse s'écarterait sans doute de la littérature d'époque augustéenne, alors que lui-même y puise pratiquement tout son matériel littéraire.

Le registre de l'imagerie culinaire / gustative permet à Perse de désigner une littérature à rejeter puis une autre à adopter. À titre de littérature réprouvée, il utilise un mot jusqu'alors jamais employé au sens figuré :

1, 80-81, *quaerisne unde haec sartago loquendi
Venerit in linguas ?* ;

tu te demandes comment ce *salmigondis* langagier est venu sur nos langues ?

Sartago, qui désigne une poêle à frire ⁸⁹, représente ici un mélange littéraire confus, en, référence aux faux extraits de poésie parodiés que Perse vient de citer : cette mauvaise littérature est le résultat d'un mélange désordonné, une sorte de ratatouille qui n'a pas été pensée et élaborée, contrairement à ses *Satires*, arrangées et composées avec la plus grande précision.

Plus loin, au début de la cinquième satire, Perse reproche aux poètes tragiques et épiques de réclamer cent gorges et cent bouches pour leurs œuvres (1-4) ; son maître Cornutus renchérit en demandant quelle serait la grosseur du mets poétique demandant autant d'orifices oraux pour être dégluti :

88. La citation de Virgile est largement discutée dans la littérature scientifique ; cf. KISSEL, *Aules Persius Flaccus Satiren*, p. 230-232 et p. 237-238, qui parvient à remettre de l'ordre dans les vers 92-106. L'interprétation la plus plausible est que le rival littéraire, qui préfère une poésie douce et efféminée, utilise les célèbres mots *arma uirum* que pour leur caractère martial et viril, tentant de discréditer Virgile comme poète trop dur. Notre satiriste utilise pour sa part 232 expressions virgiliennes dans ses *Satires* et il va de soi conséquemment qu'il tient le poète national en grande estime.

89. Pline, *Histoire naturelle*, 16, 55, utilise ce mot pour décrire un ustensile de cuisson ; Juvénal (10, 64) reprend l'utilisation figurée de Perse.

5, 5-6, *aut quantas robusti carminis offas*
Ingeris, ut par sit centeno gutture niti ? ;
Quelle grosseur de boulettes de poésie calorique engloutis-tu, pour qu'un centuple
gosier soit nécessaire ?

Ici, les poèmes caloriques, *robusti*, sont présentés comme des boulettes de viande, *offae*.
Si *offa* désigne sans ambiguïté un poème, l'adjectif *robustus* joue sur deux niveaux ;
Quintilien en effet l'utilise pour qualifier un style d'écriture :

Quintilien 12, 10, 58, Il y a une autre division (des styles) – elle-même séparée en trois parties – par laquelle on peut aussi distinguer entre eux les trois genres discursifs convenables. Le fait est que l'un, délicat, est appelé ἰσχνόν, l'autre, grand et robuste, est appelé ἄδρὸν et on ajoute un troisième que certains appellent *intermédiaire* et d'autres *fleuri* (en effet il est appelé ἀνθηρόν en grec). Le fonctionnement de ceux-ci cependant est à peu près que le premier sert à enseigner, le deuxième, à émouvoir (...) ⁹⁰. (Traduction personnelle)

Ainsi, selon Quintilien, ce style *grand* et *robuste* a pour équivalent grec le terme ἄδρὸν ; or en plus du sens de l'adjectif latin *robustus*, ἄδρὸς signifie aussi « épais » et « gras ». Dans le contexte où cette poésie *robuste* est une boulette de viande, il paraît logique d'affirmer que le terme *robustus* a un double sens : d'un côté il désigne un style rhétorique, évoqué par Quintilien, qui sert à émouvoir, et de l'autre il renvoie à la grosseur des boulettes de viandes. Perse, ici, s'oppose à un style grand et pour ainsi dire gras, c'est-à-dire superflu, en opposition évidente avec l'idéal stylistique qui est le sien ⁹¹.

Quelques vers après le dernier passage évoqué, le narrateur Cornutus amalgame les actions des personnages tragiques aux actions des poètes et des acteurs qui jouent leurs pièces :

5, 7-9, *Grande locuturi nebulas Helicone legunto ;*
Si quibus aut Procnes aut si quibus olla Thyestae
Feruebit saepe insulso cenanda Glyconi ;

90. *Altera est diuisio, quae in tris partis et ipsa discedit, qua discerni posse etiam recta dicendi genera inter se uidentur. Namque unum subtile, quod ἰσχνόν uocant, alteram grande atque robustum, quod ἄδρὸν dicunt, constituunt, tertium alii medium ex duobus, alii floridum (namque id ἀνθηρόν appellant) addiderunt. Quorum tamen ea fere ratio est, ut primum docendi, secundum mouendi (...).*

91. Cf. CHARRON-DUCHARME, *La fontaine du canasson Pégase*, p. 151-161.

Que les discoureurs prétentieux aillent donc voir chez les Muses de l'Helicon ceux qui font bouillir la marmite de Procné ou encore celle de Thyeste, si souvent servies pour dîner à ce benêt de Glycon ;

17-18, *mensasque relinque Mycenis*

Cum capite et pedibus ;

laisse aux Mycéniens les festins de têtes et de pieds.

Plusieurs éléments utiles ont déjà été évoqués par S. Bartsch à propos de ce passage⁹², notamment le lien entre les propos de Perse et ceux d'Horace dans l'*Art poétique* :

Horace *Ars*, 179-189, Ou l'action se passe sur la scène, ou on la raconte quand elle est accomplie. L'esprit est moins vivement touché de ce qui lui est transmis par l'oreille que des tableaux offerts au rapport fidèle des yeux et perçus sans intermédiaire par le spectateur. Il est des actes, toutefois, bons à se passer derrière la scène et qu'on n'y produira point ; il est bien des choses qu'on écartera des yeux pour en confier ensuite le récit à l'éloquence d'un témoin. Que Médée n'égorge pas ses enfants devant le public, que l'abominable Atrée ne fasse pas cuire devant tous des chairs humaines, qu'on ne voie point Procné se changeant en oiseau ou Cadmus en serpent. Tout ce que vous me montrez de cette sorte ne m'inspire qu'incrédulité et révolte⁹³ (Trad. F. Villeneuve).

Ici, notre poète utilise les reproches de l'*Art poétique* d'Horace, et, plutôt que de traiter des notions techniques d'une littérature idéale, extrapole sur le lien établi entre corps et littérature.

Ce lien existait déjà dans la langue latine, qui connaissait un vocabulaire d'analyse littéraire tiré du corps humain : pieds (*pes*), membres (*membra*), articulations (*articuli*), corps (*corpus*), sang (*sanguis*)⁹⁴. Tacite va même jusqu'à offrir une comparaison corporelle pour énoncer qu'un discours harmonieux ne devrait pas, comme un corps, être marqué par des os et des veines protubérants⁹⁵.

92. BARTSCH, *Persius : A Study in Food, Philosophy, and the Figural*, p. 29-31 ; Cf. J. C. ZIETSMAN, « Persius on Poetic (In)Digestion », *Akroterion* 49 (2004), p. 73-88, qui émet des conclusions similaires aux nôtres, quant à ce passage.

93. H. *Ars*, 179-189, *Aut agitur res in scaenis aut acta refertur. / Segnius irritant animos demissa per aurem / Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae / Ipse sibi tradit spectator : non tamen intus / Digna geri promes in scaenam, multaque tolles / Ex oculis, quae mox narret facundia praesens : / Ne pueros coram populo Medea trucidet, / Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus, / Aut in auem Procne uertatur, Cadmus in anguem. / Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.*

94. BARTSCH, *Persius : A Study in Food, Philosophy, and the Figural*, p. 19-20.

95. Tacite, *Dial.*, 21.8.

Perse, se fondant dès lors sur les reproches d'Horace et sur l'idée reçue figurativement qu'une œuvre est un corps, crée une scène tout aussi sanglante où la réécriture tragique équivaut à la préparation d'un festin cannibale, que l'acteur devra avaler pour l'amusement du public.

Dans un latin concis, le satiriste utilise les personnages de Thyeste et de Procné pour référer aux actions de ces personnages mythologiques, mais aussi pour renforcer la direction de son attaque envers les poètes tragiques et épiques invoqués plus haut par le terme *uates* (5.1)⁹⁶.

L'extrait possède en cela un sens supplémentaire, dans une image qu'il souhaite tout aussi terrifiante : les corps démembrés qui sont dans les marmites tiennent lieu de la littérature qui traite de ces corps-mêmes. Les poètes ne sont pas seulement en train de consommer de la poésie / littérature en tant que corps, mais en train de consommer les corps en tant que nourriture ; ils commettent l'acte cannibale de manger ces corps démembrés. Dans cette hyperbole, les mauvais poètes, qui se servent de modèles antérieurs, mangent les corps, qui, régurgités sur scène, sont absorbés à nouveau par les spectateurs. La réunion de ces idées métapoétiques selon la sémantique grotesque persienne suggère que reprendre et réinterpréter gratuitement le corps des textes antérieurs équivaut à manger le cadavre de son émetteur⁹⁷.

96. Cornutus émet un avertissement contre la tragédie et à propos de la supériorité de la satire. Pour lui, la tragédie exprime des banalités et mythes connus dans un langage pompeux ; la satire au demeurant est considérée comme un genre supérieur, parce que son style est serré et son contenu moral est applicable dans les situations quotidiennes. On peut voir cette opinion postérieurement aux *Satires* de Perse chez Martial (4, 49 ; 8, 3 ; 9, 50 ; 10, 4) et Juvénal (1, 1, 51-54 ; 162-164). On trouve une attitude similaire dans la poésie didactique (Virgile, *Géorgiques*, 3, 3-8 ; Manilius, 2, 49-59 ; *Aetna*, 9-23 ; 74-91) et dans l'élegie (Properce, 3, 3 ; Ovide, *Amores*, 2, 1, 18 ; 3, 1) ; cf. HARVEY, *A Commentary on Persius*, p. 126.

97. C'est l'interprétation de BARTSCH, *Persius : A Study in Food, Philosophy, and the Figural*, p. 29-32 : « In Persius *Satires*, however, bad poetry is not only consumed to the detriment of those who eat/hear it. It is also to the detriment of the poet himself, whose own body will finally be as food. That is, if poems can be bodies and literature food, the unholy conflation of these metaphors results in the consumption of trully fleshy, nonpoetic bodies as well. Persius' play with this tradition will thus present the poet or tragic reciter as one who not only "consume" the texts of his predecessors, but does so as a cannibal. The metaphor is cashed out in two ways ; not only does the bad poet eat the bodies *in* the poetic text, he also consumes the bodies of prior poets/reciters themselves » (p. 31). J. LOEWENSTEIN, « The Jonsonian Corpulence, or the Poet as Mouthpiece », *English Literary History*

On comprend alors pourquoi Perse leur tourne le dos et décide de se livrer à un régime tout à fait différent. Tout de suite après lui avoir dit d'éviter les banquets de pieds et de mains, Cornutus ordonne à Perse (5, 18) « d'apprendre à manger des repas plébéiens », *plebeiaque prandia noris*. Le qualificatif *plebeia* apparaît ici pour stigmatiser le luxe patricien et souligner la simplicité modeste du repas. Le contraste qui en résulte est frappant et la dualité s'explique d'elle-même : la tragédie et l'épopée bourrent les spectateurs comme des banquets (*mensae*) et la satire se contente d'être un mets bien ordinaire (*prandia*), qui n'est pas *robustus*. De plus Perse veut savourer l'effort du poète avant tout, comme il déplore qu'un poème ne goûte pas les ongles rongés (1, 106), *nec sapit demorsos ungues* : l'important est qu'un poète réfléchisse à ce qu'il veut écrire, plutôt que de s'occuper à gaver le public de ce qu'il veut entendre.

Quant à la teneur calorique et au volume de la satire, ils se trouvent à l'opposé des nourritures grasses et enveloppées, puisque Perse qualifie sa poésie de *decoctius* :

1, 125, *Aspice et haec, si forte aliquid decoctius audis ;*
Lis aussi mon livre, si, par hasard, tu le trouves mieux mijoté.

Decoctius (réduit par la cuisson) représente donc un poème centré sur l'essentiel, qui n'enrobe pas ses propos dans les horreurs dont les tragédiens emplissent leurs pièces. On voit ainsi clairement que Perse prend la peine d'établir toutes ces associations entre gras et vice et entre gras et mauvaise poésie pour mieux s'en distancier en campant l'essence de sa *persona* dans une aura de simplicité et de pureté.

C'est une vision extrême que l'on doit rapprocher de la diète stoïcienne, composée de nourritures simples et parfois végétariennes, denses et sans plaisirs gustatifs, qui visent essentiellement à maintenir le corps en santé⁹⁸ : si Perse conçoit une poésie pour

53 (1986), p. 491-518, abonde dans cette interprétation en ce qui concerne l'étude du poète satirique anglais Benjamin Jonson, qui crée lui aussi des images grotesques de poèmes qui ont faim et qui, dans leur digestion de Martial, nourrissent le livre et le rendent substantiel.

98. Ce sont là les réflexions présentées dans le deuxième chapitre du livre de S. BARTSCH, *Persius : A Study in Food, Philosophy, and the Figural*, p. 70.

décrasser les oreilles de son public et nourrir frugalement leurs corps, on voit dès lors que l'auteur présente ses écrits comme le remède complet, opposé aux poésies grasses, cannibales et mortifères de ses rivaux.

En brouillant des niveaux successifs de frontières métapoétiques et en créant un mouvement circulaire de régénération créative, Perse s'affiche comme le maître d'œuvre du grotesque latin. La littérature chez Perse est perçue comme une nourriture avalée, qui transforme les corps, qui émane des uns pour entrer dans les autres, les faire enfler ou encore les purger.

Ce trait d'analyse de Bakhtine⁹⁹ permettra de contextualiser notre affirmation :

Le corps grotesque est un corps en mouvement. Il n'est jamais prêt ni achevé : il est toujours en état de construction, de création et lui-même construit un autre corps ; de plus, ce corps absorbe le monde et est absorbé par ce dernier.

Le poète de Volterra ne se contente pas de réinventer la plasticité langagière de la satire romaine dans des thématiques stoïciennes¹⁰⁰ ; il se sert plutôt de ces structures générales et en apparence simples, six courts poèmes, pour explorer plusieurs sous-thématiques toutes recoupées par une exploration très libre du corps grotesque. La singularité de Perse ne se limite pas là : au lieu de faire transcender les corps entre eux et de brouiller

99. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, p. 315.

100. Nous nous distancions de certains savants, qui, en se fiant à la courte *Vita Persii*, ont avancé que ce jeune homme à l'éducation sévère avait composé ses *Satires* seulement dans une optique moralisatrice et stoïcienne. Il convient toutefois de nuancer l'idée : Lucilius s'en prenait aux personnalités publiques des hautes sphères, Horace à des personnages types, des idiots sans nom ; Perse quant à lui s'attaque davantage, par divers procédés, à l'âme des lecteurs. C'est pourquoi plusieurs études ont tenté de comprendre ses *Satires* sur le plan philosophique, notamment en regard des idées stoïciennes ; *contra* K. RECKFORD, « Studies in Persius », *Hermes* 90 (1962), p. 476-504 ; P. S. BOWMAN, *The Treatment of the Stoic Paradoxes by Cicero, Horace and Persius*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1972 ; A. CUCCHIARELLI, « Speaking from Silence : the Stoic Paradoxes of Persius », *The Cambridge Companion to Roman Satire*, sous la dir. de K. FREUDENBURG, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 62-80 ; d'autres ont même affirmé que ses écrits participaient au prosélytisme stoïcien, notamment F. BELLANDI, *Persio : dai verba togae al solipsismo stilistico - studi sui Choliambi e la poetica di Aulo Persio Flacco*, Bologne, Pàtron, 1988 ; mais réduire son travail à cette définition ne permet pas d'en faire un examen consciencieux. Depuis les années 90, les chercheurs ont écarté cette définition univoque et cette association trop restrictive de Perse et du stoïcisme, comme en témoigne l'état de la question établi dans KISSEL, *Aules Persius Flaccus Satiren*, p. 1-14 ; cf. aussi H. BARDON, « Perse, ou l'homme du refus », *Revue Belge de Philologie et d'Histoire* 53 (1975), p. 46-47.

les limites entre les corps et le cosmos, il établit un pont entre corps et texte¹⁰¹. Ainsi, chez Perse le corps grotesque et ses extensions sont indissociables du texte, de ses vers et des lexèmes qui le composent. Notre analyse des *Satires*, prenant comme élément de continuité le corps dans des citations en apparence éparses, révèle la grande cohérence du texte et le système métapoétique qu'il a mis en place apparaît de lui-même au grand jour¹⁰².

Grâce à Perse, on comprend que la langue grotesque transforme tout en corps, n'excluant pas la littérature elle-même. Son fonctionnement, pourtant, demeure similaire : elle rend possible l'*image grotesque*, en réduisant un *objet* à son expression corporelle, tout en permettant de créer une richesse sémantique nouvelle.

101. H. BARDON, « À propos de Perse : surréalisme et collage », *Latomus* 34 (1975), p. 675-698, en réfléchissant aux images persiennes comme témoins d'un esprit surréaliste, s'accorde à notre conception présente : « Cette confrontation du perroquet, de la pie et du poète nous intéresse parce qu'elle se résout en une identité : pas de frontières entre l'humain et l'animal, entre la poésie consciente et les vocables grossièrement imités » (p. 685).

102. *Ibid.*, p. 698 ; encore une fois, H. Bardon souligne ici éloquemment sa conception des *Satires*, qui s'approche de la nôtre : « Les procédés d'agencement chez Perse – ce que nous avons appelé le “collage” – imposent l'idée par l'image et obtiennent l'adhésion de l'esprit par une sorte d'ébranlement sensoriel. De plus, en maintenant le lecteur dans un état de surprise et d'attente, ils l'obligent à une participation active. L'idée est énoncée, puis fait place à une vision qui disparaît pour reparaître sous une forme plus ou moins diverse : perpétuelle surprise, ligne brisée, discontinuité plus affective que logique. Ainsi conçue, la “composition”, comme on dit, devient une maïeutique, et constitue, à soi seule, un enseignement. Perse opère ainsi un transfert d'une importance essentielle : grâce à lui, la satire quitte le domaine du dogmatisme, et exige du lecteur une constante intervention ».

Chapitre 2

Le corps grotesque

Plusieurs sciences de l'Antiquité éclairent la conception du corps romain. Si la grammaire et la rhétorique peuvent s'appuyer sur la réflexion sophistiquée des Romains concernant leur propre art oratoire et écrit, la perception et la compréhension des corps ne trouvent pas un soutien conceptuel équivalent. Ainsi ne peut-on aller chercher appui dans les écrits médicaux, tels que ceux de Celse, pour saisir une appréhension typiquement romaine du corps, car la médecine à Rome reste entièrement marquée par ses sources grecques¹.

1. A. DEBRU, « Altération et démembrement : corps romains médicalisés », *Corps romains*, sous la dir. de P. MOREAU, Grenoble, Jérôme Millon, 2002, p. 88.

Par conséquent, afin d'identifier la spécificité du corps romain, de nombreuses études se dirigent vers des analyses historiques et anthropo-sociales minutieuses². En parallèle, l'histoire de l'art exploite un vaste corpus de sculptures pour élaborer ses conclusions³. Bien que leurs interprétations puissent ne pas coïncider en tous points, ces approches diverses enrichissent la compréhension de la civilisation romaine⁴.

Dans le cadre de notre recherche, l'objet d'étude est précis : le corps grotesque dans un corpus littéraire⁵. Nous n'effectuons pas une analyse médicale ou historique du corps, mais nous cherchons à examiner un corps qui est intrinsèquement littéraire. La nature singulière de cette approche exige une exploration qui transcende les paradigmes traditionnels et se concentre sur l'interprétation littéraire de ce que le corps grotesque révèle à propos de l'imaginaire et de la culture romaine.

Le corps grotesque, nous le rappelons, est en perpétuelle transformation, orienté vers l'interaction avec le monde extérieur et le dépassement des limites corporelles. Il existe en premier lieu par les tripes et le phallus, puis l'anus et la bouche, qui facilitent cette interaction et surmontent les frontières entre les corps et le monde. Il est caractérisé par des activités corporelles comme manger, boire, déféquer et copuler, ainsi que par

2. C. A. BARTON, *The Sorrows of the Ancient Romans : the Gladiator and the Monster*, Princeton, Princeton University Press, 1993, utilise le corps du gladiateur comme angle d'analyse. Le contexte pour nous extraordinaire des combats de gladiateurs est l'occasion d'entrer en contact avec le festif, l'innocent, l'absurde et l'impossible. Traditionnellement délaissés par l'historiographie, ces contextes moins officiels permettent d'étudier des aspects plus complexes de la vie romaine comme différents sentiments. Ainsi le corps du gladiateur est un vecteur de compréhension de sentiments comme le désespoir, le désir, la fascination et l'envie.

3. Cf. P. ZANKER et A. SHAPIRO, *The Power of Images in the Age of Augustus*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1990 ; J. FEJFER, *Roman Portraits in their Context*, Berlin, Walter de Gruyter, 2008.

4. Cf. F. PROST, « Introduction », *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, sous la dir. de J. WILGAUX, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 7-11, qui présente une réflexion épistémologique du sujet.

5. J. DEVEREAUX, « The Body-as-Metaphor in Latin Literature », *The Routledge Handbook of Classics and Cognitive Theory*, sous la dir. de P. MEINECK, W. SHORT et J. DEVEREAUX, Londres, Routledge, 2018, aborde aussi le corps littéraire. Elle conclut que le corps est une variable essentielle dans la littérature romaine pour comprendre des émotions et des métaphores aux sens complexes. Le corps ne peut pas être mis de côté dans les analyses littéraires comme faisant seulement partie de métaphores décoratives, de langage convenu ou de conventions littéraires ; il joue un rôle significatif dans la structure sociale de l'inconscient.

des états comme la grossesse et le démembrement. Ce corps, en tant que microcosme, s'inscrit dans une dynamique d'échange constant avec le monde, reflétant une nature à la fois cosmique, utopique et carnavalesque.

Nous avons abordé avec Perse et Martial des exemples de la *langue grotesque* extrêmes et complexes, mais typiques du *corps grotesque*. Cette démarche qui semble contradictoire permet de montrer les limites d'un concept pour mieux le maîtriser. Dans le présent chapitre nous cherchons dès lors à prendre des exemples qui nous permettent d'aller aux limites de ce qui constitue le *corps grotesque* : cela nous oblige à ne pas figer une conception du grotesque qui soit une liste de critères formels et à nous concentrer sur son fonctionnement logique.

Pour ce faire, nous avons choisi des textes qui traitent le corps de façons très différentes. Nous voyons d'abord si le narrateur des *Priapées*, le dieu Priape, est en mesure d'exprimer un corps grotesque, bien que le sien soit paradoxalement immobile. Ensuite, avec l'épopée, nous cherchons à comprendre comment les dilatations des corps soumis aux violences épiques d'Ovide et de Lucain permettent de remettre en question la noblesse même du geste guerrier.

2.1 Priape, le dieu figé est-il grotesque ?

Priape semble à priori constituer un incontournable du grotesque latin : sa mentule caractéristique concorde d'emblée avec l'idée que l'on peut se faire du corps rabelaisien par exemple. Or il faut se garder de réduire le grotesque à une liste d'attributs esthétiques et le cas de Priape permet de nuancer à la fois le corps grotesque latin et d'affiner la compréhension de ce que représente le corps grotesque au delà de la simple représentation de la turgescence priapique.

Nous prenons à témoin dans ce cadre les *Priapées*, recueil de courts poèmes au ton et langage obscènes présentant Priape en tant que narrateur rustique, c'est-à-dire toujours mis en scène dans un contexte campagnard en train de garder un jardin. Or, et c'est là toute la contradiction du personnage, force est de constater dans les *Priapées* que Priape est figé.

Ce qui est intrigant chez Priape est justement le fait qu'il n'est pas un corps en mouvement, en constante transformation ; il est tout le contraire, mais tout de même grotesque et, par ses paroles, évoque des corps grotesques qui n'advieront jamais.

Le premier paradoxe de Priape est d'être le dieu le plus laid, tout en étant fils d'Aphrodite et Zeus⁶. La physiognomonie explique aisément ce que signifie la laideur de Priape, l'obscénité de sa vue correspond nécessairement à l'obscénité de son caractère. Sa laideur ne peut trouver dans son expression qu'une méchanceté équivalente⁷.

6. Cette laideur, comme on le sait, est le résultat de la jalousie d'Héra, qui après avoir corrompu l'enfant en gestation, le rendit intolérable aux yeux de sa mère : elle craignait en effet que l'enfant ne surpassât en beauté tous les autres enfants de Zeus. Aphrodite, ne supportant pas la honte de cet enfant difforme, le jette sur une montagne. Le rejeton est dès lors trouvé et élevé par un berger, qui considère son dimorphisme comme un signe de fertilité pour son troupeau. Une autre version le donne pour enfant d'Aphrodite, unie à Dionysos et Adonis ; une dernière, à Dionysos seulement. À propos des récits de naissance, cf. le recensement de M. OLENDER, « L'Enfant Priape et son phallus », *Souffrance, plaisir et pensée*, sous la dir. de J. CAÏN et A. MIJOLLA, Paris, Les Belles Lettres, 1983, p. 141-164 ; et la discussion de F. COLLIN, « Aphrodite et Priape une double fascination », *Aphrodite-Vénus et ses enfants. Incarnations littéraires d'une mère problématique*, sous la dir. de H. VIAL, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 115-136, sur la nature paradoxale du binôme Aphrodite / Priape : la beauté féminine opposée à la laideur priapique liée au *fascinus* ; la *seduction* maternelle et l'*auversio* filiale. et M. OLENDER, « Priape le mal taillé », *Le temps de la réflexion* 7 (1986), p. 373-388, qui a remarquablement expliqué Priape et toute son obscénité par les textes qui dépassent le *corpus priapeorum*.

7. On peut se rapporter ici à l'exemple de Thersite, qui cumule encore une autre similarité avec Priape : son bavardage incessant. Pour l'étude de l'Achéen effronté, on retiendra : P. CHANTRAINE, « À propos de Thersite », *L'Antiquité Classique* 32 (1963), p. 18-27 ; L. SPINA, « Tersite a Roma », *Vichiana : Rassegna Internazionale di Studi Filologici e Storici* 13 (1984), p. 350-363 ; P. W. ROSE, « Thersites and the Plural Voices of Homer », *Arethusa* 21 (1988), p. 5-25 ; E. R. LOWRY, *Thersites : A Study in Comic Shame*, New York, Garland Pub, 1991 ; C. JOUANNO, « Thersite, une figure de la démesure ? », *Kentron* 21 (2005), p. 181-223 ; G. COURTIEU, « Thersite et Polydamas : le masque et le double des héros homériques », *Les exclus dans l'Antiquité : actes du colloque organisé à Lyon les 23-24 septembre 2004*, sous la dir. de C. WOLFF, Paris, De Boccard, 2007, p. 9-25 ; P. ROUSSEAU, « L'usage du laid : la scène de Thersite dans le Chant II de l'*Iliade* », *Diego Lanza, lecteur des œuvres de l'Antiquité : poésie, philosophie, histoire de la philologie*, sous la dir. de R. SAETTA COTTONE, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2016, p. 23-50, p. 23-50. Le singe, par ailleurs, présent dans les textes littéraires comiques, notamment chez Aristophane, (*La Paix*, 1063) et Plaute (*Le soldat fanfaron*, *passim*) est souvent considéré comme un malfaiteur ou comme un être méchant ; cf.

Ce lien entre méchanceté et laideur est le point de départ pour comprendre la représentation littéraire de Priape dans le *corpus priapeorum*⁸. En effet, l'effigie ridicule de Priape tente tout au long de manifester son autorité divine, sa capacité de performer sexuellement et son agentivité en tant que gardien potager, mais en vain : il se retrouve toujours frustré, humilié, et source de rires moqueurs des lecteurs et visiteurs de son jardin. Il est méchant, obscène et violent. Le corps de Priape, en outre, est celui d'une icône mal dégrossie, sculptée rapidement par un paysan dans un medium ligneux et fichée en terre au fond d'un modeste lopin de légumes. Horace rapporte qu'en sculptant un tabouret, un paysan pouvait aussitôt choisir d'en faire un Priape⁹.

Dans les *Priapées*, dès lors, le narrateur divin fait état de sa condition modeste à plusieurs reprises (6 ; 10 ; 14 ; 26 ; 33 ; 37 ; 56 ; 76 ; 77), parfois soulignant son caractère en bois, parfois faisant état de son vieillissement. Ce premier passage mêle autodescription et menace (la menace est le sujet des poèmes 11 ; 13 ; 15 ; 16 ; 24 ; 28 ; 35 ; 38 ; 44 ; 51 ; 52 ; 56 ; 58 ; 67 ; 74) :

6, *Quod sum ligneus, ut uides, Priapus
et falx lignea ligneusque penis,
prendam te tamen et tenebo prensam
totamque hanc sine fraude, quantacumque est,
tormento citharaque tensiorem*

W. C. McDERMOTT, « The Ape in Greek Literature », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 66 (1935), p. 165-176 ; W. C. McDERMOTT, « The Ape in Roman Literature », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 67 (1936), p. 148-167 ; W. C. McDERMOTT, *The Ape in Antiquity*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1938.

8. Le *CP* fait l'objet d'un débat centenaire à propos de l'attribution de ses vers à un ou plusieurs auteurs. Il est maintenant généralement admis que les poèmes proviennent du même auteur anonyme, alors qu'on les avait attribués par le passé à Virgile, Tibulle, Catulle ou Martial ; cf. L. HERRMANN, « Martial et les Priapées », *Latomus* 22 (1963), p. 31-55, qui tente de convaincre, avec sa manière bien à lui, à une attribution de cette collection à Martial. C'est depuis V. BUCHHEIT, *Studien zum Corpus Priapeorum*, Munich, Verlag C. H. Beck München, 1962, que l'on reconnaît unanimement leur attribution à un seul auteur anonyme, postérieur à Martial, dont il tire des inspirations mineures ; Cf. P. L. CANO et J. VELÁZQUEZ, *Carmina Priapea : a Priapo, dios del falo*, Barcelone, Servei de Publicacions Belleterra, 2000, p. 28-30 ; cf. aussi L. CALLEBAT, « Les Priapées : éléments d'une problématique », « *Les vers du plus nul des poètes...* ». *Nouvelles recherches sur les Priapées*, sous la dir. de F. BIVILLE, E. PLANTADE et D. VALLAT, Lyon, MOM Éditions, 2008, qui fait un excellent état de la question des problématiques du corpus ; E. PLANTADE et D. VALLAT, « Les Priapées de la parole au livre », *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes* 79 (2005), p. 279-307, qui font une étude très satisfaisante de la *persona* de Priape en regard de l'anonymité de l'auteur.

9. Horace, *Satires*, 1, 8, 2.

ad costam tibi septimam recondam ! ;

Tout Priape de bois que je suis, comme tu vois, et serpe de bois et queue de bois, je te prendrai pourtant et quand je t'aurai prise, je te tiendrai et pour ne pas te mentir, toute grande qu'elle est, plus bandée qu'une catapulte ou une cithare, je te l'enfoncerai entière jusqu'à la septième côte !

Le vocabulaire utilisé ici est un mélange inspiré des formulations juridiques, du vocabulaire comique et épigrammatique, d'un lexique militaire et de termes inusités. *Prendam te tamen et tenebo prensam* parodie une sentence juridique autant dans le fond que la forme ; en effet les divers éléments stylistiques – allitérations, répétitions et construction en chiasme – confèrent à la phrase une structure proche de la langue administrative et juridique¹⁰. Le poète anonyme a rehaussé le ridicule de Priape en transformant le *ius* divin dont il est dépourvu en simple pastiche formulaire. *Tenebo* est un euphémisme élégiaque pour signifier la possession mentale ou physique¹¹. *Totam* est utilisé par Apulée pour caractériser l'étreinte de Lucius en âne avec une femme¹². La référence aux machines de guerre (*tormento*) est attestée dans la comédie plautinienne comme élément de comparaison¹³. La catapulte évoque ici la tension à cause de la corde en torsion, puisque *tormento* signifie également « corde »¹⁴. La cithare est inusitée dans ce type de comparaison et rend son utilisation métaphorique plus frappante. *Recondam* est une métaphore militaire, registre souvent impliqué dans les activités sexuelles¹⁵.

Bien que d'autres témoignages littéraires et archéologiques nous donnent à voir des représentations du dieu dans des matières plus nobles¹⁶, c'est le bois qui est le matériau principal de ses effigies dans la littérature et l'expression sculpturale est grossière. Le bois

10. Ici diverses appréciations stylistiques que nous portons sur les *Priapées* sont issues de cet ouvrage : L. CALLEBAT et J. SOUBIRAN, *Priapées*, Paris, Les Belles Lettres, 2012, *ad loc.*.

11. Cf. Tibulle, 2, 6, 52 ; Martial, 11, 40, 1 ; Apulée, *Métamorphoses*, 10, 22, 3.

12. 10, 22, 3, *Artissime namque complexa, totum me prorsus, sed totum recepit*.

13. *Le parasite*, 690 ; *Captifs*, 795.

14. CANO et VELÁZQUEZ, *Carmina Priapea*, p. 74.

15. Cf. CALLEBAT et SOUBIRAN, *Priapées*, p. 82-85 ; PLANTADE et VALLAT, « Les *Priapées* de la parole au livre », p. 291-292.

16. Cf. Virgile, *Bucoliques*, 7, 35 ; Martial, 6, 72, 4. Pour tous les matériaux et les types de bois, cf. le catalogue archéologique dressé par H. HERTER, *De Priapo*, Giessen, Verlag von Alfred Töpelmann, 1932.

est le plus souvent, dans la littérature, celui du figuier, que l'on travaille facilement ¹⁷ et dont le fruit est associé à la fécondité et la sexualité ¹⁸. La raison pour laquelle nous traitons ici du matériaux de sa statuaire, c'est que le Priape littéraire est figé et immobilisé sous cette forme : ce n'est jamais le dieu qui marche parmi les mortels, mais toujours la statue paysanne qui s'adresse au lecteur. Il s'agit à cet égard d'un renversement carnavalesque, le dieu lubrique affiche un phallus en érection dont il est incapable de se servir, car pétrifié à jamais.

Le bois rend son membre viril inutile (73, 2-3, *mentula ... quae tamen exanimis nunc est et inutile lignum* ; « ma verge qui pourtant est inerte pour l'instant et de bois inutile »). Le ridicule de son arme désamorce les menaces ultra-violentes qu'il prononce. En effet, tandis qu'il rehausse son autorité en soulignant les tortures qu'il réserve aux voleurs, il dégrade constamment son image en insistant sur sa matérialité ligneuse (*sum ligneus, falx lignea ligneusque penis*). Le contraste, qui évoque le bouffon-roi carnavalesque ¹⁹, caractérise ici l'inopérante flamboyance du protecteur de légumes.

La nature de ses menaces est ici grotesque. La taille disproportionnée de son membre est exprimée par le corps de sa victime, qui le verra s'introduire jusqu'à la septième côte, broyant, peut-on penser, tous les organes internes. La septième côte se situe selon Celse (8, 1, 14) au niveau du sternum. Cette menace demande donc du lecteur qu'il conçoive le corps humain comme élastique, transformable et, somme toute, imaginaire : à l'inverse de l'hyperréalisme des blessures épiques, la blessure priapique est celle d'un dieu harangueur prononçant des menaces hyperboliques que l'on croirait sorties de la bouche d'un vaurien impubère ²⁰. On trouve ces mêmes caractéristiques dans le poème suivant :

17. Cf. Pline, *Histoire naturelle*, 16, 209.

18. Cf. HERTER, *De Priapo*, p. 164-165.

19. Lors du carnaval médiéval, on pouvait humilier un roi parodique avant de le mettre à mort de façon symbolique. Cf. G. MINOIS, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000, p. 135-169.

20. CANO et VELÁZQUEZ, *Carmina Priapea*, p. 11, énonce la même remarque : « habla en el mismo tono hiperbólico de un malogrado muchacho de doce años ».

11, *Ne prendere caue ! Prenso nec fuste nocebo,
saeua nec incurua uolnera falce dabo :
traiectus conto sic extendere pedali,
ut culum rugam non habuisse putes ;*

Attention de ne pas être pris ! Une fois pris, ce n'est pas d'un bâton que je te malmènerai, je ne t'infligerai pas de cruelles blessures par ma faux recourbée : traversé par mon pieu d'un pied, tu seras écartelé au point de penser que ton cul n'avait jamais été plissé.

Comme dans le poème 6, *prendere* est utilisé dans le premier vers en épanalepse, dans une volonté pathétique du dieu de faire savoir sa gravité. Sa recherche d'autorité outrancière est appuyée par un vocabulaire qui verse ensuite dans le registre épique (*incurua falce, saeua uolnera*). La première formulation suggère un esthétisme de haut registre épique, la deuxième caractérise les formulations pathiques que l'on peut retrouver ailleurs chez Ovide (*Métamorphoses*, 7, 849 ; 10, 131) ou Stace (*Silves*, 1, 4, 114). L'épieu (*contus*), une pique de cavalerie longue et pesante, est encore une fois tiré du registre militaire et met l'accent sur la capacité pénétrante du membre priapique. *Pedalis* est un terme technique, abondamment utilisé par Vitruve, pour décrire une mesure de quelque 30 centimètres. *Culus* est obscène²¹ et l'utilisation de *ruga* pour en décrire sa texture est inusitée et très explicite pour mettre en image l'empalement²².

Ici encore une fois c'est la pénétration exacerbée qui présente l'interaction corporelle entre le *diuus* et sa victime inexistante. Ces descriptions graphiques correspondent totalement à l'anatomie grotesque, qui ne considère que les limites du corps – pénis et anus. La force fantasmée du dieu est exprimée par sa capacité à transformer ces zones limitrophes par leur interaction commune. Le divin membre de ce démon pastoral est un outil punitif qui adapte le corps humain à ses dimensions surnaturelles. Cette logique grotesque atteint son paroxysme dans le poème suivant :

31, *Donec proterua nil mei manu carpes,
licebit ipsa sis pudicior uesta.
Sin, haec mei te uentris arma laxabunt,
exire ut ipsa de tuo queas culo ;*

21. Cf. p. 53.

22. Cf. CALLEBAT et SOUBIRAN, *Priapées*, p. 102-104.

Tant que tu ne cueilles rien de ce que j'ai d'une main effrontée, il te sera permis d'être plus pudique qu'une Vesta elle-même. Sinon, les armes de mon ventre t'élargiront tellement que tu pourras toi-même sortir par ton cul !

Cette priapée, écrite en choliambes, poursuit le cycle de la *Lex priapea* commencée en 11 (cf. aussi 15, 58, 59, 71). Dans ce cadre la première partie, ici introduite par *donec*, écrite dans un *sermo urbanus*²³ annonçant une condition légale, contraste stylistiquement et тонаlement avec la deuxième moitié, la conséquence prévue, d'une obscénité sans pareille. Ce contraste est renforcé par l'introduction du thème de la virginité des vestales²⁴, accentuée par le comparatif inusité *pudicior*²⁵. Encore une fois le lexique militaire est utilisé pour parler de son membre, *arma uentris*, où *uenter* désigne le bas-ventre. Notons que dans la priapée 31, la menace est adressée de manière exceptionnelle exclusivement à une femme²⁶. *Culo* est utilisé pour parler du châtiment de la *pedicatio*²⁷.

La transformation corporelle est ici exacerbée à son plein potentiel littéraire. L'élasticité du corps prévue par Priape dépasse la simple pénétration. Par la métamorphose résultant de la *pedicatio*, Priape entrevoit que la victime puisse elle-même entrer dans le trou béant qu'il a créé. La logique anatomique n'a aucune importance. L'image grotesque privilégie l'étirement des corps dans l'espace pour leur permettre d'interagir à leurs limites ; après avoir subi le supplice priapique, le corps entier de la voleuse de fruits devient un phallus pouvant pénétrer son propre orifice anal. Inversement, son anus

23. CANO et VELÁZQUEZ, *Carmina Priapea*, p. 126, *proterua manu* est présent chez Ovide (*Métamorphoses*, 5, 670 ; 12, 233) et Martial (11, 54, 5). PLANTADE et VALLAT, « Les Priapées de la parole au livre », p. 294, qui analyse plus largement cette division en deux temps caractéristique des *Priapées*.

24. La Priapée no 1 annonce explicitement que le domaine de Priape n'est pas un lieu convenable pour Vesta : *hoc habitat ... non Vesta*.

25. On trouve ce rare lexème seulement chez Ovide, *Ibis*, 346.

26. Les femmes occupent, par ailleurs, un éventail de rôles diversifiés dans les *Priapea* et ne sont pas confinées à une passivité muette. L. C. SANDOZ, « L'image de la femme dans les *Priapea* », *Museum Helveticum* 63 (2006), p. 115-127, distingue les femmes âgées et laides (cf. notre traitement de la question chez d'autres auteurs *infra* p. 233-249) ; les prostituées, en quelque sorte prêtresses du culte de Priape ; les « honnêtes » femmes, qui déconstruisent le mythe de la chaste épouse et échappent au contrôle de leur mari pour s'unir au dieu. Ce sont ses Muses, et maintenant que plus personne ne s'intéresse à lui, elles sont en fait des sources regrettées d'inspiration poétique.

27. Cf. L. CHAPPUIS SANDOZ, « *P dico* : les lettres et la chose (*Pr.* 7, 54, 67) », « *Les vers du plus nul des poètes...* ». *Nouvelles recherches sur les Priapées*, sous la dir. d'E. P. e. D. V. F. BIVILLE, Lyon, MOM Éditions, 2008, p. 121-135.

devient une bouche béante, capable de s'avaler soi-même. Cette image cyclique est exemplaire pour comprendre le principe de dégradation et renouvellement grotesque : le corps est dégradé, mais renouvelé dans un sens et une fonction nouvelle.

Le contexte potager est mis ici davantage en évidence que dans les exemples précédents. La première partie de la *Lex Priapea* rend évident le fait que le crime dont Priape est juge, jury et bourreau est celui de la cueillette des fruits de la parcelle qu'il garde. Cela précise le lien qui l'unit au paysan qui l'a taillé, il n'est en quelque sorte que l'aboutissant antique de l'épouvantail, repoussant cette fois des humains plutôt que des oiseaux. Dans les deux cas, le dispositif semble assez inopérant, car l'épouvantail devient rapidement le perchoir des oiseaux les plus fûtés et le petit Priape de bois semble incapable d'attraper qui que ce soit, tel que le dénote la priapée suivante :

23, *Quicumque hic uiolam rosamue carpet
furtiiumue holus aut inempta poma,
defectus pueroque feminaque
hac tentigine, quam uidetis in me,
rumpatur, precor, usque mentulaque
nequiquam sibi pulset umbilicum ;*

Quiconque viendra cueillir ici une rose ou une violette, un légume clandestin ou un fruit impayé, je prie qu'à en rompre, privé de femme ou d'enfant, il reste bandé de cette érection, comme vous me voyez, et qu'en vain de sa bite il se frappe le nombril.

L'épigramme 23 appartient au sous-groupe que V. Buchheit nomme le *Zyklus der Verwünschung*, « le cycle des malédictions » (23, 41, 47, 58, 78)²⁸. Quatre de ces épigrammes débutent par *quicumque*, pronom qui donne encore une fois une tonalité juridique au début de l'énoncé construit en deux temps de trois vers chacun.

Ce cycle des malédictions indique au lecteur que Priape, dans l'impossibilité de mener à terme le fondement de ses menaces, se voit contraint à un priapisme éternel. Ne pouvant relâcher le membre dont il est affublé, il recourt finalement à des menaces magiques

28. BUCHHEIT, *Studien zum Corpus Priapeorum*, p. 93-96.

dont l'aboutissement serait d'être à son image (*quam uidetis in me*). Cette érection figée (*tentigo*) est empreinte de frustration, mais n'empêche pas Priape de s'afficher glorieusement par son attribut : sa *persona* ne tient qu'à cette mentule *rigida*.

L'utilisation du verbe graphique *rumpere* pour parler de priapisme se trouve aussi dans les épigrammes 26 et 33, chez Properce (2, 16, 14), Horace (*Satires*, 1, 2, 118 ; associé aussi au mot *tentigo*) et Apulée (*Métamorphoses*, 2, 16, 6). Le mot est utilisé pour rendre la description du symptôme médical outrageante. Dans l'image finale obscène et grotesque, le lexème militaire *pulsare* a été utilisé pour montrer une verge frappant à coups redoublés le nombril (*umbilicum*) de la victime maudite.

Le dieu malfaiteur invoque une malédiction qui transforme corporellement la victime à son image. Plus encore, Priape, conscient de son processus d'auto-dégradation grotesque dans tous les poèmes priapiques, inflige cette même réduction imaginaire à sa victime, la condamnant à l'acte ridicule de se flageller le nombril avec son membre figé. Dans cette image, le phallus, incapable de rejoindre la limite corporelle grotesque la plus proche, ne peut que tenter d'interagir avec le nombril, un trou scellé et infertile. L'image, elle, est riche, car elle montre l'homme maudit, condamné à une infertilité déplorable, tenter de se rendre fertile par lui-même grâce à une auto-flagellation obscène.

Pour terminer de caractériser la représentation imagée de la déité jardinière, voyons cette priapée le montrant dans un contexte d'adoration ; elle constitue une forme de cortège grotesque singulier :

25, *Hoc sceptrum, quod ab arbore est recisum*
Nulla iam poterit uirere fronde,
Sceptrum, quod pathicae petunt puellae,
Quod quidam cupiunt tenere reges,
Cui dant oscula nobiles cinaedi,
Intra uiscera furis ibit usque
Ad pubem capulumque coleorum ;

Ce sceptre, taillé d'un arbre, qui jamais plus ne pourra se couvrir de feuillage, ce sceptre que recherchent les filles débauchées, que certains rois aimeraient tenir, auquel des aristocrates sodomites donnent des baisers, il ira dans les entrailles des voleurs, jusqu'à mon pubis, au manche de mes couilles.

Cette épigramme joue d'une construction plus sophistiquée que les exemples précédents. En effet, la structure à laquelle nous sommes maintenant habitués relève d'une opposition entre une première moitié du poème écrite dans un style soutenu qui s'oppose à l'obscénité vulgaire de la fin. La priapée 25 dépasse cette dualité tonale par sa complexité. *Sceptrum* est utilisé comme l'ancrage sémantique d'une *imitatio* virgilienne²⁹, elle-même une *aemulatio* homérique³⁰; ainsi les vers priapéens parodient et les vers de Virgile et son *aemulatio* d'Homère. L'image noble et esthétique de la branche cueillie à même l'arbre fleuri pour être sculptée en sceptre royal est dénaturée au vers 3, par la reprise de *sceptrum* pour désigner l'organe priapique, objet d'envie des débauché-e-s. Or la signification de ce deuxième *sceptrum* n'est éclairée qu'en fin de poème, au dernier vers, par la désignation topographique *ad pubem capulumque coleorum*³¹. Cette construction imbriquée permet de soutenir le même effet qu'auparavant, dans un format épigrammatique plus long, moins unidirectionnel et d'une plus grande richesse de détails. En effet, nous apprend-on, Priape aurait des adorateurs.

Pathicae est utilisé ailleurs dans les *Priapées* (40; 48; 73) pour qualifier des femmes, le mot désigne le partenaire passif d'une relation sexuelle; la lascivité est renforcée par *peto*, d'une connotation érotique attestée³², qui augmente la tension entre les *puellae* et le *sceptrum*. L'image épique du sceptre virgilien, dans la parenthèse (*dextra sceptrum nam forte gerebat*), est ici transférée vers le plan érotique par le verbe *tenere*³³, découronnement parodique renforcé par le sujet *reges*. *Nobiles cinaedi* abonde dans le même sens, oxymore permettant d'étayer la thématique du découronnement. *Cinaedus*³⁴

29. Virgile, *Énéide*, 12, 206-210, *ut sceptrum hoc (dextra sceptrum nam forte gerebat) / numquam fronde leui fundet uirgulta nec umbras / cum semel in siluis imo de stirpe recisum / matre caret posuitque comas et brachia ferro / olim arbos*; « comme ce sceptre (car par chance il tenait ce sceptre dans sa main), ne bourgeonnera jamais d'un feuillage léger en branches et en ombres, maintenant que, une fois taillé dans la forêt d'une racine profonde, il est privé de sa mère et a laissé sous le fer, autrefois arbre, ses branches et ses feuilles ».

30. Homère, *Iliade*, 1, 234-237, *ναὶ μὰ τόδε σχῆπτρον, τὸ μὲν οὐ ποτε φύλλα καὶ ὄζους / φύσει, ἐπεὶ δὴ πρῶτα τομὴν ἐν ὄρεσσι λέλοιπεν*; « ce sceptre... ne donnera plus ni feuilles ni rameaux, puisqu'il a quitté le tronc qui le portait, et jamais ne reflourira » (traduction de Mugler).

31. CALLEBAT et SOUBIRAN, *Priapées*, p. 142-143.

32. Salluste, *Conjuratō de Catilina*, 25, 3; Properce, 2, 20, 27.

33. Cf. *supra* p. 92

34. Cf. *supra* p. 55.

est un terme familier désignant de manière méprisante et dépréciative un homme pratiquant de manière passive la sodomie, l'origine grecque du mot permet de l'éloigner des mœurs romaines, tout en l'intégrant dans le langage courant. *Viscera* est utilisé comme substitut de *culus*, pour accentuer de manière hyperbolique l'agressivité de la pénétration, comme dans les exemples précédents (cf. 6 ; 11 ; 31). Tandis que *pubes* est un terme anatomique neutre, *capulus*, qui peut désigner le manche d'un sceptre³⁵ ou d'une épée³⁶ participe ici de la subversion finale par l'ajout de *cleorum*, qui qualifie à la toute fin la nature de ce sceptre priapique, un pénis sculpté en bois³⁷. *Coleus*, d'une étymologie incertaine, est un mot obscène³⁸ désignant les testicules, et permet finalement de dévoiler la nature grossière de *sceptrum*, qui rejoint comme auparavant (*contus*, *arma*) une qualification du pénis par un objet pénétrant.

La priapée 25 permet de placer Priape, sorte de diabolin légumiste, à la tête d'un cortège carnavalesque et le thème du bouffon-roi est ici univoque : roi³⁹, nobles⁴⁰ et femmes lascives sont placées sous le commandement du sceptre priapique. La mentule ligneuse est désignée comme source d'un pouvoir d'attraction pour élever Priape au statut de « roi de pacotilles »⁴¹. C'est une forme de cortège dionysiaque amoindri, constitué non pas de ses suivants exubérants, mais d'un florilège pathétique d'adorateurs souhaités. Priape, pétrifié au coin d'un jardin n'est vraisemblablement qu'une branche arrachée à un arbre, il n'a que sa capacité à bavasser et s'enorgueillit de cette suite aussi improvisée qu'absente à ses côtés. Priape est laid, c'est un *signum* minable aux paroles outrancières, son couronnement est ridicule, mais il est indéniablement festif et grotesque.

35. Ovide, *Métamorphoses*, 7, 506.

36. Virgile, *Énéide*, 2, 553.

37. CALLEBAT et SOUBIRAN, *Priapées*, p. 143-146.

38. J. N. ADAMS, *The Latin Sexual Vocabulary*, Londres, Johns Hopkins University Press / Gerald Duckworth & Co. Ltd., 1982, p. 66.

39. Le terme peut ici désigner autant une personne de pouvoir, riche, un faire référence à un gouvernant.

40. Ici dans le sens *nobili genere natus*.

41. E. PLANTADE, « *Priapus Gloriosus*, poétique d'un discours compensatoire », « *Les vers du plus nul des poètes...* ». *Nouvelles recherches sur les Priapées*, sous la dir. de F. BIVILLE, E. PLANTADE et D. VALLAT, Lyon, MOM Éditions, 2008, p. 108.

L'idole agreste nous apprend tout sur la laideur, *turpis*⁴², romaine. La laideur du dieu, c'est-à-dire l'exhibition sans pudeur de sa turgescence paralysée, est analogue à sa parole : honteuse et indécente ; la vue reflète le caractère et inversement. Il montre ce qu'il faut cacher et il dit ce qu'il faut taire, mais tout cela est dans le but de faire rire le lecteur : il ne faut pas négliger le caractère festif et populaire.

Le laid ne peut être dissimulé que temporairement et c'est la chute de ce voile qui est pour les anciens un plaisir à contempler une source de rire. Ce voile, nous l'avons vu, est une construction constante dans les épigrammes, qui oppose lexique et formules de haut registre avant de basculer dans l'obscénité la plus ostentatoire. Le tout est piqué d'un lexique vulgaire et amusant. Les références militaires, omniprésentes dans le *CP*, étaient pour les Romains sources de comique lorsque appliquées sémantiquement au registre sexuel et ajoutaient à la sémantique de Priape, celle du soldat fanfaron (*miles gloriosus*), autre personnage lubrique qui se vante d'exploits inaccomplis⁴³. Ainsi la subversion priapique est un rire grotesque glorieux et purement romain.

Qu'en est-il du corps du dieu et de l'absurdité de ses menaces ? Son bavardage est aussi important que son impuissance. Ainsi peut-il menacer incessamment les passants d'une pénétration guerrière, violente et grotesque, il est clair pour le lecteur que ces actions vengeresses n'ont jamais lieu. Son membre rigide et figé, aussi gargantuesque soit-il, n'entre en interaction avec d'autres corps que dans la parole ou tout au plus dans une interaction passive (25). Peut-on vraiment parler dès lors d'une image grotesque, Priape est-il grotesque ?

42. Le mot est utilisé dans le *CP* par Priape pour décrire les obscénités qu'il prononce (8), le fait de se masturber (33), avouer qu'un voleur lui a subtilisé sa serpe (55).

43. L'archétype du *miles gloriosus*, trouvé à l'origine dans le corpus d'Archiloque, a été peaufiné par Aristophane dans *Les Acharniens* avec le personnage de Lamachus, imité par Plaute (*Le Soldat fanfaron*) et Mnesimachus. Le soldat fanfaron, tout comme Priape, exhibe un uniforme ostentatoire et des armes impressionnantes avant d'être humilié quand on l'en dépouille. Il fait usage d'une terminologie militaire, d'agressivité verbale et de menaces outrancières, adopte un comportement exhibitionniste et il est couard ; cf. I. KONSTANTAKOS, « On the Early History of the Braggart Soldier. 1, Archilochus and Epicharmus », *Logeion* 5 (2015), p. 41-84 ; I. KONSTANTAKOS, « On the Early History of the Braggart Soldier. Part Two : Aristophanes' Lamachus and the Politicization of the Comic Type », *Logeion* 6 (2016), p. 112-163.

Ce que nous observons dans ces poèmes licencieux est la propension du membre priapique à s'attaquer directement au lecteur. Cette apostrophe constamment énoncée à la deuxième personne du singulier (6, *prendam te, ad costam tibi* ; 11, *nec prendere caue, non putes* ; 31, *nil carpes, sis pudicior, arma mei te laxabunt, de tuo culo queas*) renvoie à l'origine épigraphique des *Priapées*, inscrites sous la statue du dieu⁴⁴.

Dans cette perspective, même le lecteur moderne aura l'impression d'être nargué par le rejeton d'Aphrodite. L'interaction grotesque, pensons-nous, a donc l'originalité d'avoir lieu entre le narrateur qui s'adresse à la première personne directement au lecteur, désigné par la deuxième personne du singulier. L'hyperbole dont use Priape dans son auto-description aurait pour effet de faire en quelque sorte sortir son membre du texte et d'atteindre directement son lectorat.

Dans ce processus, comme nous l'avons énoncé, Priape se ridiculise lui-même, car il est aussi bavard qu'impuissant. La fertilité de l'image grotesque du *CP* réside dans son interaction littéraire avec son public nargué, insulté et menacé des pires obscénités.

Cette interprétation est étayée par l'examen des *realia* antiques concernant la lecture⁴⁵. En effet, la lecture est comprise comme un acte physiologique qui établit une connexion étroite entre le lecteur et le texte⁴⁶. La relation se construit d'abord par le toucher, impliquant les gestes physiques nécessaires à la lecture, puis par l'engagement des différents organes sensoriels du lecteur lors de la lecture à haute voix ou silencieuse. Il en résulte que la lecture était considérée comme un exercice physique indispensable pour les Romains⁴⁷.

44. Cf. CANO et VELÁZQUEZ, *Carmina Priapea*, p. 17 ; HERTER, *De Priapo*, p. 16 ; pour une histoire complète de la tradition épigrammatique priapéenne, depuis les épigrammatistes hellénistiques, cf. BUCHHEIT, *Studien zum Corpus Priapeorum*, p. 54-72 ; Cf. CALLEBAT et SOUBIRAN, *Priapées*, qui présentent ces témoins épigraphiques en annexe. Ces versions amendées furent elles-mêmes présentées originellement par F. BÜCHELER, *Petronii Saturae et Liber Priapeorum*, Berlin, Weidmann, 1862.

45. Cf. E. VALETTE-CAGNAC, « Corps de lecteurs », *Corps romains*, sous la dir. de P. MOREAU, Grenoble, Jérôme Millon, 2002, p. 289-312.

46. Cf. notre analyse de Perse, *supra*, p. 59-86.

47. Cf. VALETTE-CAGNAC, « Corps de lecteurs », p. 291-294.

Les effets de cette pratique se manifestaient du mental au physique, et avaient des bienfaits sur l'hygiène corporelle du lecteur, comme le mentionne Plutarque⁴⁸ :

Préceptes de santé, 130b, 7, ἡ δὲ φωνή, τοῦ πνεύματος οὕσα κίνησις, οὐκ ἐπιπολαίως ἀλλ' ὥσπερ ἐν πηγαῖς περὶ τὰ σπλάγχνα φρουμένη τὸ θερμὸν αὔξει καὶ λεπτύνει τὸ αἷμα, καὶ πᾶσαν μὲν ἐκκαθαίρει φλέβα, πᾶσαν δ' ἀρτηρίαν ἀνοίγει σύστασιν δὲ καὶ πῆξιν ὑγρότητος οὐκ ἐᾷ περιττωματικῆς ὥσπερ ὑποστάθμην ἐγγενέσθαι τοῖς τὴν τροφήν παραλαμβάνουσι καὶ κατεργαζομένοις ἀγγείοις ;

L'exercice de la voix élève la température du corps, éclaire le sang, nettoie chaque veine, ouvre chaque artère, empêche, qu'il y ait condensation et solidification d'humeur superflue formant dépôt dans les vaisseaux qui reçoivent et transforment la nourriture (Traduction de E. Valette-Cagnac)⁴⁹.

Par conséquent, certaines lectures étaient recommandées tandis que d'autres étaient à éviter. Par exemple, les lectures de Caton avaient tendance à dessécher la peau et à la rendre rugueuse comme de la pierre, à ce que prétend Quintilien (2, 5, 21-22), tandis que des lectures trop légères portaient un ramollissement du corps, comme le mentionne Horace (*Épîtres*, 2, 1, 126-129).

Compte tenu de nos réflexions antérieures sur la métaphore digestive et alimentaire qui imprègne l'imaginaire romain en matière de lecture, il est évident que l'interaction entre le texte et le lecteur était perçue comme un acte profondément intime et fondamentalement corporel.

Cette compréhension générale nous conduit à penser que les *Priapées* entretenaient une relation grotesque métatextuelle avec les lecteurs, souillés par la laideur du dieu qui ne cherche qu'à étendre les limites de sa forme turgescente à leurs orifices, pour atteindre leur corps et leur âme. Ce rapport entretenu avec le lecteur se produit bien que ses membres soient immobiles, car c'est sa parole qui est pour lui jouissive. La laideur de

48. Cf. VALETTE-CAGNAC, « Corps de lecteurs », p. 294.

49. Cf. *ibid.*, p. 296.

son corps trouve sa réelle force subversive et active dans sa parole transgressant ses lecteurs. Sa parole laide et pénétrante fait de Priape un *pedicator*, *fututor* et *irrumator* ; marginal de la culture civilisée du corps⁵⁰.

Ainsi Priape lui-même n'est grotesque que par la parole qu'il génère dans ce cadre poétique et à la grande surprise des lecteurs, eux-mêmes deviennent les *objets grotesques* de ces *images grotesques*, car bien entendu Priape est humilié, mais ce sont les lecteurs qui sont dégradés par le contact avec la parole honteuse qui les transforme en *corps grotesques* dilatés et informes. Voilà d'ailleurs pourquoi il suggère aux matrones dans la *Priapée* 8 de passer leur chemin⁵¹ : il considère lui-même sa parole trop honteuse pour ces femmes qui sont les supposées gardiennes des vertus pudiques romaines.

50. T. ÉLOI, « Horreur et délice de la bouche à Rome », *Le corps dans les cultures méditerranéennes*, sous la dir. de P. VEYNE et al., Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2007, p. 173-183, § 9 (en ligne).

51. *Matronae procul hinc abite castae : / Turpe est uos legere impudica uerba !* ; « Chastes matrones, passez votre chemin : il est laid pour vous de lire ces indécences ». Évidemment le poème ne s'en tient pas là : *Non assis faciunt euntque recta ! / Nimirum sapiunt uidentque magnam / Matronae quoque mentulam libenter* ; « Elles s'en fichent et viennent droit ! Évidemment que les dames s'y connaissent et qu'elles aussi aiment bien voir une grosse bite ».

2.2 Démembrements de l'épopée impériale

Nous quittons le royaume de Priape et sa caractérisation phallocentrique du corps grotesque pour étudier un autre type d'organe d'importance : les tripes. Le contact avec les tréfonds corporels passe par le démemberment et la mutilation, actes de transformation dont l'épopée impériale s'est fait une spécialité : ainsi, après avoir défini la manière dont le morcellement des corps, un bris du *prepon* physique, possède une portée verticale et morale, nous verrons comment les *uiscera* épiques permettent de préciser le corps grotesque littéraire antique. Nous inscrivons ces travaux dans la récente foulée des recherches sur le bris de l'intégrité corporelle et ses significations pour les Anciens – champ caractérisé par la diversité de ses sujets et approches –, dont le plus récent aboutissement est le livre compilé par F. Gherchanoc et S. Wyler⁵².

52. F. GHERCHANOC et S. WYLER, éd., *Corps en morceaux. Démembrer et recomposer les corps dans l'Antiquité classique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020 ; P. MOREAU, éd., *Corps romains*, Grenoble, Jérôme Millon, 2002 ; G. PETRONE et S. D'ONOFRIO, éd., *Il corpo a pezzi : orizzonti simbolici a confronto*, Palerme, Flaccovio Editore, 2004 ; pour un bilan complet du champs d'étude, cf. F. GHERCHANOC, éd., *L' Histoire du corps dans l'Antiquité : bilan historiographique, journée de printemps de la SOPHAU du 25 Mai 2013*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2015.

La centauiromachie ovidienne Notre première analyse portera sur la centauiromachie ovidienne (12, 210-535), dont les niveaux successifs de subversion épique⁵³ mettent le corps transformé à l'avant plan. Ovide y surpasse les limites fixées par Homère et Virgile en matière de violence grotesque⁵⁴, ouvrant aux auteurs épiques ultérieurs la voie vers de plus amples débordements.

Au livre 12 des *Métamorphoses*, Nestor attablé parmi les héros – l'occasion est la célébration de la victoire d'Achille sur Cygnus – relate un récit épique dont il fut le témoin participatif. Ce contexte narratif permet à Ovide de camper son histoire dans les codes épiques homériques pour mieux les dénaturer par la violence grotesque. L'histoire est celle d'un viol de banquet : pour le mariage de Pirithoüs et d'Hippodamie, on convie les dignitaires d'Hémonie et les centaures, fils de la Nuée, demi-frères de Pirithoüs. Or, on le sait, Eurytus, le plus cruel des centaures cruels (12, 219, *saeuorum saeuissime Centaurorum*), empoigne la mariée par les cheveux, ce qui encourage tous les autres

53. Cf. M. LABATE, « Ironia e iperbole nell'immaginario epico di Ovidio », *Incontri triestini di filologia classica. 1 : 2001-2002*, sous la dir. de L. CRISTANTE, Trieste, EUT, 2003, p. 131-154, pour une analyse fine de la manière dont Ovide intègre des motifs hellénistiques aux archétypes homériques.

54. D'autres, comme LABATE, « Ironia e iperbole nell'immaginario epico di Ovidio », reconnaissent ouvertement ce passage comme grotesque : « Il ruolo dell'aedo è qui tenuto da Nestore, l'uomo di tre generazioni, il quale può raccontare agli eroi di Troia come econtro che genere di avversari si combattesse nella generazione precedente, quando, insieme ad alcuni dei loro padri, egli aveva partecipato allo scontro tra i Lapiti e i Centauri, smisurate creature ferine, la straordinaria battaglia cui l'improprietà del contesto e dell'armamento garantiva il fascino dell'inconsueto e del grottesco » (p. 139-140). C'est également l'avis de G. MADER, « The Be(a)st of the Achaeans : Turning Tables / Overturning Tables in Ovid's Centauromachy (*Metamorphoses* 12.210-535) », *Arethusa* 46 (2013), p. 87-116, qui mentionne lui aussi le grotesque dans l'analyse de ce passage : « In this way, grand epic κλέα ἄνδρῶν ("glorious deeds of heroes") are reconfigured in Nestor's narrative as parts of a hypertrophic bar fight, and Homeric heroism is re-presented as mindless violence in a grotesque menagerie of horse-men and superheroes. Nestor's counter-epic, that is, systematically dismantles its pre-text, even as it incorporates that text's signature conventions » (p. 91) et « At one level, this displacement connects with the surrounding pattern of transgressive violence, at another, it also could be read as signalling the mechanisms of the text's own functioning, i.e., demolishing the fixtures externalizes the literary operation of dismantling κλέα ἄνδρῶν, thus allowing conventional epic to transform into grotesque counter-epic » (p. 99). P. ESPOSITO, *La narrazione inverosimile : aspetti dell'epica ovidiana*, Naples, Arte tipografica, 1994, p. 66-67, rappelle par l'étude comparative de motifs épiques se trouvant chez Homère, Virgile et Ovide, que ce dernier n'est pas dans une lignée compétitive avec les deux auteurs épiques, car il ne tente pas de surpasser leurs œuvres : ses allusions correspondent à ses propres objectifs narratifs et visent à créer un poème original. Ainsi quand nous affirmons qu'il surpasse l'épopée virgilienne en matière de violence épique, notre remarque concerne ce point précis uniquement et ne sous-entend pas une *aemulatio* ovidienne des grandes épopées antiques.

centaures, lourdement enivrés, à se saisir de toutes les femmes présentes au banquet. Cet évènement déclenche une bataille chaotique⁵⁵, permettant de décrire la geste héroïque de Caenus, dont le corps est le point de contraste pour toute la scène.

Préalablement au récit du combat (12, 150-210), lors du banquet homérique, on comprend que Nestor veut raconter le corps impénétrable de Caenus, femme devenue homme. Plus précisément, les héros – Achille en particulier⁵⁶ – veulent savoir comment ce corps utopique fondé sur le renversement des genres a pu être détruit sans être pénétré.

Nestor conte alors que Caenis, violée par Neptune (12, 198), obtint du dieu qu'il accède à son vœu, *tale pati iam posse nihil : da femina ne sim*⁵⁷, en la transformant en homme. Or cette transformation ne suffit pas à faire de Caenis un être inviolable : pour cela Neptune la rend également invulnérable aux coups et au fer⁵⁸. Ce changement de genre est l'élément réactif du combat à suivre, un affront à l'hyper-virilité des Centaures dont Ovide se moque : il utilise lors du combat la nature singulière de Caenus pour ridiculiser les créatures à la masculinité aveuglée.

La critique de l'excès de *virtus* ou du *uir* immodéré est également un topos exploité par l'auteur dans le récit du sanglier de Calydon (8, 260-443) : Ancée, furieux de voir Atalante toucher la première le sanglier, blasphème les femmes et Diane⁵⁹ ; il s'en trouvera *e-uir-atus*⁶⁰ et sa témérité lui sera fatale : il finira embroché par le sanglier alors qu'il levait sa hache à bout de bras.

55. Ce sont les mots de MADER, « The Be(a)st of the Achaeans », p. 100.

56. Achille venait tout juste de triompher de Cynus, fils de Poséidon, autre redoutable guerrier au corps impénétrable, en l'étouffant (12, 39-149).

57. « que je ne puisse plus souffrir rien de tel : fais que je ne sois plus femme ».

58. 12, 206-207, *ne saucius ullis / Volneribus fieri ferroue occumbere posset* ; « qu'il ne puisse être atteint par le fer ou qu'on ne lui cause aucune blessure ensanglantée ».

59. *Discite femineis quid tela virilia praestent, / O iuvenes operique meo concedite, dixit. / Ipsa suis licet hunc Latonia protegat armis, / Inuita tamen hunc perimet mea dextra Diana* ; « Sachez que les traits virils l'emportent sur ceux des femmes, laissez-moi faire ô jeunes gens, dit-il. La fille de Latone elle-même peut bien le protéger de ses armes, il n'en périra pas moins par ma main, au désaccord de Diane ».

60. N. HORSFALL, « Epic and Burlesque in Ovid, *Met.* viii. 260ff. », *The Classical Journal* 74 (1979), p. 330.

Dans l'affrontement entre les Lapithes et les Centaures, la simple présence de Caeneus constitue une provocation envers la virilité des Centaures, comme le souligne D. Freas⁶¹. Les Centaures le raillent pour son passé en tant que femme, déterminés à pénétrer son corps pour tester sa résistance au viol. Leurs attaques chargées de connotations sexuelles remettent en question son genre : Latrée, désireux de blesser, pénétrer et émasculer Caeneus, fait référence trois fois au viol pour insulter et accabler son adversaire ; il suggère qu'il fut pénétré par le passé et le sera de nouveau en l'appelant par son nom féminin *Caenis*⁶². Bien que les protections accordées par Neptune doivent empêcher toute pénétration, elles ne sont d'aucun ressort lorsque Caeneus est à nouveau confronté à une forme de violence masculine, après avoir tué cinq adversaires : il est finalement submergé par les Centaures utilisant des arbres arrachés du sol, symboles phalliques évidents.

Quoique ses compagnons lui fassent éloge en le qualifiant de *maximus uir*, sa transformation en oiseau suggère une nouvelle potentialité de mutation sexuelle, à travers sa métamorphose en *avis unica* et le genre grammatical de ce nouvel état. Cette série de changements complexifie considérablement l'évaluation de l'identité de genre de Caeneus, laissant, selon la perspective d'Ovide influencée par Virgile, cette question délicate sans résolution aboutie⁶³.

61. D. FREAS, « *Da femina ne sim* : Gender, Genre and Violence in Ovid's Caenis Episode », *The Classical Journal* 114 (2018), p. 72-75 ; C. SEGAL, « Ovid's Metamorphic Bodies : Art, Gender, and Violence in the *Metamorphoses* », *Arion* 5 (1998), p. 9-41, (p. 25).

62. 12, 470-476, *Et te, Caeni, feram ? nam tu mihi / femina semper, / Tu mihi Caenis eris. nec te natalis origo / Commonuit, mentemque subit, quo praemia facto / Quaque uiri falsam speciem mercede pararis ? / Quid sis nata, uide, vel quid sis passa, columque, / I, cape cum calathis et stamina pollice torque ; / Bella relinque uiris* ; « Et je vais te supporter, Caenis ? Car pour moi tu seras toujours une femme, tu seras Caenis pour moi. Ta naissance ne te revient pas ? La manière dont tu obtins cette récompense et le prix de cet aspect trompeur d'homme ne te traverse pas l'esprit ? Regarde ce que tu étais à la naissance, et comment tu as été agressée, va prendre une quenouille avec une corbeille et tourne le fil autour de ton pouce ; laisse la guerre aux hommes ! ».

63. FREAS, « *Da femina ne sim* », p. 77, souligne que l'épisode de Caeneus remet en question l'imperméabilité corporelle imaginée d'un *uir* romain. Le passé féminin de Caeneus révèle également une anxiété persistante liée à la jeunesse de tout homme ; chaque *uir* était autrefois *apraetextatus*, un jeune garçon sexuellement désirable pour les hommes et potentiellement vulnérable à la pénétration. Mais, malgré ces vulnérabilités, Caeneus bénéficie de dons divins visant à en faire l'incarnation de la masculinité impénétrable. Pourtant, la déclaration initiale de Nestor sur l'invulnérabilité de Caeneus est formulée en termes évoquant la violence sexuelle : « mais moi-même j'ai autrefois vu le Caeneus

Ce personnage au corps paradoxal ne constitue qu'une facette subversive de la centaurromachie ovidienne. L'utilisation pervertie des codes du banquet en fait également un anti-banquet (*Antigastmahl*⁶⁴), dont l'archétype se trouve dans l'épisode de Polyphème au chant 9 de l'*Odyssée*. Le contraste recherché est celui qui distingue la civilisation de la barbarie. Les tables dressées dans la grotte servant de palais à Pirithoüs ne sont là que pour être renversées, alors que les Centaures s'emparent des femmes et violent les normes de l'hospitalité⁶⁵. Tandis que la commensalité constitue l'archétype de la cohésion sociale, ici les symboles de l'hospitalité sont détournés par les Centaures en armes de guerre⁶⁶ : ce renversement de l'ordre crée un contraste entre *ars* et *saeuitia* ou culture et nature.

En outre, les articles détaillés de la vaisselle peuvent être interprétés comme des indicateurs génériques rappelant les rituels et les accessoires des grands banquets épiques⁶⁷. Ainsi, le vandalisme culturel se croise ici avec la déconstruction littéraire du monde de l'épopée. De manière plus significative, la violence pendant le banquet raconté répond au goût pour la violence héroïque parmi l'audience interne du récit de Nestor,

perrhébieu souffrir mille blessures, son corps impénétré » (12, 171-3). Cette déclaration soulève une question pertinente : si le corps de Caeneus demeure impénétrable, comment peut-il alors subir mille blessures ? Les multiples troncs d'arbres qui ne déchirent pas mais submergent Caeneus les expliquent et l'utilisation par les Centaures de symboles phalliques pour vaincre un homme impénétrable donne forme à l'assaut sexuel métaphorique.

64. A. BETTENWORTH, *Gastmahlszenen in der antiken Epik von Homer bis Claudian : diachrone Untersuchungen zur Szenentypik*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2004, p. 395-477, définit comme critère le plus général de l'*Antigastmahl* le meurtre des invités ; le vin y joue un rôle important : soit il attise la violence, soit il rend vulnérable (c'est le cas de Polyphème) ; on voit aussi souvent dans ces scènes le renversement de tables et le mélange du vin au sang ; contrairement à des batailles conventionnelles, enfin, les invités des anti-banquets s'affrontent avec des objets ordinaires, plus souvent de la vaisselle comme des tasses ou des pichets. Cf. p. 446-477 pour l'analyse plus précise du combat des Lapithes et Centaures.

65. 12, 222, *protinus euersae turbant conuiuia mensae* ; « dès lors les tables retournées bouleversent le banquet » ; cf. MADER, « The Be(a)st of the Achaeans », p. 95.

66. 12, 241-244, *Certatimque omnes uno ore "arma, arma" loquuntur. / Vina dabant animos, et prima pocula pugna / Missa uolant fragilesque cadi curuique lebetes, / Res epulis quondam, tum bello et caedibus aptae* ; « Ils déclarent à l'unisson le branle-bas de combat "aux armes, aux armes". Le vin leur donnait du courage, et la bataille commença par des coupes lancées qui volaient aux côtés de jarres fragiles et de bassines arrondies, naguère vaisselier de banquet, désormais utilisées pour le meurtre et la guerre ». Cf. MADER, « The Be(a)st of the Achaeans », p. 95-96 ; BETTENWORTH, *Gastmahlszenen in der antiken Epik von Homer bis Claudian*, p. 453-454.

67. Voir par exemple, dans l'*Iliade* (9, 202-203 ; 11, 632-635 et 774-775) et l'*Odyssée* (3, 40-41 ; 7, 172-174), ainsi que dans l'*Énéide* de Virgile (1, 724).

qui prend elle-même part à un festin homérique (152–56). En enchâssant ce tableau de banquet dans un autre récit symposiaque, Ovide assigne aux invités tempétueux du mariage une mentalité épique commune avec les destinataires du récit de Nestor, ce qui lui permet de déconstruire plus facilement les κλέα ἀνδρῶν⁶⁸ : ces faits d’armes glorieux ne sont plus source d’une vertu idéalisée, mais surtout d’une violence démesurée dont le but est de rassasier l’appétence de l’auditoire⁶⁹.

Le détournement de sous-thématiques qui subvertissent le combat épique ne s’arrête pas aux codes du banquet. Ovide use d’images sacrilèges pour pervertir la notion de rite sacrificiel : le centaure Amycus est montré en train de dépouiller le sanctuaire de ses offrandes pour en tirer un candélabre qu’il brandit à la manière d’une hache sacrificielle⁷⁰ avant de défigurer grotesquement son adversaire, dont la tête devient une bouillie d’os méconnaissables (250-251, *ossa non agnoscendo confusa reliquit in ore*). Aussitôt défiguré avec un pied de table par Pélates, il est vengé par un autre centaure, Grynée, se servant de l’autel même comme projectile⁷¹, qu’il lance sur deux Lapithes, les écrasant. Les dynamiques en jeu ici sont multiples : le premier Centaure dénature une pratique rituelle pour tuer un homme, utilisant à cet effet un objet consacré ; le deuxième ensuite détourne l’usage de l’autel pour l’employer en tant que projectile, à l’image de Polyphème lançant des rochers (9, 480-483). Il y a donc perversion du sacré et bris de la distinction entre l’humain (actif dans la mise à mort) et l’animal (passif

68. Ce sont les propos de MADER, « The Be(a)st of the Achaeans », p. 96.

69. Cf. M. L. VON GLINSKI, *Simile and Identity in Ovid’s Metamorphoses*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, « the Centaurs enthusiastic shouts for *arma*, *arma* seem to echo Nestor’s audiences single-minded desire for a narrative of violence » (p. 110).

70. 12, 246-249, *Primus Ophionides Amycus penetralia donis / Haut timuit spoliare suis et primus ab aede / Lampadibus densum rapuit funale coruscis / Elatumque alte, veluti qui candida tauri / Rumpere sacrificia molitur colla securi* ; « Amycus fut le premier à dérober sans crainte le sanctuaire de ses offrandes et le premier à arracher au Temple un lourd candélabre aux torches étincelantes, haut-brandi comme on le fait d’une hache sacrificielle qui entreprend de rompre le cou d’un taureau blanc ».

71. 12, 258-262, *Proximus ut steterat spectans altaria vultu / Fumida terribili “cur non”- ait “utimur istis ?” / Cumque suis Gryneus inmanem sustulit aram / Ignibus et medium Lapitharum iecit in agmen / Depressitque duos, Brotean et Orion* ; « Gryneus, alors qu’il se tenait tout près, regardant l’autel fumant d’une expression terrible se dit “pourquoi ne pas nous en servir” et dès lors il soulève l’autel immense et son foyer et le lança au milieu de la troupe des Lapithes, il en écrasa deux, Brotée et Orion. »

dans la mort), confusion des catégories rehaussée par la nature hybride du centaure. Cette confrontation entre hommes et monstres élargit également la perspective épique au delà du contexte de l'*Illiade* pour incorporer les codes de l'*Odyssée*⁷².

La dernière sous-thématique subversive qu'Ovide incorpore est un clin d'œil qu'il ne peut refuser au monde pastoral et bucolique⁷³ ; l'imagerie bucolique de la fabrication fromagère est appliquée de manière grotesque à une blessure épique.

12, 431-438, *Phaeocomes*...

Caudice qui misso, quem uix iuga bina mouerent,

Tectaphon Oleniden a summo uertice fregit.

Fracta uolubilitas capitis latissima, perque os

Perque cauas nares oculosque auresque cerebrum

Molle fluit, ueluti concretum uimine querno

Lac solet utue liquor rari sub pondere cribri

Manat et exprimitur per densa foramina spissus ;

Phaeocomes a lancé un tronc d'arbre, qu'à peine deux bêtes attelées pourraient mouvoir, et a fracassé de haut en bas Tectaphus, fils d'Olenus. Fendu, l'énorme sphère crânienne laisse s'écouler par la bouche, par les narines creuses, par les yeux et les oreilles une cervelle molle, comme le lait caillé s'écoule à travers une corbeille en chêne ou le ruissellement d'un liquide pressé dans un tamis grossier et, épaissi, suinte lentement par les fines mailles.

72. Cf. VON GLINSKI, *Simile and Identity in Ovid's Metamorphoses*, « Indeed, Nestor resembles Odysseus in his function as internal narrator and claim to be an eyewitness to the bizarre. However, an important difference emerges. The simile in Homer characterizes Odysseus use of superior human skills in order to overcome a man-eating monster and emphasizes the divide between wilderness and civilization. Ovid instead uses the similes to show the centaurs perverse nature, making them the odd men out in a conventional battle narrative. Both sacrifice and the construction of weapons are distinct human behaviors that mark the divide from the animal world. The problem is therefore not the similes vehicle but its tenor. The enormous range of the epic simile is only possible because of the undisputed human status of the tenor that grounds it. Thus a hero may be compared to any number of things (animal, rock, force of nature, woman) without compromising his identity. By contrast, the centaurs ambiguous nature, half-man, half-animal, makes such comparisons inherently problematic. Comparing the centaurs fighting to distinctly human acts thus emphasizes their approximation to the status of being human but their ultimate failure to attain it » (p. 111).

73. Ce passage est mal établi, car tous les manuscrits ne le mentionnent pas et plusieurs éditeurs modernes le rejettent, le jugeant indigne d'Ovide ; MADER, « The Be(a)st of the Achaeans », note 49, répertorie les éditeurs qui l'écartent : « Style and language are discussed by Magnus 1925.139-43 and Marahrens 1971.215-19, who reject lines 434-38 as spurious ; so also in the editions of Anderson 1982 and Tarrant 2004. Lang 1927.68 regards them as "totally unworthy of Ovid" ; similarly Fuhrmann 1968.44 n. 63. ». Nous nous rangeons bien évidemment du côté de G. Mader et considérons que ce passage est en parfaite cohérence avec le reste de la scène et que sa violence descriptive ne dépasse pas les capacités d'Ovide.

Cette image est aussi tout à fait adaptée à créer le clivage entre civilisation et barbarie : comme F. Dupont le mentionne⁷⁴, le lait cru est une nourriture barbare, caractéristique des nomades qui ne connaissent pas la culture de la céréale ou de la vigne, tandis que le fromage est une marque de civilisation. Ceux qui boivent le lait et mangent le beurre ne connaissent pas la civilisation et inversement, les personnes civilisées mangent le fromage et utilisent le lait et le beurre dans des contextes strictement médicaux. La fabrication du fromage est conséquemment une activité typiquement masculine, qui évoque le *uir* romain rustique et idéalisé. Ovide crée donc une image analogue et complémentaire à l'utilisation erronée de vaisselle de banquet et d'objets rituels : le centaure tente de faire du fromage, mais utilise la cervelle à la place du lait et les orifices du visage au lieu d'un tamis. Cette dissonance en outre a pour but de rappeler au lecteur que la *uirtus* des Centaures est annulée par la *saeuitia* des moyens employés pour arriver à leurs fins⁷⁵.

Dans la centauiromachie, par conséquent, Ovide rabaisse la geste héroïque typique de l'épopée pour la réduire à la violence excessive, la déformation et le démembrement des corps des protagonistes, transformations permettant d'accéder aux tréfonds humains. Tandis que nous avons traité principalement du phallus dans la section précédente, organe externe et extrémité prépondérante du corps grotesque, cette esthétique hypertrophique de la violence épique qui prend son essor avec Ovide et, on le verra, se manifestera chez Lucain, est la voie de prédilection pour analyser l'intérieur du corps grotesque. La fertilité de ces images – des objets grotesques dégradés – est justement dans leur pouvoir parodique ; chez Ovide, cet usage du grotesque correspond très précisément à ce que N. Horsfall jugeant d'ailleurs le terme inadéquat, qualifiait de « burlesque »⁷⁶.

74. F. DUPONT, « Le lait du père romain », *Corps romains*, sous la dir. de P. MOREAU, Grenoble, Jérôme Millon, 2002, p. 115-138, (p. 122).

75. MADER, « The Be(a)st of the Achaeans », p. 110 ; A. ESTÈVES, *Poétique de l'horreur dans l'épopée et l'historiographie latines*, Bordeaux, Ausonius, 2020, p. 259, explique par ailleurs que Virgile, qui ne s'adonne pas à la mise en scène des entrailles dans les blessures épique, présente fréquemment le morcellement et le jaillissement de la cervelle. Ovide le rejoint dans l'usage de ce procédé utilisé lors de la mort de plusieurs protagonistes de la centauiromachie.

76. HORSFALL, « Epic and Burlesque in Ovid, *Met.* viii. 260ff. », p. 330 : « Ovid's huntsmen are great heroes whose heroism and whose competence as hunters are regularly and ludicrously deficient ; that deficiency is certainly compatible with the definition of burlesque just cited. Even if "burlesque" is not wholly adequate as a definition... ».

L'élaboration sémantique de ces blessures passe majoritairement dans la centauiromachie par le verbe *frangere* (340, 343, 349, 358, 433), terme cru diversifié par les tournures suivantes : *penetrare* (336), *foedo disiectum vulnere* (366), *perrupere* (370), *pectora perforere* (377), et en ce qui concerne notre exemple, *mediam ferit ense sub aluum* (389)⁷⁷.

12, 383-392, *Huic ego (nam uires animus dabat) "Aspice", dixi*
"Quantum concedant nostro tua cornua ferro"

Et iaculum torsi; quod cum uitare nequiret,
Opposuit dextram passurae uulnera fronti :
Adfixa est cum fronte manus; fit clamor, at illum
Haerentem Peleus et acerbo uulnere uictum
(Stabat enim propior) mediam ferit ense sub aluum.

Prosiluit terraque ferox sua uiscera traxit
Tractaque calcavit calcataque rupit et illis
Crura quoque inpediit et inani concidit aluo ;

(Nestor au Centaure Dorylas) Alors moi de lui dire – car le courage me donnait des forces) – « Regarde comment tes cornes cèdent à mon fer ! », et je lançai ma pointe. Comme il ne put l'éviter, il protégea de sa main droite son front à même de recevoir le coup : sa main resta fichée sur son front. Il hurle, mais Pélée, car il se tenait tout près, frappe de son épée le milieu de son ventre, sous les intestins, tandis qu'il était immobilisé et vaincu par cette cruelle blessure. Il bondit, et sa fougue traîna à terre ses viscères, les piétina en les traînant, les creva en les piétinant, puis s'emmêla les pattes et tomba, le ventre vidé.

Le narrateur participe donc de ce dernier acte de bravoure, en immobilisant Dorylas, avant que Pélée ne l'achève par une blessure abdominale qui surpasse toutes les autres par son caractère macabre. À l'égard du poète des *Priapees* qui aimait user d'une langue hautement stylisée pour décrire des atrocités, ici Ovide met la langue au service d'une forte expressivité par le chiasme *tractaque calcavit calcataque rupit*, qui donne au mouvement du centaure, les pattes empêtrées dans ses entrailles écrasées, une marque d'humour noir⁷⁸ : il cause par là un sentiment de frayeur mêlé au rire, une

77. MADER, « The Be(a)st of the Achaeans », p. 106-107, souligne que ce verbe est une composante clé dans la rhétorique de la blessure, qui participe, elle, de la déconstruction littéraire qui a lieu dans la narration de cette histoire.

78. D. E. HILL, *Metamorphoses. Books IX-XII*, Warminster, Aris & Phillips, 1999, p. 209.

image grotesque, *aemulatio* dépourvue de pathos parodiant les blessures virgiliennes et homériques ; Dorylas rappelle peut-être le héros Télamon trébuchant de manière bien peu héroïque sur une racine d'arbre lors de la chasse au sanglier calydonien (8, 378-79) ⁷⁹.

La mouvement de la scène, habilement mené par les verbes *prosiliuit*, *traxit*, *calcauit*, *rupit*, *inpediit*, *concidit* ⁸⁰, et le double polyptote *traxit* / *tracta calcauit calcata* ⁸¹, par son effet d'écho, servent à conduire le lecteur toujours en avant, jusqu'à ce qu'il soit confronté à l'image finale : le centaure, comme tous les autres, par le bris de son *prepon* moral et physique, a laissé s'échapper sur le sol le contenu de son ventre (*aluum*), il a rompu, vidé et crevé ses propres *uiscera*, maintenant intégralement répandues sur le sol, avec leur contenu, devine-t-on. La séparation du corps en deux entités rivales malgré elles est renforcé par l'usage de *calcauit*, que l'on réserverait plutôt au cheval qui piétine un homme, ou comme plus tard chez Lucain (7, 528-529), du cheval qui piétine son cavalier. L'aboutissement de ce qui est dépeint comme une interminable bagarre d'ivrognes est ainsi contenu dans la mise en scène du jaillissement des tripes de Dorylas sur le sol, qui, comme l'a prévu Bakhtine ⁸², en viennent à mener leur propre existence et à emmêler et presque attaquer leur ancien corps, avec lequel elles livrent une ultime bataille. Cette mort indigne et dégoûtante dénie à elle seule aux protagonistes mis en scène toute vertu héroïque.

Le corps du peuple : *Bellum ciuile* L'étude contextuelle de l'évolution sémantique du terme *uiscera* pour décrire la blessure abdominale nous permet de mesurer le cheminement des auteurs à travers le temps dans leur habileté à exploiter le corps

79. MADER, « The Be(a)st of the Achaeans », p. 106-107.

80. ESPOSITO, *La narrazione inverosimile*, p. 99.

81. HILL, *Metamorphoses. Books IX-XII*, p. 213.

82. Cf. *supra* p. 24.

grotesque dans des contextes de batailles épiques. Le terme, on le sait, est déjà présent chez Ovide, qui met en lumière le caractère spectaculaire de la perte de contrôle et contribue au changement du lexique épique⁸³.

Dans le corpus médical, les *viscera* sont définies au premier siècle ap. J.-C. par Celse (4, 1, 4) comme étant la région du ventre située sous le cœur et les poumons, comprenant le foie, la rate, les intestins et les reins, pour ainsi dire, l'ensemble des organes abdominaux. Auparavant, la référence à la partie basse du ventre se limitait à des associations à la digestion et à des éléments comiques, tels que les bruits qu'il pouvait générer, exprimés par le lexème *uenter* chez Plaute, puis réutilisé par Martial et Pétrone pour décrire un ventre affamé. Dans la poésie augustéenne, *stomachus* était utilisé pour désigner le ventre en digestion, tandis que le reste du tronc était clairement défini dans la description des blessures de guerre par les termes *latus*, *pectus*, *fauces*, les auteurs évitant toujours la région centrale du ventre, évidemment peu valorisée⁸⁴.

Virgile, dans l'*Énéide*, présente 11 usages de *viscera*⁸⁵, dont deux sont congruents à la présente étude de Lucain. Le poète augustéen est bien entendu un point de comparaison utile pour l'étude de *La Guerre civile* ; car si l'on reconnaît un caractère baroque à la littérature néronienne, c'est parce que l'historiographie prend Virgile comme étalon pour déterminer le créneau classique. Le comparatif entre les deux œuvres se situe évidemment dans l'entrelacement thématique des *horrida bella*⁸⁶ de la seconde moitié iliadique de l'*Énéide* et des *plus quam civilia bella* lucaniennes.

83. Cf. C. HINES, *Ovid's Visceral Reactions : Reproduction, Domestic Violence, and Civil War*, Thèse, Toronto, Université de Toronto, 2018, qui montre également qu'Ovide fut le premier à employer *viscera* pour parler du ventre maternel.

84. Cette synthèse récapitule les informations présentées par N. BARRANDON et A. VIAL-LOGEAY, « Ventre et violences de guerre dans la *Pharsale* de Lucain », *Histoire du ventre : entrailles, tripes et boyaux*, sous la dir. de F. COLLARD et É. SAMAMA, Paris, l'Harmattan, 2021, p. 181-193.

85. *Viscera* chez Virgile sert majoritairement un contexte sacrificiel animalier (1, 211 ; 5, 103 ; 6, 253 ; 8, 180 ; 12, 214), le mot décrit aussi de manière imagée les entrailles de l'Etna en éruption (3, 575). Le terme est utilisé dans un contexte explicite pour décrire l'éviscération d'une chèvre par un lion dans une comparaison guerrière (10, 727), l'éviscération de Prométhée (6, 599), les organes empoisonnés d'Amata par la Furie Alecto (7, 374). On note également *eviscerare* (11, 723) pour décrire un épervier qui éviscère une colombe.

86. *Énéide*, 6, 86–77, 41, *Bella, horrida bella, / et Thybrim multo spumantem sanguine cerno* ; « Je vois des guerres, toute l'horreur des guerres, et les flots du Tibre couverts d'une écume sanglante ».

On trouve chez Virgile une première utilisation de *viscera* dans un cadre violent et guerrier, lors de l'écartèlement de Mettus, dictateur d'Albe et traître aux Romains dans la guerre contre les Fidénates (8, 644)⁸⁷. L'usage de *viscera* en contexte de démembrement épique demeure ainsi chez lui d'une très grande rareté.

L'utilisation la plus probante des *viscera* chez Virgile concerne toutefois une filiation narrative plus précise entre l'*Énéide* et le *Bellum civile*, lorsqu'Énée apprend d'Anchise une guerre civile future (*Énéide*, 6, 826-835) : le vieillard appréhende les horreurs à venir, usant d'un langage elliptique sans mention directe de César ou Pompée. À cette occasion, Anchise parle du déchirement du peuple en ces mots : *Ne pueri, ne tanta animis adsuescite bella / neu patriae ualidas in uiscera uertite uiris* ; « Mes enfants, n'habituez pas vos cœurs à de pareilles guerres, et ne retournez pas vos puissantes forces contre les *entrailles* de la patrie ». Il n'est pas étonnant dès lors que Lucain use du même terme pour reprendre l'image de l'éviscération comme socle narratif fondateur dès les premières lignes de son prologue :

1, 1-3, *Bella per Emathios plus quam ciuilia campos
Iusque datum scelerei canimus, populumque potentem
In sua uictrici conuersum uiscera dextra* ;

Nous chantons les guerres plus que civiles à travers les champs d'Émathie, le droit conféré au crime, et un peuple puissant retournant sa main victorieuse contre ses propres *viscères*.

Ces guerres *plus que* civiles évoquent la clarté *plus que* suffisante dans son exploration des silences narratifs de Virgile. Lucain atteint à cet égard un niveau de précision microcosmique dans son traitement stylistique horrifiant des morts, qui servent pour leur part une vision macrocosmique du corps de Rome⁸⁸.

87. *Énéide*, 8, 642-645, *Haud procul inde citae Mettum in diuersa quadrigae / distulerant ... / raptabatque uiri mendacis uiscera Tullus / per siluam et sparsi rorabant sanguine uepres* ; « Non loin de là des quadriges écartelaient Mettus en sens contraires ... ; Tullus arrachait les entrailles de l'homme menteur à travers la forêt et les buissons épars dégouлинаient de sang ».

88. La conception romaine de la République comme un corps est un concept largement étudié et synthétisé par B. C. WALTERS, *Metaphor, Violence, and the Death of the Roman Republic*, Thèse, Los Angeles, University of California, 2011, qui étudie l'abus physique de ce corps dans le corpus cicéronien. Cf. aussi P.-A. CALTOT, « Lucain et la mémoire de Pharsale : le chant VII de la *Pharsale* comme tombeau poétique de Rome », *Pallas* 110 (2019), p. 365-382.

L'éviscération explicite et sans détour métaphorique est si importante pour Lucain que son épopée présente 39 occurrences de *uiscera*. Le terme lui sert aussi de pivot narratif lors de la bataille de Pharsale pour exprimer la même image que dans le prologue (6, 7, 490-491) : *odiis solus ciuilibus ensis sufficit, / et dextras Romana in uiscera ducit* ; « à elle seule, l'épée suffit aux haines des citoyens et conduit la main droite dans les entrailles romaines ».

Pour aborder de manière plus précise cet organe grotesque, il est nécessaire de comprendre, dans une perspective plus générale, les choix esthétiques et les procédés littéraires de Lucain en matière de démembrement épique. Cette compréhension peut être approfondie par une étude axiologique de deux autres extraits présentant des scènes macabres exemplaires de son style. Nous verrons d'ailleurs comment la portée des blessures et divers démembrements contribuent à désocialiser les corps. Bien évidemment, le contraste est plus complexe que celui qu'établit Ovide en élaborant une opposition claire entre *ars* et *saeuitia*. Lucain, on le sait, doit exprimer le profond malaise et le déchirement que représente la guerre que le peuple romain s'est livrée à lui-même : ces émotions nuancées sont nécessairement exprimées par une *uariatio* plus sophistiquée d'altérations macabres. Leur étude nous conduira à évaluer la valeur que l'on peut attribuer à l'exposition au grand jour des tripes.

Lucain relate – à travers la voix d’un survivant de ces guerres, âgé et appréhensif – les violences infligées par Marius et Sylla à Rome de 87 à 82 av. J.-C.⁸⁹. Son récit se présente comme un spectacle d’horreurs, dévoilant des atrocités telles que des massacres, des mutilations, des décapitations, des suicides, des tas de cadavres en décomposition et des corps obstruant le cours du Tibre⁹⁰. La scène opère comme un prélude, à la fois historique et narratif, aux horreurs de la guerre civile en cours entre César et Pompée ; elle établit surtout une référence de brutalité et de cruauté dont le seul but est d’être surpassée⁹¹.

L’auteur déploie initialement une série d’*exempla*, mettant en scène l’ampleur du massacre orchestré par Marius, ciblant des figures historiques bien connues des lecteurs, telles que Baebius, Antoine (le grand-père du triumvir), les Crassus et Scaeuola (Quintus Mucius Scaevola Pontifex, tué en réalité après Marius) :

89. Afin de rendre les analyses qui suivront plus claires, nous tenons à rappeler les événements du début du livre 2. À cet effet nous reprenons le compte rendu de la progression de la scène jusqu’au meurtre de Gratidianus que fournit H.-P. NILL, *Gewalt und Unmaking in Lucans Bellum Civile : Textanalysen aus narratologischer, wirkungsästhetischer und gewaltsoziologischer Perspektive*, Leyde, Brill, 2018, p. 88-89 : 2, 100 : l’entrée de Marius dans la ville, où le meurtre se propage sans retenue / 2, 118 : période jusqu’au retour de Sylla / 2, 119-121a : assassinat de Baebius / 2, 121b-124a : mort d’Antonius / 2, 124b-125 : démembrement des deux Crassi par Fimbria et mort d’un tribun / 2, 126-129 : mort de Scaevola / 2, 130-133 : septième et dernier consulat de Marius / 2, 134 : bataille de Sacriportus entre C. Marius le Jeune et Sylla / 2, 135-138a : bataille à la Porta Collina entre les partisans du peuple et les Samnites contre Sylla / 2, 138b : défaite des Romains au Col de Caudium en 321 av. J.-C. / 2, 139-144 : marche de Sylla sur Rome et sa vengeance excessive / 2, 145-159 : violence et suicides commis parmi les citoyens et les membres de familles / 2, 160-165 : nombre inégalé de cadavres que cette guerre civile a engendrés / 2, 166-173 : souffrance des proches et expérience personnelle du locuteur anonyme. / 173b-174a : question introductive / 174b-176 : thématization du sacrifice / 177-180 : thématization de la torture : mutilation du corps et des membres / 181-185 : représentation explicite de la violence : section des mains et de la langue, défiguration du visage / 186-187a : réflexion 1 du narrateur / 187b-190a : comparaison : / a) 187b-188 : bâtiment / b) 189-190a : navire / 190b-193a : réflexion 2 du narrateur (sous forme de question).

90. À ce effet, cf. M. POPE, « Bodies Piled High : Lucretius, Lucan, and the Un / Natural Costs of Civil War », *Classical Philology* 115.2 (2020), p. 209-226.

91. A. M. MCCLELLAN, *Abused Bodies in Roman Epic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, p. 116 ; F. BARRIÈRE, *Étude critique, traduction et commentaire du livre II du Bellum civile de Lucain*, Thèse, Paris, Université Paris Ouest Nanterre, 2013, p. 213, note que la description des réactions de peur à Rome suit le *topos* ancien de l’Ilioupersis, la destruction de la ville de Troie. Pour ce faire, Lucain use de références à Homère, Virgile et aux tragiques grecs. Cela permet de lier la guerre entre César et Pompée à un modèle historique (celle entre Marius et Sylla) et à un modèle littéraire.

2,119-129, *uix te sparsum per uiscera, Baebi,
Innumeras inter carpentis membra coronae
Discessisse manus, aut te, praesage malorum
Antoni, cuius laceris pendentia canis
Ora ferens miles festae rorantia mensae
Imposuit. Truncos laceravit Fimbria Crassos;
Saeua tribunicio maduerunt robora tabo.
Te quoque neclectum uiolatae, Scaeuola, Vestae
Ante ipsum penetrale deae semperque calentis
Mactauere focos; paruum sed fessa senectus
Sanguinis effudit iugulo flammisque pepercit;*

Pas même toi, Bébius, dispersé par tes tripes aux mains innombrables de la foule qui arracha tes membres séparés; ou toi, Antoine, prophète de malheurs, dont un soldat porta la tête, suspendue par des cheveux blancs arrachés, et la déposa, ruisselante de sang, sur la table du festin. Fimbria mit en morceaux les Crassus déjà mutilés; les pieux cruels furent imprégnés du sang et du pus tribuniciens. Toi aussi Scévola, sans égard pour la main droite brûlée par ton ancêtre, on te sacrifia devant le sanctuaire même de la déesse et ses foyers encore chauds, mais ta vieillesse fatiguée répandit peu de sang de ta gorge et épargna les flammes⁹².

Les descriptions explicites et énumérations violentes chez Ovide nous ont habitués à des scènes aussi explicites. Il est cependant crucial de reconnaître la singularité de l'approche de Lucain dans ce compendium historique. Il faut se rappeler que le poète présente ici non pas des faits mythologiques, mais un récit dépeignant le déchirement de figures historiques. Ainsi éparpillés, ces corps apparaissent réduits à la simple expression de leurs membres détachés⁹³ : état de mise en morceau choquante pour des aristocrates dont le statut demande une préservation intégrale du corps et du visage pour accomplir les rites funéraires⁹⁴.

92. Nous avons intégré plusieurs choix de traduction judicieux trouvé chez BARRIÈRE, *Étude critique, traduction et commentaire du livre II du Bellum ciuile de Lucain*, p. 152-154.

93. M. BACKHAUS, *Mord(s)bilder : Aufzählungen von Gewalt bei Seneca und Lucan*, Berlin / Boston, De Gruyter, 2019, p. 228.

94. A. ESTÈVES, « Les témoins anonymes de l'histoire dans la *Pharsale* de Lucain », *Interférences* 5 (2009), p. 1-18, note elle aussi que ces événements dépeints par le vieillard, sous la forme d'une liste d'*euidentia*, informent moins sur les événements qu'ils sont destinés à susciter des émotions (*mouere*) telles que la haine, le dégoût et l'aversion (p. 8.).

Pour atteindre cet effet, Lucain emploie des verbes d'action et des adjectifs qui mettent en évidence la rupture de l'intégrité corporelle (*spargo, discedo, lacer, lacero*). Le corps dispersé acquiert une telle importance que le nom de Baebius est apposé à sa blessure. Il est ainsi réduit à ses *viscera*, tout comme Antonius l'est à *ora*, les Crassus à *trunci*, les tribuns à *tabum*, et Scaevola à *sanguis*. La perturbation des ordres sociaux et des espaces sacrés ainsi que la réduction des individus à des corps détruits permet à Lucain de montrer la déshumanisation qu'une guerre civile provoque⁹⁵.

Les fluides corporels (*roro, madeo, tabum, effundo, sanguis*) et les verbes qui montrent que ces fluides mouillent les surfaces sur lesquelles ils s'épandent – même dans le cas où le sang trop peu abondant épargne la flamme de l'autel (*pepercit flammis*) –, occupent également un rôle d'importance pour souligner cette mutilation qui rompt le corps des victimes.

Comme auparavant Ovide, Lucain puise dans divers imaginaires pour montrer la fracture sociale que cause le massacre. Maria Backhaus souligne à juste titre⁹⁶ que dans le cas de la décapitation d'Antoine⁹⁷, Lucain s'affranchit de la trame historique contextuelle pour présenter sa mort comme un acte davantage empreint de sacrilège, privilégiant la mise en relief de la transgression fondamentale du meurtre par rapport au contexte historique spécifique. Lucain, plutôt que de susciter une confrontation directe entre Antoine et Marius, inscrit son opposition dans le contraste entre une tête ensanglantée et une table consacrée ; cette vision comporte également une notion de cannibalisme, la tête placée sur la table introduit un tableau portant sur la soif littérale de sang du souverain avide de pouvoir, motif notoire dans la critique des tyrans⁹⁸.

95. BACKHAUS, *Mord(s)bilder*, p. 229.

96. *Ibid.*, p. 230.

97. L'ancien consul Marcus Antonius est l'un des plus fréquemment mentionnés dans toutes les traditions en tant que victime des partisans de Marius, et son nom fait partie de ceux qu'un lecteur contemporain de Lucain s'attendait sûrement à voir dans une énumération ; cf. *ibid.*, p. 230.

98. *Ibid.*, p. 239.

Le décès du *Pontifex* Scaevola, par ailleurs, meurtre perpétré dans le temple ou près de l'autel, est l'occasion pour Lucain de saisir cet élément de sacrilège, en écartant tout contexte historique, et de le modeler de manière à évoquer la mort de Priam dans l'*Énéide* (2, 506-558). Ainsi, Lucain met en exergue une filiation littéraire épique qui dépasse largement une simple interprétation historique des événements⁹⁹.

On constate dès lors, de manière analogue à la scène des Lapithes et des Centaures, les notions de sacrilège et de transgression des règles alimentaires civilisées qui permettent d'accentuer la barbarie inhérente à cet acte sanguinaire.

Plus loin, dans l'aboutissement de la description cette fois des victimes sullaniennes, Lucain présente la mort de Marcus Marius Gratidianus, neveu de Marius et préteur en 87 av. J.-C., qui joua un rôle dans les condamnations et proscriptions orchestrées par son oncle. Après l'ascension au pouvoir de Sylla, il fut exécuté publiquement, probablement par décapitation. Avant cette mise à mort, ses membres furent sectionnés et son visage mutilé. La décomposition méthodique et complète du visage jusqu'à le rendre méconnaissable représente une progression logique et une amplification de la séparation tête-corps préalablement exposée par le locuteur de Lucain¹⁰⁰. Cet événement décrit en 21 vers – scène individuelle la plus étendue de la rétrospective – ne mentionne toutefois pas explicitement la mort, mettant plutôt l'accent sur la mutilation faciale¹⁰¹ :

2, 174-191, *Cum uictima tristis*
Inferias Marius forsant nolitibus umbris
Pendit inexploto non fanda piacula busto,

99. BACKHAUS, *Mord(s)bilder*, p. 243.

100. À comparer avec la scène décrivant la tête décapitée de Pompée (8, 698-711) ; cf. McCLELLAN, *Abused Bodies in Roman Epic*, p. 68-79 ; et surtout A. ESTÈVES, « Les têtes coupées dans le *Bellum Civile* de Lucain : des guerres civiles placées sous l'emblème de Méduse », *Lucain en débat : Rhétorique, poétique et histoire*, sous la dir. d'O. DEVILLERS et S. FRANCHET D'ESPÈREY, Pessac, Ausonius Éditions, 2019, p. 203-213, qui traite spécifiquement des décapitations lucaniennes, plus précisément de la décollation de la tête du tronc, actes emblématiques de la *Guerre civile* alors qu'ils étaient autrefois associés à la violence barbare. Le corpus lucanien en compte pas moins de 31 dont elle fournit la liste accompagnée d'un comparatif avec les décapitations épiques antérieures : 1, 685-686 ; 2, 111-112 ; 121, 117 ; 305 ; 626-630 ; 674, 11-12 ; 436, 136-140 ; 214 ; 279, 1 ; 100-101 ; 341-342 ; 364-365 ; 518-519 ; Ennius, *Annales*, 38, 483-484 ; 39, 485-486 ; Virgile, *Énéide*, 2, 557-558 ; 8, 197 ; 9, 329-334 ; 465, 394-396 ; 552, 380-382 ; 509-512 ; Ovide, *Métamorphoses*, 5, 103-106 ; 6, 643-646 ; 658, 768-769.

101. BACKHAUS, *Mord(s)bilder*, p. 254.

*Cum laceros artus aequataque uulnera membris
 Vidimus et toto quamuis in corpore caeso
 Nil animae letale datum, moremque nefandae
 Dirum saeuitiae, pereuntis parcere morti.
 Auulsae cecidere manus exsectaque lingua
 Palpitat et muto uacuum ferit aera motu.
 Hic aures, alius spiramina naris aduncae
 Amputat, ille cauis euoluit sedibus orbes
 Ultimaque effodit spectatis lumina membris.
 Vix erit ulla fides tam saeui criminis, unum
 Tot poenas cepisse caput. Sic mole ruinae
 Fracta sub ingenti miscentur pondere membra,
 Nec magis informes ueniunt ad litora trunci
 Qui medio periere freto. Quid perdere fructum
 Iuuit et, ut uilem, Marii confundere uultum ? ;*

(...) Marius fut la victime qui paya le prix de ces terribles offrandes aux morts, qui n'en veulent peut-être pas, sacrifice indicible d'un tombeau insatiable. Nous vîmes son gabarit lacéré d'autant de blessures qu'il a de membres, nous vîmes le corps entier mutilé, et pourtant aucun coup ne lui enleva la vie. Telle est la coutume atroce de cette cruauté impie : épargner à un mourant la libération de la mort. Les mains arrachées tombèrent, la langue sectionnée palpita et frappa l'air vide d'un spasme muet. Un homme lui coupe les oreilles, un autre les narines de son nez recourbé, celui-là sort les globes oculaires hors de leurs orbites, les yeux étant les derniers à être arrachés après avoir contemplé le sort des autres membres. Qui pourrait croire à un crime si cruel, qu'une seule tête ait pu subir tant de châtiments ? Les membres brisés sous le poids immense d'un bâtiment effondré ou les troncs des naufragés arrivant au rivage ne sont pas plus défigurés. Pourquoi ont-ils perdu leur avantage et défiguré le visage de Marius, comme s'il n'avait aucune valeur ?

Lucain s'applique à détailler par le découpage anatomique l'atrocité des actions des détracteurs de Marius. L'auteur parvient à isoler les différentes blessures même lorsque les membres sont indifférenciés (*laceros artus aequataque uulnera membris*). Cette relation particulière entre la précision microscopique et la portée macrocosmique, on le verra, est caractéristique de l'esthétique baroque de Lucain.

La *uariatio* dans le lexique de la mutilation, nous rappelle A. Estèves¹⁰² (*auolsae, exsecta, amputat, euoluit, effodit*), contraste avec la scène épique, qui nous vient naturellement à l'esprit chez Virgile, où le poète expose le visage défiguré de Déiphobe¹⁰³. Si le portait du visage ruiné de Déiphobe est à mettre en parallèle direct avec celui de Gratidianus, c'est par leurs différences esthétiques frappantes qu'il devient pertinent de les comparer. En effet, le point de repère virgilien permet de mesurer le contraste, fruit de l'évolution stylistique, entre les deux poètes. Virgile tout au plus évoque la blessure et sa gravité, mais il ne va jamais jusqu'à la détailler et la rendre vivante, comme le fait Lucain. Tout est chez lui dans la retenue et la nuance pathétique : il communique à dose mesurée l'horreur et la pitié que le lecteur doit ressentir pour la victime.

Le poète de Cordoue construit ces descriptions indicibles¹⁰⁴ (*non fanda*) par un vocabulaire issu du mode du *ueri simile* (mots décrivant de façon réaliste les blessures) et versant dans le *tumor*¹⁰⁵ : l'usage de *uerba sordida* dans le premier extrait (*tabes, uiscera*), la désignation précise des types de blessures et l'usage de l'hyperbole (comparaison du visage avec une masse de gens *informes*¹⁰⁶ écrasée par un édifice).

102. ESTÈVES, *Poétique de l'horreur dans l'épopée et l'historiographie latines*, p. 263.

103. Virgile, *Énéide*, 6, 494-497, *Atque hic Priamiden laniatum corpore toto / Deiphobum uidet et lacerum crudeliter ora, / Ora manusque ambas, populataque tempora raptis / Auribus et truncas inhoneste uulnere naris* ; « Et voilà qu'il aperçoit Déiphobe, fils de Priam, déchiré sur tout son corps, le visage cruellement mis en pièces, le visage et les deux mains, les tempes privées de leurs oreilles amputées, son nez tranché en une honteuse blessure ».

104. W. I. MILLER, *The Anatomy of Disgust*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, p. 25-28, explique l'horreur en tant que résultat d'une peur empreinte de dégoût. Un de moyens les plus percutants pour susciter l'horreur est de montrer que notre corps est l'assemblage de plusieurs parties : « There are few things that are more unnerving and disgust evoking than our partibility. Consider the horror motif of severed hands, ears, heads, gouged eyes. (...) Severability is unnerving no matter what part is being detached (...) »

105. Cf. *supra* p. 34.

106. Selon l'étude de P. Monteil, *informis* exprime dans le cas présent la privation d'une forme antérieure. Les cadavres sont donc rendus méconnaissables par une destruction transformatrice ; cf. P. MONTEIL, *Beau et laid en latin : étude de vocabulaire*, Paris, Klincksieck, 1964, p. 67-68.

La notion de gros plan empruntée au lexique cinématographique est ici particulièrement utile. Dans ce contexte, l'idée de gros plan est utilisée pour décrire à la fois la limitation du champ visuel du sujet observé et la participation active du regard¹⁰⁷. Dans la dissection de Gratidianus, le spectateur est guidé par les yeux participant de la victime (*effodit spectatis lumina membris*), un procédé partageant des similitudes avec l'aveuglement d'Œdipe chez Sénèque¹⁰⁸. Les blessures permettent à Lucain d'assurer que le lecteur se focalise sur la représentation de chaque membre mutilé, créant ainsi une série d'images distinctes. De cette façon, le poète ne nous expose pas dans le détail l'ensemble de Gratidianus, mais fragmente son corps, laissant à l'imagination du lecteur le soin de compléter les autres blessures en suggérant des mutilations supplémentaires (177-180). La mutilation trouve son fondement dans l'absence de parties du corps, conduisant ainsi à sa description par l'énumération de ce qui manque¹⁰⁹.

L'énumération précise des parties individuelles (mains, langue, oreilles, narines, yeux) constitue un obstacle à la reconnaissance et à la formation d'une impression visuelle globale : nous ne sommes confrontés qu'aux parties du corps au moment de leur séparation ou peu après, excluant toute perception du visage défiguré. Ce dernier ne se révèle que dans des comparaisons ultérieures. Cela rappelle encore une fois qu'une mort

107. On peut comparer à titre d'exemple, la mort de Curion chez César (*Bellum civile*, 2, 42, 3-5) et Lucain (*Bellum civile*, 793-798), avec un souci pour l'ensemble de la scène chez le premier et au contraire, une focalisation et une singularisation des détails chez le second.

108. Voir *infra* p. 201.

109. BACKHAUS, *Mord(s)bilder*, p. 265-266.

de cette nature est particulièrement effroyable¹¹⁰, car elle implique la destruction du visage, rendant impossible les rites funéraires conventionnels et la préservation de la mémoire à travers le moulage d'un masque.

La vulnérabilité du corps de Marius est présentée de manière extrêmement saisissante pour le lecteur. Le corps torturé ne peut être envisagé sans blessure : on constate ce fait sur le plan sémantique ou lexical, mais aussi sur le plan syntaxique. Ainsi, le corps (ou les termes correspondant au champ lexical approprié) est toujours étendu et décrit de manière plus approfondie sous la forme d'attribut du sujet ou d'objet direct, établissant ainsi un lien direct avec l'acte de violence : *aceros artus* (177) – *aequataque vulnera membris* (177) – *in corpore caeso* (178) – *avulsae manus* (181) – *exsectaque lingua* (181) – *aures [...] amputat* (183/184) – *spiramina ... amputat* (183/184) – *evolvit ... orbes* (184) – *effodit ... lumina* (185) – *poenas cepisse caput* (187) – *fracta ... membra* (188) – *nec magis informes ... trunci* (189) – *confundere vultum* (191)¹¹¹.

Les différents organes ont pour leur part l'occasion d'entamer une existence séparée, procédé grotesque souligné par Bakhtine¹¹². Le cas le plus frappant est celui de la langue mort-vivante qui palpite au sol et il n'est pas fortuit que Lucain évoque une filiation avec Ovide en référençant l'une de ses images les plus frappantes, celle de la langue de Philomèle tranchée, palpitante et qui, en mourant, se tait (2, 181-182, *exsectaque lingua palpitat et muto uacuum ferit aera motu* ; Ovide, *Métamorphoses*, 6, 557-560, *radix micat ultima linguae, / ipsa iacet terraeque tremens in murmurat atrae, / ... palpitat*)¹¹³. Marius,

110. F. HINARD, « La male mort. Exécutions et statut du corps au moment de la première proscription », *Du châtement dans la cité. Supplices corporels et peine de mort dans le monde antique. Table ronde de Rome (9-11 novembre 1982)*, École française de Rome (éd.), Paris, De Boccard, 1984, p. 295-311, souligne comment Lucain présente une gradation de la torture subie qui permet à la victime (Gratidianus, le dignitaire le plus important du régime marianiste) d'en être elle-même témoin ; l'auteur surtout explique comment ces mutilations sont des façons d'ôter son identité à la victime, un *praetor iterum* faisant partie de la famille Marius et fort populaire ; en rendant méconnaissable le cadavre, on empêche la sépulture et on prive le mort d'un statut dans le monde des morts (p. 305-309). S. BARTSCH, *Ideology in Cold Blood : A Reading of Lucan's Civil War*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, p. 18-19, aborde la question de la valeur culturelle pour les Romains de ces démembrements, qui peuvent apparaître comme une manière d'ôter l'identité des victimes, en supprimant le réservoir de l'âme des personnages.

111. NILL, *Gewalt und Unmaking in Lucans Bellum Civile*, p. 104.

112. Cf. *supra* p. 24.

113. Voir *infra* p. 254-264.

dont Cicéron atteste l'activité d'orateur (*Brutus*, 223), se voit spécifiquement retrancher en premier lieu ses mains (*auulsae cecidere manus*), ainsi que sa langue, indispensables à son activité¹¹⁴. Ces blessures touchent par ailleurs les autres organes sensoriels, tels que les yeux à même d'observer la scène avant de quitter le corps¹¹⁵, les oreilles (*aures*) et le nez (*spiramina naris aduncaae amputat*). Il est évident que le retrait progressif des sens chez Gratidianus déshumanise graduellement son visage. À ce sujet, H.-P. Nill souligne que l'attention dirigée du lecteur vers l'amputation des organes sensoriels signifie, pour Marius, la perte de son accès esthétique au monde¹¹⁶.

On souligne, par ailleurs, la fertilité grotesque particulière de ces comparaisons entre, d'une part, des corps broyés et des troncs noyés et, d'autre part, un visage défiguré : en effet les comparaisons n'apportent aucune clarté supplémentaire, car ni une tête écrasée ni une tête enflée ne ressembleraient au visage mutilé de Gratidianus. Le visage dépourvu de ses attributs est plutôt l'occasion par ces comparaisons d'évoquer d'autres corps informes ; cette mise en abyme exprime éloquemment la notion de verticalité corporelle et nous permet de comprendre comment le grotesque, par un corps, évoque tous les autres corps.

En outre, cette expression donne tout l'espace au mourant et non à celui qui donne la mort¹¹⁷ : le lecteur est confronté à la désintégration du corps mutilé, qui renvoie toujours à la masse informe des autres corps créés par la guerre. L'emploi de ces métaphores, contrairement aux emplois pudiques virgiliens qui atténuent le contact avec la réalité, renforce la prise de contact avec le Bas corporel.

Ici comme chez Ovide, le combat violent n'est plus le lieu du déploiement d'une *uirtus* héroïque ; chez Lucain, les descriptions imagées des blessures sont un vecteur de méditation profonde sur le peuple de Rome en tant que corps politique ; la République

114. NILL, *Gewalt und Unmaking in Lucans Bellum Civile*, p. 108-109.

115. Au livre 6 (215), une scène montre Scaeva piétiner son œil, ce qui renforce l'usage de cet outil grotesque et crée un parallèle supplémentaire avec Ovide et le centaure Dorylas se piétinant les entrailles.

116. NILL, *Gewalt und Unmaking in Lucans Bellum Civile*, p. 107.

117. BARRANDON et VIAL-LOGEAY, « Ventre et violences de guerre dans la *Pharsale* de Lucain », p. 193.

romaine, comme les corps ainsi présentés, n'aura pas de sépulture¹¹⁸. Cette verticalité corporelle ne signifie pas que la violence lucanienne ait une portée métaphorique supérieure ; le grotesque bakhtinien nous enseigne inversement que la confrontation au corps individuel transformé force à considérer le corps politique de Rome comme fait de chair, mutilé et défiguré.

Par cette meilleure compréhension du grotesque lucanien, nous revenons à un dernier extrait qui focalise finalement sur les *viscera* épiques :

3,676-679, *Multi inopes teli iaculum letale revulsum*

Vulneribus traxere suis et viscera laeua

Oppressere manu, ualidos dum praebeat ictus

Sanguis et, hostilem cum torserit, exeat, hastam ;

Beaucoup, dépourvus de javelot, arrachaient un trait mortel directement de leurs blessures, comprimant de leur main gauche leurs entrailles, jusqu'à ce que le sang, en jaillissant, leur permette un lancer vigoureux et projette loin la lance ennemie.

Cette image d'un caractère frappant synthétise et étend plusieurs notions que nous avons évoquées depuis le début du chapitre. À l'égard de l'éviscération de Dorylas, ou de toutes les autres morts brutales étudiées, Lucain utilise les *viscera* d'une manière plus sophistiquée. On a vu que le bris du *prepon* physique intensément imagé chez Ovide permettait à l'auteur de parodier l'épopée par le motif de l'exagération. Cette hyperbole passait par l'éparpillement des organes internes à l'extérieur du corps. Nous avons conclu que cela forçait le spectateur à dénier aux participants du combat une vertu héroïque, une *uirtus* épique. De manière similaire, lors des massacres marianistes et sullaniens, il devient même difficile de discerner une humanité chez les victimes, dont les corps sont mutilés dans le simple but de les situer dans un état entre la vie et la mort, celui du

118. MCCLELLAN, *Abused Bodies in Roman Epic*, p. 115, écrit : « In the opening paragraph of his monumental book *The Roman Revolution*, Ronald Syme offers a striking corporeal metaphor for the state of Rome's *res publica* following the death of Augustus : "The greatest of the Roman historians began his *Annals* with the accession to the Principate of Tiberius, stepson and son by adoption of Augustus, consort in his powers. Not until that day was the funeral of the Free State consummated in solemn and legal ceremony. The corpse had long been dead." The analogy would have resonated with Romans, not least Lucan. On a macroscopic and metapoetic level Lucan's epic reads rather like a funeral monument or epitaph for the death of Rome's *res publica* ».

mourant¹¹⁹. L'état du mourant est exacerbé dans le cas de l'éviscération, autant ici que chez Ovide, car il crée un déploiement spectaculaire du corps qui n'a pas pour effet de tuer immédiatement et il permet à l'individu d'accomplir une dernière action tragique. Enfin, nous avons vu que Lucain maîtrise la verticalité grotesque des corps en usant d'un seul corps pour parler de tous les autres.

Toutes ces notions sont mises à contribution dans cet extrait pour mettre au jour le caractère psychotique de la guerre civile. La scène permet en premier lieu de mettre en parallèle l'image d'un corps avec celle de plusieurs autres soldats par l'usage de *multi* ; ce procédé est judicieux, car il permet d'exprimer l'idée générale du désespoir des troupes par la description d'un acte guerrier singulier. Le pathos qui en résulte rend le lecteur sensible à la laideur du déchirement du peuple romain. L'acte d'auto-éviscération introduit ensuite une notion de *uirtus* désespérée, car aussi courageux soit-il, c'est pour tuer son concitoyen que le soldat le réalise ; cette *uirtus*¹²⁰ corrompue est plus nuancée que la *saeuitia* de Dorylas : l'acte guerrier débridé et empreint d'une impulsivité déshumanisante sert supposément la sauvegarde d'un idéal politique. Or c'est

119. NILL, *Gewalt und Unmaking in Lucans Bellum Civile*, p. 110, évoque l'importance de cet état intermédiaire du mourant.

120. On comprend par le compendium utile de J. A. STEVENS, « *Dulce et decorum est, Actium, and the clupeus virtutis* », *Phoenix* 74 (2020), p. 59-78, que la notion de *uirtus* épique est intimement liée au concept de « mourir pour sa patrie ». Cela remonte notamment à l'ode de Simonide (fr. 531 PMG) à Léonidas et aux 300 Spartiates morts aux Thermopyles, acte sacrificiel portant à l'immortalité, associé à la vertu et la gloire (ἀρετᾶς ... κλέος). Néanmoins, depuis Virgile est introduite une notion de contradiction dans ce sentiment, qui au lieu d'être pur, dénote une passion irréfléchie, une lutte entre *ira*, *furor* et *mens* : *Énéide*, 2, 316-317, *furor iraque mentem / praecipitat, pulchrumque mori succurrit in armis*. Derrière ce dévouement pour la patrie, se cache une pulsion autodestructrice irrationnelle. Horace précise ce thème dans ses *Odes*, notamment par le patriotisme aveuglant du camp pompéien déterminé à préserver l'illusion de la République, qui s'oppose par contraste à la paix augustéenne qu'il loue. En ce qui concerne Lucain, R. UTARD, « Scéva ou l'image de l'héroïsme dévoyé dans la *Pharsale* de Lucain (VI, 138-262) », *Stylus, la parole dans ses formes : mélanges en l'honneur du professeur Jacqueline Dangel*, sous la dir. de M. BARATIN, Paris, Garnier, 2010, p. 737-759, explique que cette vertu corrompue est exemplifiée notamment par le personnage de Scaeva au livre 6, qui, seul contre tous, lors du siège de Dyrrachium, tient tête aux troupes pompéiennes. Alors que l'on pourrait croire qu'il s'agit d'une apologie de l'héroïsme, cette aristie a un caractère paradoxal. Dans le cadre d'une guerre civile, une telle *uirtus* ne peut être qu'un crime, comme le dit clairement Lucain (6, 147-148). J. MCNAMARA, « The Monstrosity of Cato in Lucan's *Civil War* 9 », *Classical Literature and Posthumanism*, sous la dir. de G. M. CHESI et F. SPIEGEL, Bloomsbury, New York, 2019, p. 167-173, explore plus en détail cette vertu corrompue à travers le personnage de Caton, qui sacrifie des hommes dans sa marche à travers le désert pour restaurer sa *nuda uirtus* (9, 593-596), c'est-à-dire une vertu pure sans considération pour la victoire militaire.

la bestialité guerrière qui surpasse la *virtus* et déconstruit le *uir* pour illustrer l'horreur de cette guerre consanguine. En retenant leurs intestins, ces soldats confèrent un caractère contre nature à l'acte guerrier, car par une forme d'hybris, ils refusent d'accepter le bris irréversible de leur *prepon* corporel et la désintégration de leur moralité.

Hans-Peter Nill ¹²¹ affirme que pour appréhender le traitement littéraire de la violence, il est essentiel de ne pas interpréter ni justifier le texte dans le cadre d'un discours rationnel-moral. La violence selon lui ne renvoie à rien d'autre, elle n'assume aucune fonction au sein d'une signification supérieure, surtout lorsque des Romains se livrent bataille entre eux. Une violence dénuée de finalité vise sa propre existence et l'illimité de son potentiel. L'auteur rejoint par là une part de notre interprétation, mais il aurait bénéficié de la perspective grotesque pour raffiner cette affirmation. La violence lucanienne ne doit certainement pas être l'instrument d'une interprétation morale ou philosophique ; elle est le moyen privilégié par Lucain de contempler le corps démembré. Cette prise de contact avec le Bas corporel est un retour brutal et grotesque à la réalité ¹²². La violence se suffit certes à elle-même, mais dans la mesure où la violence lucanienne est la seule voix d'expression du corps grotesque ¹²³.

Au terme de cette réflexion sur le *corps grotesque* dans l'épopée, on souligne le rôle de la *langue grotesque*, qui est de focaliser le regard du lecteur sur le corps. Dans les textes épiques, la violence est le moyen privilégié employé par cette langue : elle permet à la *langue grotesque* de produire une rupture abrupte, dans le texte, de la forme lisse et impénétrable du corps guerrier pour le transformer en un corps informe et dispersé.

121. NILL, *Gewalt und Unmaking in Lucans Bellum Civile*, p. 96-122.

122. A. McClellan conclut à la fin de sa monographie au sujet de l'abus physique des corps dans l'épopée romaine que cette violence épique est un point de réflexion qui mène à un retour brutal à la réalité ; cf MCCLELLAN, *Abused Bodies in Roman Epic*, p. 273.

123. R. SELL, « The Comedy of Hyperbolic Horror : Seneca, Lucan and 20th Century Grotesque », *Neohelicon* 11 (1984), p. 277-300, croit aussi que la mutilation des corps dans l'épopée de Lucain est une expression du grotesque latin. Il ajoute que le chaos ultra-violent est opposé au fait que la guerre civile représentée est inutile et les morts multipliées pour cette cause sans nécessité amplifient la notion que le monde est absurde (p. 293-300).

Le *corps grotesque* est ainsi formé du moment qu'il n'a plus de limites claires : ce qui rend ces *corps grotesques* différents de simples amas d'infertiles cadavres, c'est qu'ils engendrent dans notre réflexion d'autres corps, notamment le corps de la République romaine, constitué de chair et mutilé à foison. Le microcosmique est lié de manière indissociable au macrocosmique. La *langue grotesque*, en l'occurrence ici la violence, est un moyen de déconstruire le corps guerrier valorisé et de construire un *corps grotesque* dont le caractère étendu dans le cosmos induit chez le lecteur une réflexion supplémentaire. Ce cosmos, nous l'avons vu, est aussi socio-historique que métapoétique. Ainsi les limites temporelles et sociales sont-elles fusionnées et mélangées aussi bien que les textes littéraires. Cet amalgame formé est riche de sens.

Dans les vignettes présentées dans ce chapitre, qui sont des *images grotesques*, les *objets grotesques* sont les corps des personnages et à travers eux, l'épopée elle-même et le corps politique de Rome, qui sont réduits et dégradés en un objet de nouvel ordre.

Chapitre 3

L'objet grotesque : dégradation et renouvellement

Jusqu'à présent nous avons exploré la convergence entre la *langue grotesque* et le *corps grotesque* dans la création d'une *image grotesque* (figure 1). -La langue, associée au bas corporel ainsi qu'à un réalisme, devient le véhicule du corps, comprenant à la fois le phallus, les intestins, et tout ce qui tente de s'échapper du corps. Ce corps et cette langue forment l'*image grotesque*, qui prend ce corps et le dégrade pour qu'il devienne un *objet grotesque*.

« Réduire » le corps en un *objet grotesque*, dès lors, c'est retenir uniquement de ce corps non pas les qualités abstraites, mais l'expression de son bas corporel. Le corps d'origine, qu'il soit un corps littéral (corps d'un personnage) ou un corps figuré (corps poétique, corps politique) est ainsi réduit à ses qualités corporelles. Cette représentation est évidemment dégradante pour le corps d'origine, mais elle possède un sens nouveau et riche. De plus, comme le corps d'origine a été entièrement extrait de toute abstraction, il fait désormais partie de la réalité biologique, sociale et historique : son existence est dès lors dissociée du monde des idées pour participer au réalisme grotesque.

Bakhtine dans son chapitre sur l'image grotesque, détaille cette logique d'une manière un peu plus complexe (figure 3) : il développe ces idées en utilisant le concept de mouvements sur deux axes : d'une part se trouve la notion abstraite et hiérarchique de l'ascension de l'âme vers un centre immatériel de l'univers sur l'axe vertical ; d'autre part, un mouvement contraire vers les profondeurs de la terre permet de considérer la matérialité corporelle comme le nouveau centre de l'univers. Ainsi, sur le premier axe, deux centres de l'univers s'opposent : en haut, un centre immatériel où tout est le centre et rien n'est la circonférence ; en bas de l'axe vertical, la matérialité corporelle devient le nouveau centre de l'univers.

En haut de l'axe vertical, une tendance à l'ascension abstraite et hiérarchique est présente. En bas de l'axe vertical, un deuxième axe, horizontal, permet la continuité du corps dans l'histoire par la naissance d'une nouvelle génération. Bakhtine rappelle que cette continuation n'est pas uniquement biologique, mais qu'elle est également sociale et historique.

Pour parcourir l'axe vertical, un mouvement puissant vers le bas, caractéristique du réalisme grotesque populaire, festif et créatif, s'avère nécessaire. Le mouvement combine et façonne tout ce qui est sacré avec la matérialité du corps et ses images, incitant le lecteur à envisager l'*objet* dégradé sous une lumière nouvelle, à en évaluer les applications inédites. Cet *objet* émerge lorsque les frontières entre le corps et le monde s'estompent. Soumis à un processus de dégradation par les éléments corporels, l'*objet grotesque* transcende ses propres limites en fusionnant avec son environnement. Au cours de cette évolution, l'objet subit une dégradation tout en se régénérant sous une forme d'un nouvel ordre, caractérisée par une notion de fécondité. Ce mouvement vers un monde souterrain permet de dépasser le sérieux et la peur par le rire populaire, transformant les objets de ces sentiments en monstres carnavalesques et joyeux.

L'*objet grotesque* dans la littérature latine peut être le corps d'un personnage au sein d'un récit, c'est ce que nous avons observé jusqu'à maintenant chez Martial, Ovide et Lucain par exemple ; mais ce qui semble une spécificité latine, c'est la capacité de créer des *objets grotesques* avec des notions plus abstraites et complexes. Dans la poésie

de Lucain et d'Ovide, les corps des personnages sont des *objets grotesques*, mais ils permettent une association macrocosmique avec des *objets* plus immatériels : l'épopée elle-même chez les deux auteurs, puis le corps de la République chez Lucain. La poésie satirique étudiée jusqu'à maintenant, les *Satires* de Perse, les *Épigrammes* de Martial et le recueil des *Priapées*, a tendance à investir la dimension métapoétique pour réduire des objets grotesques comme la langue elle-même chez Martial, le substrat poétique chez Perse et le lecteur même dans les *Priapées*.

Nous cherchons toujours dans ce chapitre à renforcer la compréhension de ce qu'est le *corps grotesque* et la *langue grotesque*, mais nous réinvestissons toutes les notions vues jusqu'ici pour montrer le processus complexe mis à l'œuvre afin de constituer une *image grotesque*, dont la finalité est de réduire et dégrader un *objet grotesque* pour le renouveler en un *objet* d'un nouvel ordre, fécond de sens.

Nous précisons davantage quelles natures peuvent revêtir les *objets grotesques* chez Perse encore une fois, dans la sixième satire de Juvénal et dans l'*Apocoloquintose* de Sénèque. Perse est à nouveau pris comme exemple, car il semble opérer le jeu métalittéraire le plus complexe, dans lequel il se sert d'un très grand nombre de sources littéraires, qu'il traite en *objets grotesques*, les dégradant et réinventant leur sens dans son propre texte. Avec la sixième satire de Juvénal, nous montrons que l'auteur opère une dynamique plus complexe de la dégradation du corps féminin qu'une simple attitude misogyne : ce corps, *objet grotesque* de Juvénal, est réinvesti dans des *images grotesques* riches de sens. Enfin, nous considérons l'*Apocoloquintose* pour étudier plus précisément comment une figure historique peut devenir un *objet grotesque*.

3.1 Perse : le corps littéraire en tant qu'objet grotesque

Après avoir exposé la manière dont Perse entremêle constamment les niveaux de son texte, fusionnant inextricablement corps et texte, nous entamons ce nouveau chapitre en poursuivant la réflexion conceptuelle sur le « corps » textuel. Grâce à l'étude menée dans le premier chapitre, nous savons que Perse considère les différents textes poétiques comme des corps ; on peut dès lors approfondir ici la manière dont le poète érige sa propre création textuelle en un objet grotesque en soi.

Le prologue aux *Satires* est idéal pour cette étude¹ : le court poème de 14 choliambes présente un jeu d'imitation très riche tant par sa qualité que par son ampleur. L'imitation est partie prenante de la méthode créative persienne et sa compréhension approfondie

1. W. KISSEL, *Aulus Persius Flaccus Satiren*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 1990, p. 65-72, nous rappelle combien ce court poème a fait couler d'encre dans les derniers siècles. Les débats des savants, les commentateurs anglophones, italiens, germanophones et francophones, qu'il retrace avec minutie et exhaustivité, portaient sur : 1) l'authenticité du poème, 2) l'union des deux parties en un seul poème, 3) la qualité de prologue ou d'épilogue de ces *Choliambes*, 4) le rapport entre les deux moitiés du poème, 5) la portée thématique de ce prologue : on se demandait s'il concernait seulement la première satire ou bien l'ensemble de l'œuvre. Il vaut mieux renvoyer nos lecteurs à Kissel pour ces discussions que de répertorier ici la position de chacun pour tous ces enjeux ; les commentateurs en questions sont notamment C. F. HEINRICH, *Des Aulus Persius Flaccus Satiren berichtet und erklärt*, Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Haertel, 1844 ; J. CONNINGTON et H. NETTLESHIP, *The Satires of A. Persius Flaccus : with a Translation and Commentary*, Oxford, Clarendon Press, 1874 ; F. VILLENEUVE, *Essai sur Perse*, Paris, Librairie Hachette, 1918 ; O. JAHN, *A. Persii Flacci, D. Iunii Iuvenalis, Sulpiciae Saturae*, Berlin, Weidmann, 1868 (deuxième et troisième éditions révisées et augmentées par F. Buechler, Berlin, 1866, 1893, quatrième édition revue et augmentée par F. LEO, Berlin, 1910) ; W. V. CLAUSEN, *Saturarum liber, accedit Vita*, Oxford, Clarendon Press, 1956 ; nous ajoutons à cette discussion les articles suivants : E. PARATORE, « L'ultimo verso dei choliambi di Persio », *Latomus* 23 (1964), p. 685-712 ; R. RISI, « I choliambi, prologo delle *Satire* di Persio », *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli* 11 (1964-1968), p. 29-48, sur le point 2) ; J. T. VRUGT-LENTZ, « Die Choliamben des Persius », 3 (1967), p. 80-85, sur les points 2) et 4) ; E. PASOLI, « Discussioni sulle idee letterarie dei poeti satirici romani », *Bollettino di Studi Latini* 2 (1972), p. 245-253, sur les points 2), 4), 5) ; C. MIRALLES, « I coliambi di Persio », *Atti del convegno internazionale « Intertestualità : il dialogo fra testi nelle letterature classiche » : Cagliari, 24-26 Novembre 1994*, Amsterdam, Hakkert, 1995, p. 213-232, qui résout le point 2) par l'intertextualité ; P. SOMVILLE, « Les choliambes de Perse », *L'Antiquité Classique* 70 (2001), p. 185-188, sur les questions 2), 3).

permet de détailler la forme des corps poétiques qu'il érige ; ce sont des corps chimériques grotesques, dont les excroissances sont autant de passages empruntés ailleurs pour des motifs variés.

Nous avons dans notre étude précédente² détaillé toutes les imitations soulevées par D. Venuto et al.³ concernant ces *Choliambes*. Le travail visait à étudier les techniques d'imitation utilisées par Perse ; il s'agit maintenant de nous baser sur ces données et de laisser de côté l'aspect plus technique pour mettre au jour davantage le corps textuel, tel qu'il pouvait être interprété par un public érudit contemporain de Perse⁴.

La forme du choliambe ou trimètre scazon⁵ pour la composition du poème introductif s'explique par la volonté du poète de Volterra de séparer la pièce du reste de ses *Satires* écrites en hexamètres dactyliques, forme métrique traditionnellement utilisée par la lignée des satiristes, Lucilius, Horace et *a posteriori* Juvénal. Le choliambe lui permet au demeurant de conserver une filiation avec les thèmes satiriques, puisque ce vers était utilisé par Catulle et Hipponax⁶.

Le prologue portant sur l'inspiration poétique est divisé en son milieu ; les deux parties sous-jacentes sont tour à tour dirigées contre les sources d'inspiration poétiques traditionnelles (v. 1-7), puis contre l'avidité (l'argent ou la gloire) comme moteur créatif (v. 8-14).

2. F. CHARRON-DUCHARME, *La fontaine du canasson Pégase. Production, transmission et consommation de la culture littéraire sous Néron dans les Satires de Perse*, Université Laval, 2019, p. 69-82.

3. D. D. VENUTO, F. IENGO et R. SCARCIA, *Gli auctores di Persio*, Rome, Fratelli Palombi Editori, 1972.

4. Les analyses des imitations présentées *infra* sont reprises de notre précédente étude sur Perse. Il s'agit ici de recontextualiser ces analyses et d'en augmenter la portée. Mises à contribution d'un objectif plus technique jadis, dans le présent chapitre, elles permettent une meilleure compréhension de l'objet grotesque latin.

5. Cf. *infra* p. 41 au sujet de ce type de vers.

6. R. A. HARVEY, *A Commentary on Persius*, Leyde, E. J. Brill, 1981, p. 9-10 ; RISI, « I choliambi, prologo delle *Satire* di Persio », p. 30, souligne également le fait que Lucilius avait adopté des mètres variés pour ses livres 24-30 et « quindi, Persio, ammiratore incondizionato del poeta di Sessa Aurunea, avrebbe adottato, pur lui, questo *hiatus* metrico ».

*Nec fonte labra prolui caballino,
 Nec in bicipiti somniasse Parnasso
 Memini, ut repente sic pœta prodirem;
 Heliconiadasque pallidemque Pirenem
 Illis remitto, quorum imagines lambunt
 Hederae sequaces : ipse semipaganus
 Ad sacra uatum carmen affero nostrum.
 Quis expediuit psicatto suum "chaere"
 Picamque docuit nostra uerba conari?
 Magister artis ingenique largitor
 Venter, negatas artifex sequi uoces.
 Quod si dolosi spes refulserit nummi,
 Coruos pœtas et pœtridas picas
 Cantare credas Pegaseium nectar;*

Non, à mon souvenir, je n'ai pas rincé mes lèvres à la fontaine de Pégase le canasson et je n'ai pas ronflé sur le Mont Parnasse au double sommet, pour soudainement pouvoir m'avancer comme poète. J'envoie promener les Muses de l'Hélicon et la blême Pirène chez ceux dont des lierres souples caressent les portraits, avides. Moi-même à demi paysan, je contribue au culte des poètes inspirés de mon propre chant. Qui a fait connaître au perroquet son « Hello there ! » et a instruit la pie à s'essayer à nos mots ? Docteur ès lettres et dispensateur d'esprit : leur ventre vorace est un artisan qui s'adonne à la voix qu'on lui refuse. Et si ne serait-ce que l'espoir d'un sou frauduleux venait à luire, là tu croirais entendre ces corbeaux-poètes et ces pies-poétèreaux chanter la crème des Muses.

Perse a l'habitude dans ses compositions de créer une filiation avec Horace en reprenant les thématiques et structures syntaxiques générales. Les vers 1-7 ne font pas exception à cette règle et proviennent ici d'un passage horatien dont la teneur programmatique est fort similaire⁷. La construction *nec... nec... ut* chez Perse et *neque... neque... uti* chez

7. Horace *Satires*, 1, 4, 39-48, *Primum ego me illorum dederim quibus esse pœtas / Exerpam numero : neque enim concludere uersum / Dixeris esse satis, neque si qui scribat uti nos / Sermoni propiora, putes hunc esse pœtam. / Ingenium cui sit, cui mens diuinior atque os / Magna sonaturum, des nominis huius honorem* ; « D'abord, je me retrancherai, pour ma part, du nombre de ceux que je reconnaitrai poètes : car, pour l'être, tu ne saurais dire qu'il suffise de remplir la mesure du vers ; et si quelqu'un écrit, comme moi, des phrases plus proches du langage de la conversation, tu n'iras point le tenir pour un poète. Celui qui a du génie, celui que les dieux animent et dont la bouche est faite pour les hauts accents, à celui-là tu réserveras l'honneur de ce nom ».

Horace, puis l'imitation de *esse pœtam* par *pœta prodire* constituent les seuls témoins de cet emprunt. Horace et Perse cherchent tous deux par leurs propos à se distinguer d'une masse de poètes qui recherchent une langue et des sujets élevés⁸.

La filiation constamment évoquée avec Horace tout au long des *Satires* (752 imitations sur les 1180 relevées par D. D. Venuto et *alii*) revêt une importance significative pour notre propos actuel. Cette démarche lui permet non seulement de s'inscrire dans l'évolution de l'art satirique romain en faisant référence à son prédécesseur, mais aussi de poursuivre les réflexions stylistiques⁹ que celui-ci détaille dans son *Art poétique* et ses *Satires* :

1-5, *Humano capiti ceruicem pictor equinam*
Iungere si uelit et uarias inducere plumas
Undique conlatis membris, ut turpiter atrum
Desinat in piscem mulier formosa superne,
Spectatum admissi risum teneatis, amici?
Credite, Pisones, isti tabulae fore librum
Persimilem, cuius, velut aegri somnia, vanae
Fingentur species, ut nec pes nec caput uni
Reddatur formae;

Si un peintre voulait attacher une tête humaine au cou d'un cheval, parsemer de plumes multicolores un assemblage de membres disparates, et achever vilainement en poisson noir une femme ravissante (par ailleurs), pourriez-vous, amis, retenir votre rire devant un tel spectacle? Croyez-moi, Pisons, ce tableau ressemblerait fort à un livre où, tel un rêve de malade, des images vaines se succéderaient, sans qu'aucun pied ni tête ne restitue un corps cohérent.

1, 4, 56-62, *His, ego quae nunc,*
Olim quae scripsit Lucilius, eripias si
Tempora certa modosque,
et quod prius ordine uerbum est
Posterius facias praeponens ultima primis,
Non, ut si soluas "postquam Discordia taetra
Belli ferratos postis portasque refregit",

8. G. RUNCHINA, « *Magister artis* », *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari* 7 (1983), p. 5-36, ajoute : « Ma c'è in Persio anche una componente, diciamo così, campanilistica, nel senso che egli ribalta la posizione di Orazio, che poneva il genere satirico su di un gradino inferiore rispetto ad altri generi, per affermare orgogliosamente la superiorità della satira – forma d'arte "disinteressata" – rispetto alle altre forme poetiche » (p. 6).

9. Comme le soutient S. BARTSCH, *Persius : A Study in Food, Philosophy, and the Figural*, Chicago / Londres, University of Chicago Press, 2015, p. 15-64.

Inuenias etiam disiecti membra poetae ;

Si l'on arrachait aux vers que j'écris maintenant, ou à ceux que Lucilius a écrits autrefois, leur rythme et leur mesure précis, puis que l'on inversait l'ordre des mots, faisant du premier le dernier et du dernier le premier, ce ne serait pas différent que de réarranger "après que la cruelle Discorde eut enfoncé les portes ferrées des montants de la guerre", on retrouverait même les membres dispersés du poète.

Horace réfère dans le deuxième extrait au réemploi par Virgile (7, 620-622) de vers d'Ennius, considérés par ailleurs comme maladroit par Servius : Servius, *ad Aen.*, 7, 622, *RVPIT SATVRNIA POSTES acyrologiam fecit commutando Ennii uersum : nam ille ait « belli ferratos postes portasque refregit »* ; « c'est une expression mal construite tirée d'une imitation d'un passage d'Ennius, qui écrit en effet ... »¹⁰. En présentant l'imitation poétique comme équivalente au démembrement des poètes et en assimilant la composition poétique à l'assemblage chimérique de membres humains et d'animaux éparpillés, Horace a incité Perse non pas à se soustraire à l'art imitatif, aurait-on pu penser, mais à en faire l'objet central de son expression artistique. Dans les *Choliambes*, Perse utilise ainsi cette structure horatienne comme un cadre général pour détourner, nous le verrons, un grand nombre de poèmes bucoliques, élégiaques et épiques par le biais de procédés surprenants.

Au v. 1, *nec fonte labra prolui caballino* est une formule qui peut être rapprochée de l'expression d'Horace, *Satires* 2, 4, 26-27, *leni praecordia mulso prolueris melius* ; « un vin doux te sera meilleur pour t'humecter les entrailles ». La reprise de *prolueris praecordia* par *prolui labra* juxtapose l'image de rincer ses entrailles avec du vin doux miellé et celle de s'abreuver à la fontaine d'Hippocrène. Outre cette reprise évidente du verbe, on peut établir un parallèle entre *fons caballinus* et *lene mulsum* : pour Perse, les poètes qui puisent leur inspiration aux sources traditionnelles produiront des vers affadis, des propos dilués, lénifiés ; le symbole de liberté Pégase n'est qu'un pauvre bourrin sans plus de piquant qu'un vin douxereux, son eau est bien loin d'engendrer la vérité enflammée qui parvient à « l'oreille décrassée » du lecteur, *uaporata auris* évoquée

10. Cf. G. SCAFOGLIO, « Discordia taetra (Verg., *Aen.* 323-622) », *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes* 87 (2013), p. 121-131.

plus loin par Perse (1, 126). Le satiriste s'en prend ensuite au mont Parnasse (v. 2) et au mont Hélicon (v. 4), résidences des Muses, qui jouent les rôles de hauts lieux de l'inspiration poétique ; l'Hélicon est aussi le lieu où se trouve la fontaine d'Hippocrène (*fons caballinus*), que Perse mentionne en ouverture (v. 1). Bien que les deux monts soient mentionnés ailleurs dans la littérature¹¹, la seule imitation certaine est *Parnassus biceps*, « le Parnasse bicéphale » d'Ovide¹². Quant au verbe *meminisse*, il semble renvoyer également à Ovide, *Métamorphoses*, 15, 160, *nam memini* ; « je m'en souviens en effet », mais aussi à Ennius, *Annales*, 15 ; *memini me fieri pavom* ; « je me souviens être devenu un paon ». Les deux poètes en effet y relatent la métempsychose, le premier en donnant la parole à Pythagore lui-même, qui se souvient « avoir été Euphorbe, du temps de la guerre de Troie », le second en évoquant sa propre réincarnation. L'allusion à Ennius est confortée par le fait que Perse y revient dans la satire 6 (10-11). On voit que le poète, avec ironie, établit des liens entre son œuvre et celles d'autres auteurs pour les rejeter en bloc en utilisant à deux reprises le *nec*, emprunté à Horace.

Les poésies pastorales des *Bucoliques*, mythographiques et épiques des *Métamorphoses* et tout ce que représente Ennius ne sont pas cependant les cibles directes de Perse : il critique plutôt ces sources d'inspiration traditionnelles qui, selon lui, sont prétentieuses et élevées. Doté d'une conscience littéraire évidente, Perse exprime une critique littéraire à la fois dans le texte et, de manière plus subtile, dans le sous-texte, qu'il réserve aux lecteurs avertis, tel un assemblage de membres cousus ensemble. Ainsi, il déprécie à la fois les mots des poètes et les symboles de leur inspiration, privilégiant des images nouvelles et fécondes.

11. Comme source d'inspiration, le mont Hélicon est mentionné entre autres chez Hésiode, *Théogonie* 22-34 ; Callimaque, *Aetia*, 1, frag. 2 ; Virgile, *Bucoliques*, 6, 64-73 ; Properce, 3, 3 ; le Parnasse trouve sa première attestation chez Virgile, *Géorgiques*, 3, 291.

12. L'expression est trouvée intégralement chez Ovide, *Métamorphoses*, 2, 221, plus tardivement chez Silius Italicus, *Punica* 15, 310, et partiellement chez Virgile, *Bucoliques*, 10, 11, *Parnassi iuga*, « les sommets du Parnasse ».

Il assimile en outre ces sources d'inspiration aux poètes dont les bustes décorent les bibliothèques : pour écrire *Illis remitto, quorum imagines lambunt / Hederae sequaces* (v. 5-6), il reprend Horace, *Ép.* 15, 5, *artius atque hedera procera adstringitur*, « plus étroitement que le lierre n'étreint l'yeuse élancée »¹³. Le sens originel étant perdu, il forge le sien grâce à une fusion complexe de termes pris d'abord chez Virgile, où ils revêtent un caractère figuré et solennel : *Énéide*, 10, 828, *parentum manibus et cineri... remitto* ; « je te rends aux Mânes et à la cendre de tes pères » et 2, 683-684, *tactuque innoxia mollis lambere flamma comas et circum tempora pasci* ; « comme une flamme aux douces caresses, elle léchait sa souple chevelure et prenait force autour de ses tempes », passage où, au cœur des ruines, Créüse tend à Énée leur fils, dont le visage est entouré d'une flamme, symbole de la protection divine. En revanche, chez Perse, le symbole est pris au sens littéral, et son sublime est synonyme d'orgueil : le lierre grim pant s'accroche aux *imagines*, réelles et tangibles, figurations plastiques des poètes anciens ; mais alors que ces *uates* se situent indéniablement dans un monde matériel et terrestre, dans le premier passage, les mânes, représentations de ses aïeux auxquelles Énée confie l'ennemi qu'il vient de tuer, sont pour leur part spirituelles ou cosmiques. Cette juxtaposition forcée des plans métaphorique et littéral est fréquemment employée par Perse pour créer ses *iuncturae acres*¹⁴. Le double emprunt laisse entendre que parmi ces statues figées dévorées par le lierre figure également l'*imago* de Virgile, qui, en l'espace de deux seuls vers persiens, voit son portrait et ses vers tirés vers le bas, c'est-à-dire transposés sur le plan littéral et greffés au corps monstrueux des *Choliambes*.

Perse met par ailleurs à contribution le verbe *lambere*, « caresser », utilisé ailleurs par Virgile et dans la haute poésie pour parler d'une flamme¹⁵, au lieu de *adstringere*, « serrer », qu'on trouve chez Horace et qui convient mieux aux lierres¹⁶. Quant à

13. Perse transpose *hedera* au pluriel, substitue *sequax* à *procerus* et *lambo* à *adstringo*.

14. Cf. *supra* p. 58.

15. Virgile, *Énéide*, 3, 574, *attollitque globos flammarum et sidera lambit*, « (l'Etna) pousse des boules de flammes et lèche les étoiles » ; Ps. Sénèque, *Hercule sur l'Etna* 1752, *ignis, lamberent flammae caput*, « les flammes lèchent la tête ».

16. *Épodes*, 15, 5, cf. citation *supra* p. 139. VILLENEUVE, *Essai sur Perse*, p. 369, donne les pistes de l'analyse de ces deux mots.

l'adjectif d'Horace *procerus*, « allongé », il est remplacé par *sequax*, spécialement virgilien, mais ne qualifiant jamais les lierres¹⁷ : il s'agit de créer une image incongrue et peut-être, ironiquement, de travestir une image virgilienne avec du vocabulaire virgilien, en transformant le lyrisme et la noblesse de son vers en une image graphique et déshonorante.

Perse fait aussi référence à Ovide et Properce pour complexifier cette image des lierres supposés dignifier la tête du poète : Ovide, *Tristes*, 1, 7, 1-3, *Si quis habes nostris similes in imagine uultus, / Deme meis hederas, Bacchiaca sertas, comis! / Ista decent laetos felicia signa poetas* ; « Qui que tu sois, si tu as un portrait de moi, ôte de mes cheveux la couronne de lierre consacrée à Bacchus ! Ces marques de bonheur ne conviennent qu'aux poètes heureux » ; Properce, 2, 5, 25-26, *Rusticus haec aliquis tam turpia proelia quaerat, / Cuius non hederas circuire caput* ; « Ces honteuses violences, je les laisse au rustre dont le lierre jamais ne ceignit la tête ». Dans les *Tristes*, comme le souligne W. Kissel¹⁸, le buste du poète est ceint d'une couronne faite de lierre véritable et non pas sculptée dans le marbre : c'est donc une gloire conditionnelle qui peut être retirée à l'artiste, car Ovide se plaint de ne plus mériter cet attribut, du fait de son état déplorable. Chez Properce, le *rusticus* est un poète indigne et conséquemment, il ne méritera jamais de voir sa tête couronnée de lierre. Toujours à contre-courant, Perse ne tient pas ce lierre pour un honneur, mais bien pour une caractéristique présomptueuse des poètes *sequaces*¹⁹ : il rappelle le terme *rusticus* de ces derniers en s'autoproclamant *semipaganus*, sans doute pour tourner en ridicule la pédanterie de ses prédécesseurs avec ironie et faux-sérieux. L'imitation est dans ce cas l'occasion de critiquer les idées et les intentions d'Ovide et de Properce, sans avoir à les nommer ; Perse en appelle à la connaissance littéraire de ses lecteurs pour railler la gloire que cherchent ces auteurs : ces lierres que selon eux ne mérite que l'élite poétique.

17. Pour l'adjectif *sequax*, « souple », une simple recherche de l'utilisation de l'adjectif dans l'Antiquité montre que le cinquième des occurrences est virgilien.

18. KISSEL, *Aulus Persius Flaccus Satiren*, p. 85.

19. Il transfère par hypallage l'adjectif qui convient plutôt aux poètes et annonce par le fait même la deuxième moitié des *Choliambes*, consacrée aux poètes qui ne poursuivent que le gain monétaire.

Perse tire la séquence *quorum imagines* (v. 5) de l'annonce introductive du traité agricole de Varron, *Économie rurale*, 1, 1, 4, dans lequel l'auteur déclare puiser son inspiration, non pas chez les Muses comme Homère et Ennius, mais chez les douze *dei Consentes*, qui ne sont pas les dieux « dont les statues » se trouvent autour du forum recouvertes d'or, mais bien des *maxime agricolarum duces* :

... prius aduocabo eos, nec, ut Homerus et Ennius, Musas, sed duodecim deos Consentis; neque tamen eos urbanos, quorum imagines ad forum auratae stant, sex mares et feminae totidem, sed illos XII deos, qui maxime agricolarum duces sunt; Je les invoquerai en premier lieu, non pas, comme Homère et Ennius, les Muses, mais les douze *Dei Consentes*; et non pas ces dieux citadins dont les statues dorées se dressent au forum, six dieux mâles et autant de femelles, mais les douze dieux qui sont surtout les guides des paysans.

Alors que Varron réfute les statues des douzes Olympiens, chez Perse il s'agit plutôt des bustes de poètes connus installés dans les bibliothèques publiques, qu'il considère aussi prétentieux que les divinités *auratae* du forum. On notera également que Varron, tout comme Perse, préfère camper son prologue dans un milieu modeste et agricole; doit-on pour autant penser que Perse se joue de Varron en disant vouloir offrir son poème en tant que *semipaganus*²⁰? Rien n'est moins certain : mais il apparaît évidemment que la

20. Le point nous semblant primordial pour bien saisir la teneur et le ton des propos de Perse, il appert nécessaire de faire une courte recension critique sur le terme *semipaganus*, qui a fait l'objet de plusieurs débats. Nous rejetons d'abord l'interprétation de V. FERRARO, « *Semipaganus / Semivillanus / Semipoeta* », *Maia* 22 (1970), p. 139-146, qui se fonde sur les scholies pour rapprocher *semipaganus* de *semituillanus* – ce qui ne donne pas davantage de sens au mot – et affirmer que le mot voudrait dire *semipoeta* et *semidoctus*. Bien qu'il soit pertinent de discuter les remarques du scholiaste à ce vers, le fait que le chercheur accorde une autorité majeure à ces commentaires, dont il souligne l'importance en introduction (p. 139), ôte quelque crédibilité à ses propos. De plus, il soutient (p. 141) que l'hapax *semipaganus* servirait à prendre une distance d'humilité vis-à-vis les *uates*, alors que ce passage était plein d'ironie. Perse selon nous se sert de ce mot pour afficher sa supériorité et sa singularité, toujours ironiquement. Nous écartons également l'avis de C. M. LUCARINI, « *Semipaganus* (Pers. Chol. 6-7) e la storia di *paganus* », *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica* 138 (2010), p. 426-444, qui suppose que le terme est à lier à la communauté des poètes, la *militia poetica* à laquelle Ovide se rattache. Perse réemploie plutôt les matériaux lexicaux trouvés chez Ovide et les déforme pour se moquer de cette *militia poetica*. De plus, il serait absurde que Perse veuille se rattacher à une communauté de poètes, lui qui si clairement se détache dans ses *Choliambes* et sa première satire de tous les poètes et de tout le monde en général. G. MORETTI, « Allusioni etimologiche al *genus* satirico : per una nuova esegesi di Persio, Choliambi 6-7 », *Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici* 46 (2001), p. 183-200, s'approche de notre vision, parce qu'elle conçoit que la *rusticitas* permet à Perse de se rattacher au *genus* de la satire, mais, comme V. Ferraro, elle croit que c'est là une façon de construire une *persona* modeste, en regard des poètes qui se revendiquent de la fontaine d'Hippocrène, et elle prend

création du lexème *semipaganus* répond à l'idée de *rusticitas* que présentent Varron et Properce, ou encore Calpurnius Siculus²¹, qui campe sa *persona* poétique dans un village (*nostro pago*) ; on trouvera aussi plus tard le *topos* de la rusticité associée à la modestie du poète dans l'introduction des *Élégies* de Tibulle, qui rappelle sa pauvreté (*mea paupertas*)²², attribut qui rehausse son caractère rustique (*mea rusticitas*) et sa modestie (*si non ualet arte polita carminis*)²³.

au sérieux l'offre de Perse aux *uates*, affirmant ainsi que Perse se sert de ce mot pour lier son œuvre à un contexte religieux populaire romain. L'hypothèse selon laquelle Perse aurait voulu mettre l'accent sur un aspect religieux dans ce prologue dont le programme est uniquement littéraire nous paraît forcée et invraisemblable. En effet, cela romprait le rythme du prologue et rendrait l'argumentaire de Perse confus. Nous soutenons, au contraire, que chaque vers de ce prologue est articulé avec un soin presque excessif et que chaque mot recèle un sens qui détaille et rehausse sa critique de la littérature. Il semble judicieux au demeurant de considérer que le terme *semipaganus* permet à Perse de rapprocher sa *persona* du peuple, une caractéristique qui s'accorderait avec le vers 14 de la satire 5, *uerba togae sequeris*. M. T. CHERSONI, « Sui Choliambi di Persio : alcune postille », *Prometheus* 31 (2005), p. 169-183, ne rejoint pas tout à fait notre interprétation, mais peut très bien l'appuyer, car elle prend elle aussi en compte l'ironie de ce vers et les liens qu'il entretient avec les passages imités et voit dans ce terme une force contestataire contre les poètes alexandrinistes. Alors que nous interprétons *semipaganus* comme signifiant *semirusticus*, son interprétation prend une direction différente en tentant de comprendre pourquoi il a choisi *paganus* plutôt que *rusticus*. Cf. également l'analyse judicieuse de W. T. WEHRLE, « Persius *Semipaganus* ? », *Scholia* I (1992), p. 55-65, qui voit lui aussi dans le mot l'intention claire de l'auteur de se distancier de tous les autres poètes et rejette également toutes les interprétations qui font de ce mot une marque de modestie. Il comprend, comme nous, que Perse mentionne les *uates* de façon ironique en se démarquant d'eux comme du reste des poètes (p. 57) ; cf. aussi G. D'ANNA, « Persio *Semipaganus* », *Rivista di Cultura Classica e Medioevale* 6 (1964), p. 181-185, (*non uidi*) ; J. A. S. CAMPOS, « Nota de leitura. Persio, Choliambi 6 », *Euphrosyne* 6 (1974), p. 145-148, (*non uidi*) ; M. M. POZDNEV, « *Ipse semipaganus* : Zur Interpretation der Choliamben von Persius », *Hyperboreus* 3 (1997), p. 100-124, (*non uidi*).

21. Calpurnius Siculus *Bucoliques*, 4, 12-15, *Quicquid id est, siluestre licet uideatur acutis / Auribus et nostro tantum memorabile pago, / Nunc mea rusticitas, si non ualet arte polita / Carminis, at certe ualeat pietate porbari* ; « Quoi qu'il en soit, même si ma poésie paraît rustique à des oreilles raffinées et seulement digne de notre village, pourtant ma rusticité, si elle ne vaut pas par l'habileté et le poli du chant, devrait du moins être agréée pour sa piété » ; 4, 157-159, *At tu, si qua tamen non aspernanda putabis, / Fer, Meliboe, deo mea carmina : nam tibi fas est / Sacra Palatini penetralia visere Phæbi* ; « Mais toi, pourtant, si tu penses que mes vers ne sont pas à mépriser, porte-les, Mélébée, au dieu : car tu as le droit de pénétrer au fond de la demeure sacrée de l'Apollon du Palatin ».

22. Tibulle, *Élégies*, 1, 1-8, *Diuitas alius fuluo sibi congerat auro / Et teneat culti iugera multa soli, / Quem labor adsiduus uicino terreat hoste, / Martia cui somnos classica pulsa fugent : / Me mea paupertas uita traducat inert, / Dum meus adsiduo luceat igne focus, / Ipse seram teneras maturo tempore uites / rusticus* ; « Qu'un autre s'amasse un trésor d'or fauve et possède des milliers d'arpents d'un sol bien cultivé, pour trembler dans des fatigues perpétuelles au voisinage de l'ennemi, pour que les sonneries guerrières de la trompette chassent loin de lui le sommeil : moi, que *ma pauvreté* me fasse traverser une vie de loisir, pourvu que, sans jamais s'éteindre, le feu brille dans mon âtre ; que je plante *moi-même*, dans la saison propice, les ceps délicats, en vrai *paysan* ».

23. Par ailleurs, le vers de Perse et l'extrait de Calpurnius sont étroitement liés par la forme : tout comme ce dernier oscille entre les possessifs singuliers (*mea*) et pluriel (*nostro*), Perse utilise l'expression *carmen nostrum* pour encadrer le verbe *affero* au singulier. Le deuxième passage (4, 157-159) explique

Le terme *semipaganus* dès lors, contient, pensons-nous, l'essence de la *persona* de Perse. Par ce terme néologique, volontairement ambigu et ironique, qui évoque de façon générale l'autorité et la simplicité naturelle des antiques vertus romaines du *mos maiorum*²⁴, Perse se distingue de tous les autres poètes, tout en se distanciant de l'hellénisation urbaine. Il n'est donc pas *rusticus*, il est résolument *semipaganus*²⁵. Si l'on s'intéresse à présent aux termes *sacra uatum* (v. 7), c'est vers les *Pontiques* d'Ovide qu'il faut se tourner :

2, 5, 65-72, *Distat opus nostrum, sed fontibus exit ab isdem*

(...) *Thyrsus abest a te gustata et laurea nobis*

(...) *Iure igitur studio confinia carmina uestro*

Et commilitii sacra tuenda putas ;

Notre œuvre diffère, certes, mais elle jaillit des mêmes sources (...) À toi le thyrses, à moi le laurier (...) Tu penses donc à juste titre que la poésie est étroitement liée à tes études, et que nous devons préserver les prérogatives de *cette union sacrée*.

2, 10, 17, *sunt tamen inter se communia sacra pætis ;*

Cependant, il existe *des liens sacrés qui unissent les poètes*.

3, 4, 67, *sunt mihi uobiscum communia sacra, pætae ;*

Poètes, nous partageons *des liens sacrés*

4, 8, 81, *et prosit opemque ferat communia sacra tueri ;*

Que cela me soit bénéfique et m'aide à préserver *nos liens sacrés*.

Dans les *Tristes* et les *Pontiques*, Ovide exprime toute l'oppression que l'isolement lui inflige. Dans les quatre extraits cités, le poète se sent retiré du monde et cherche à retrouver quelque lien, ne serait-ce que par la solidarité des poètes entre eux ; c'est pourquoi il évoque cette notion de *communia sacra pætarum* : ce sont les façons de faire

la construction de la phrase par les parallèles *fer / afferro, mea carmina / carmen nostrum, deo / sacra uatum*. Le rapprochement permet de mieux comprendre le procédé mimétique de Perse, qui emprunte une construction chez un autre poète et la modifie par des termes et des idées trouvées ailleurs pour servir ses visées. Ici l'alliage est heureux, puisque une partie du sens et une partie de la construction se trouvent dans la même élogue de Calpurnius.

24. M. BLANDINET, « Rusticité et identité romaine à l'époque républicaine », *Vita Latina* 193-194 (2016), p. 29-44, explique que le terme *rusticus* concilie deux facettes paradoxales : dans le théâtre de Plaute par exemple, l'archétype du rustre est l'objet de moquerie à cause de sa rusticité, mais valorise en même temps une identité romaine opposée au mode de vie hellénistique en défendant les valeurs morales prônées par le *mos maiorum* (p. 39).

25. CHARRON-DUCHARME, *La fontaine du canasson Pégase*, p. 139.

qu'il a emportées avec lui jusqu'aux rives éloignées de la mer Noire. C'est une notion forte qui vise à exprimer l'opposition entre sa romanité et la barbarie des habitants de la terre de son exil, qui met en exergue sa capacité à demeurer poète dans une terre où le langage lui est incompréhensible ; les *communia sacra* représentent pour lui une forme d'élévation d'esprit opposée à l'animalité, c'est l'élite des Poètes, celle de Rome qu'il porte en lui. Cette interprétation est d'ailleurs renforcée par l'utilisation dans le premier extrait du terme *commilitium*, « fraternité d'armes », au lieu de *communia*, « ce qui est commun », avec lequel Ovide veut montrer que les poètes sont liés par la force d'un sentiment de solidarité semblable à celui qui unit les soldats.

Dans le vers de notre poète, *pæta* est devenu *uates*, terme vieilli marqué religieusement, que l'on trouve aussi lié au sacré chez Horace, *Odes*, 4, 9, 28 : *vate sacro*, et chez Properce, 4, 6, 1 : *sacra facit uates*. Perse emprunte ces mots à Horace et Properce pour exagérer la dimension sacrée chez Calpurnius et Ovide (*pietas / deo / sacra*), il moque ainsi l'offrande faite au dieu chez Calpurnius, en dédiant son *carmen* à la caste des poètes présente chez Ovide. Cette substitution montre aussi qu'il dédaigne la solidarité de l'élite poétique romaine qu'évoque son prédécesseur élégiaque, dont il se désolidarise ; il est seul (*ipse* en regard de *commilitii* et de *communia*) face aux *uates* inspirés à qui il offre son *carmen* par dérision. Perse souligne également par là son dédain pour l'élite intellectuelle urbaine : il est rustique comme les barbares qu'Ovide oppose à sa *Romanitas*.

L'expression résultante *sacra uatum* présente ainsi une lourde charge ironique et auto-dérisoire : après avoir rejeté les sources d'inspiration qu'il considérait comme hautaines, Perse affecte de se rabattre sur des déclarations plus modestes et plus humbles mais les dépossède de tout sérieux, dans le même esprit que lorsqu'il use du mot *semipaganus*.

Dans la seconde partie de ses *Choliambes* (v. 8-14), Perse mobilise des attributs du corps grotesque sur le plan littéral : au centre se trouve initialement le ventre, avide de dévorer le monde, puis les poètes sont représentés comme les créatures chimériques d'Horace, métamorphosées en êtres incongrus mi-hommes mi-oiseaux. Cette hybridité animalière contribue activement à la caractérisation du corps grotesque, car lorsque

les traits du visage revêtent une nature animale, cela confère de l'importance à ce qui cherche à émerger du corps tout en fournissant un moyen efficace de dégrader sa forme précédente. Cette transformation facilite ainsi l'attribution d'une nouvelle forme au corps.

La présence du perroquet dans les vers 8-11 conduit naturellement à penser que le modèle de base est tiré des *Amours* d'Ovide, où ce dernier pleure la mort de l'oiseau bavard de sa bien aimée :

2, 6, 37-38 ; 48 ; 62, *Occidit ille loquax humanae uocis imago*

Psittacus (...) Clamauit moriens lingua "Corinna, vale"

(...) *Ora fuere mihi plus "ave" docta loqui ;*

Il est mort, cet oiseau bavard qui imitait la voix humaine, ce perroquet ! (...) En mourant, il s'est écrié : « Corinne, adieu » (...) Mes lèvres étaient plus habiles à dire « bonjour » que tous les oiseaux.

Le lien majeur qui unit les deux textes, outre les imitations que l'on peut identifier²⁶, est la présence d'un perroquet s'exprimant en mots humains ; or Perse se sert de ce contexte à des fins tout autres : les termes *psittacus*, *pica* et *coruus* désignent les chantres de Rome, de manière figurative, tout en insistant sur le plan littéral et la matérialité de ces corps hybrides et dégradés.

L'hybridité corporelle et l'assimilation des poètes aux oiseaux sont renforcées par la structure du vers 13, *coruos poetas et poetridas picas*. L'inversion de l'ordre des termes en chiasme et la proximité des termes, marquée par leur accord à l'accusatif, conduisent à considérer *coruos poetas* et *poetridas picas* comme des composés nominaux (*Substantivkomposita* / *Nominalkomposita*²⁷), des termes hybrides à l'image des corps suggérés.

Plus encore, un seul mot, la salutation grecque χαῖρε (v. 8), permet à Perse d'établir une filiation avec les *Satires* de Lucilius, qui aborde le même thème dans la troisième pièce :

26. Pour référencer le texte en question, Perse procède à cinq opérations imitatives : il remplace *clamauit* par *expediuit* ; *Corinna, uale!* correspond à *chaere* ; *humanae uocis* à *nostra uerba* ; *ora...* *docta* à *uenter...* *artifex* et *loqui* correspond à *sequi*.

27. KISSEL, *Aules Persius Flaccus Satiren*, p. 96.

3, 88-94, *Graecum te, Albuci, quam Romanum atque Sabinum,
Municipem Ponti, Tritanni, centurionum,
Praeclarorum hominum ac primorum signiferumque,
Maluisti dici. Grace ergo praetor Athenis,
Id quod maluisti, te, cum ad me accedis saluto :*

Ξᾱῖρε , *inquam* Tite ! *Lictores, turma omnis chorusque*

Ξᾱῖρε Tite ! *Hinc hostis mi Albucius, hinc inimicus ;*

Albucius, tu as préféré être appelé Grec plutôt que Romain et Sabin, concitoyen des centurions Pontus et Tritannus, hommes remarquables, du premier rang, et porte-enseigne. C'est donc en grec que, préteur de passage à Athènes, je te salue comme tu le souhaites lorsque tu viens vers moi : *Ξᾱῖρε* , dis-je, *Tite* ! Les licteurs, toute l'escorte et le chœur répondent : *Ξᾱῖρε*, *Tite* ! Depuis, Albucius est devenu pour moi ennemi public, ennemi intime.

L'intention de Perse devient claire lorsqu'on connaît son modèle, qui associe ce *salut* à la grecque à un programme d'hellénophobie ou du moins à une moquerie adressée aux Latins qui s'exprimaient en grec pour paraître plus éduqués.

Dans le cas de Perse, mettre ces mots dans la bouche d'un perroquet possède une double fonction. En effet, l'animal répète par cœur les phonèmes qu'on lui a appris (*expediuit*), sans s'interroger sur le sens et sans réfléchir ; le *psittacus* par ailleurs représente les ménestrels dont Perse se moque : ils sont alors dépeints en train de répéter ce qu'ils ont entendu, dans le seul but de plaire. L'auteur reproche ainsi aux poètes qui veulent être à la mode l'habitude d'intégrer dans leurs œuvres des traits de poésie grecque et spécialement hellénistique²⁸. Cette opposition entre grec et latin est rendue évidente par les mots *nostra uerba*, qui font écho à l'*humana vox* de Lucilius et désignent plus précisément le latin ; on le voit à nouveau, la substitution des mots des passages imités est l'occasion de mettre l'accent sur un thème, un concept ou un énoncé programmatique.

Les vers 10-11, *magister artis ingenique largitor / uenter, negatas artifex sequi uoces*, sont fréquemment expliqués par les commentateurs par deux aphorismes de Phèdre et Sénèque : Phèdre, *Fables* 22, 7, *etiam stultis acuit ingenium fames* ; « La faim

28. La réaction à l'acculturation par l'hellénisation du monde latin est un lieu commun de la satire ; cf. K. FREUDENBURG, « Introduction : Roman Satire », *The Cambridge Companion to Roman Satire*, sous la dir. de K. FREUDENBURG, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 5-6.

exerce l'intelligence, même pour les sots » ; Sénèque, *Lettres* 15, 7, *admitte istos quos noua artificia docuit fames* ; « Laisse entrer ceux que la faim a instruits de nouveaux métiers »²⁹. Plus qu'une référence directe à ces passages, nous croyons que Perse renvoie d'abord à cette idée courante³⁰ selon laquelle la faim, donc le désir de survivre, pousse certains à exercer un art ou un métier. Mais le détournement effectué par Perse, qui réside dans le remplacement de *fames* par *uenter*, place surtout cet organe grotesque au centre de l'opération poétique : le ventre créateur (*artifex*), sorte de démiurge, devient le fondement d'une transmission (*magister*) généreuse ou corruptrice (*largitor*) ; l'idée de faim et d'avidité – renforcée également par le caractère rapace du corbeau³¹ – qualifie quant à elle ce ventre démiurge comme l'avaleur du monde, ne cessant jamais de croître tout en dispensant ses paroles vaines par ses becs d'oiseau.

Enfin, au vers 14, *cantare credas Pegaseium nectar*³², est substitué au terme *mella* que l'on trouve dans les expressions latines *miel poétique* et *miel des Muses*, le mot grec νέκταρ, employé dans une expression similaire à celle des Latins chez Pindare et Théocrite³³ :

Olympiques, 7, 7, καὶ ἐγὼ νέκταρ χυτόν, Μοισᾶν δόσιν, ἀεθλοφόροις
ἀνδράσιν πέμπων, γλυκὺν καρπὸν φρενός,
ἰλάσκομαι,
Οὐλυμπίῃ Πυθοῖ τε νικῶντεσσιν ;
Ainsi, lorsque j'envoie aux athlètes couronnés la liqueur du Nectar, don des Muses,
doux fruit de mon esprit, je célèbre les vainqueurs d'Olympie et de Pytho.

Idylles, 7, 81, οὐνεκά οἱ γλυκὺ Μοῖσα κατὰ στόματος χέει νέκταρ ;
Parce que la Muse versait sur ses lèvres un nectar suave.

29. Pour réemployer le vers de Phèdre, Perse remplace *stultis* par *psittaco picamque*, *fames* par *uenter* et *ingenium* par *artifex*. Dans l'extrait des *Lettres* se retrouve l'idée que la faim pousse les gens à pratiquer différents métiers ; dans ce cas, il s'agit d'entraîneurs personnels. Une fois de plus prend place une correspondance entre *fames* et *uenter* ainsi qu'entre *artificia* et *artifex*.

30. Cf. KISSEL, *Aules Persius Flaccus* Satiren, p. 92.

31. RUNCHINA, « *Magister artis* », p. 25.

32. La tradition manuscrite de ce vers a été remise en question, mais G. Giangrande assure son authenticité : G. GIANGRANDE, « Sobre un verso de Persio », *Veleia* 30 (2013), p. 317-318.

33. R. VERDIÈRE, « Contribution à l'étude du dernier vers des *Choliambes* de Perse », *Hommages à Jozef Veremans*, sous la dir. de F. DECREUS et C. DEROUX, Bruxelles, Latomus, 1986, p. 355-363, fournit un grand nombre de références hellénophones à ce sujet.

Perse a donc translittéré le terme de l'expression consacrée grecque pour le substituer au plus habituel *mella*, attaché à la poésie et au chant chez Horace et Lucrèce : Horace, *Ép.* 1, 19, 41-42, *Fidis enim manare poetica mella / Te solum tibi pulcher* ; « car tu te flattes, te trouvant beau, d'être le seul à distiller le miel de la poésie » ; Lucrèce 1, 947, *rationem nostram (...) et quasi Musaeo dulci contingere melle* ; « pour ainsi dire, parer l'harmonieuse langue des Muses du doux miel poétique ». Cette substitution lui permet à la fois d'accuser les chantres d'helléniser la poésie en employant un mot grec et de se moquer de leur sophistication, en utilisant lui-même une création lexicale pour qualifier leur production poétique.

Un second élément d'importance réside dans la substitution de l'adjectif *musaeus* par le plus recherché *pegaseius*, visant à amplifier l'ironie par l'emploi d'un vocabulaire trop recherché. En outre, ce qui frappe le plus n'est pas tant ce mélange audacieux que sa construction inédite : Perse utilise le verbe *cantare* sur le plan littéral et lui adjoint le complément direct *nectar*, qui se situe, lui, sur le plan métaphorique ; l'effet permet d'attirer l'attention du lecteur sur ce mot et sur les deux significations que nous venons de mentionner.

L'analyse des *Choliambes* à travers le schéma de compréhension de l'image grotesque révèle que tous ces emprunts, intentionnels ou non, contribuent à la formation d'un corps poétique constitué de membres prélevés chez divers poètes. La profusion presque excessive de ces entrelacements représente pour le lecteur érudit l'attrait majeur du corps littéraire grotesque chez Perse. Le satiriste perpétue incessamment ce cercle sémantique infini, où discerner le début du sens et la fin de la forme devient une tâche quasi impossible. Cette itération est en parfaite cohérence avec le corps grotesque, en perpétuelle évolution sans jamais atteindre une forme définitive. L'idée du membre prélevé et greffé par le poète revêt une importance particulière dans la construction du corps poétique, car elle nous permet de mieux visualiser la manière dont Perse a su dégrader les corps des poètes antérieurs tout en les réemployant dans la création d'une forme nouvelle et riche de sens.

Le texte demeure énigmatique tant que nous ne nous penchons pas sur les questions métapoétiques et que nous ne discernons pas, grâce à notre connaissance littéraire, la structure du corps poétique des *Choliambes*. Le sens qui en émerge résulte d'un procédé également exploité par Bertolt Brecht. Ce parallèle avec la modernité, loin de surprendre, permet au contraire de réinvestir les conclusions de ce chapitre : Brecht concevait les œuvres artistiques comme devant instaurer une distance avec le public, offrant ainsi un espace propice à la réflexion sur la création artistique. V. Volkova illustre cette idée à travers *L'Opéra de quat'sous*, montrant comment la pièce crée une aliénation entre les acteurs et leurs personnages, les amenant à apprendre à jouer³⁴. Dans l'exemple cité, les actions des personnages entraînaient les jeunes acteurs amateurs dans un conflit avec les répliques à délivrer et les personnages à interpréter. Ce processus d'aliénation, ou *Verfremdungseffekt*, s'est déroulé sans que les participants cherchent délibérément à appliquer la technique de travail élaborée par Brecht, voire sans qu'ils en aient connaissance. Ainsi, un lien se dessine entre la distanciation des participants et spectateurs vis-à-vis d'une œuvre et l'effet de réflexion engendré par cette forme de mise à distance.

Par ailleurs, cette *Verfremdung* ne réfère pas à une technique particulière ; elle représente plutôt le concept central permettant de comprendre l'ensemble des techniques brechtiennes visant à éveiller la conscience méta-dramatique de l'auditoire³⁵. Cet éventail de techniques perturbatrices fut conçu en regard de la démarche artistique de B. Brecht, qui jugeait que l'art théâtral avait atteint un point de stagnation ; il visait conséquemment à renouveler cet art en lui donnant une fonction nouvelle³⁶.

34. V. VOLKOVA, « The Threepenny Opera : A Learning Play in a Laboratory of a Late Soviet School », *Revista Brasileira de Estudos da Presença* 11 (2021), p. 1-24.

35. R. J. CARDULLO, « Bertolt Brecht : The Naturalist, the Theatricalist, and the Dramatist-as-Director », *Neohelicon* 40 (2013), p. 640.

36. M. KELLY, « Estrangement, Epochē, and Performance : Bertolt Brecht's *Verfremdungseffekt* and a Phenomenology of Spectatorship », *Continental Philosophy Review* 53 (2020), p. 419-431.

Perse, croyons-nous, cherche lui aussi à créer une forme d'aliénation de ses lecteurs, pour susciter leur réflexion sur les procédés de création littéraire. Dans le cas de Perse, les dispositifs participant principalement au *Verfremdungseffekt* sont ses procédés d'*imitatio* et d'*aemulatio*, ainsi que la juxtaposition inattendue du plan littéral et figuré dans ses *iuncturae acres*.

L'objet textuel persien est une forme de thérapie grotesque, qui « agit comme un électrochoc pour éveiller les consciences enfouies »³⁷. En demandant une lecture appuyée du texte pour en déceler tous les sens, l'auteur force le lectorat à s'interroger sur la façon dont un poète doit travailler. Ce regard demeurera vif chez le lecteur qui sera plus averti en consommant d'autres œuvres. Ainsi, chez Bertold Brecht comme chez Perse, l'aliénation est une forme de thérapie grotesque par les œuvres, qui guérit les récepteurs d'une forme de cécité artistique, afin de les rendre lucides sur le processus de fabrication des arts narratifs. Bakhtine faisait l'observation suivante à propos de Rabelais³⁸ :

Et effectivement, l'auteur détrône les images de l'*Énéide* en les transférant dans la sphère matérielle et corporelle : celle du manger, du boire, de la vie sexuelle et des événements corporels afférents. Cette sphère a une valeur positive, c'est le bas qui donne le jour. Aussi les images de l'*Énéide* sont-elles non seulement détrônées mais encore rénovées.

On retrouve là la fertilité de l'objet textuel persien, qui dégrade et réinvente l'art littéraire³⁹. Cet objet textuel est un *objet grotesque* et nous comprenons par l'exemple de Perse comment il peut « être dégradé », « fusionner avec ce qui l'entoure » et « devenir

37. Ce concept présenté par R. ASTRUC, *Vertiges grotesques : esthétiques du « choc » comique, (roman - théâtre - cinéma)*, Paris, Champion, 2012, p. 164, est utilisé dans un contexte différent, mais se révèle pertinent ici pour décrire l'effet de la narration persienne.

38. M. M. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970 (1965), p. 308.

39. Y.-M. TRAN-GERVAT, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de narratologie* 13 (2006), p. 1-9, dans sa proposition de définition de la parodie, approche aussi l'imitation et la transformation de substrat littéraire en un objet nouveau de la conception bakhtinienne du grotesque : « la tension dynamique entre l'imitation et la transformation de l'hypotexte par la parodie, tension manifeste grâce à la co-présence explicite ou implicite dans la parodie de son hypotexte ; la relation de transformation nous semble en effet essentielle dans la parodie, mais elle n'y est perceptible que sur fond d'imitation. Cette double nature de la parodie (imitation, transformation) constitue son ambivalence propre, analogue à celle du carnavalesque bakhtinien » (p. 7).

un objet d'un nouvel ordre ». L'*objet grotesque* persien est un objet littéraire dont l'analyse permet de mieux comprendre le jeu de dégradation de la forme dans la création d'un nouveau sens.

3.2 Juvénal : les corps des personnages en tant qu'objets grotesques

La capacité à façonner le texte en objet grotesque ne semble pas aller au-delà de l'idiosyncrasie de Perse, dont les *Satires* attestent le travail minutieux d'un miniaturiste. Ce rapport au texte n'est pas analogue chez Juvénal, dont l'œuvre ample développe une attaque indignée contre l'ignominie de Rome, dans une richesse d'images grotesques et un style qu'il mûrit tout au long de sa vie⁴⁰.

Ce qui intéresse ce chapitre sur l'objet grotesque n'est pas tant le cadre général de ses *Satires*, déjà abondamment étudiées, mais plus précisément le rapport qu'il introduit aux corps, comment il les manipule – pour ne pas dire les possède – et l'ambiguïté qui en résulte⁴¹.

40. W. S. ANDERSON, « The Programme of Juvenal's Later Books », *Classical Philology* 57 (1962), p. 145-160, résume l'évolution de l'attitude de Juvénal en quatre phases : 1) dans la Satire 1, Juvénal discrédite la tragédie et l'épopée, affirmant que son sujet, l'ignominie de Rome, est digne de l'épopée ; il exprime son *indignatio* comme motivation principale d'écrire et proclame le Haut-Style comme choix stylistique. 2) Ensuite, dans la Satire 7, il abandonne l'*indignatio* pour une attitude plus mesurée et autodérisoire caractérisée par *spes* et *ratio*. 3) Dans la Satire 10, il adopte le rire démocritéen, puis 4) dans la Satire 13, il rejette totalement l'*indignatio*, qu'il considère puérile. Cette théorie des *personae* adoptée par plusieurs fut remise en question, notamment par J. W. IDDENG, « Juvenal, Satire and the *persona* Theory : Some Critical Remarks », *Symbolae Osloenses* 75 (2000), p. 107-129, qui critique la facilité avec laquelle W. S. Anderson émet ses affirmations. R. ROSEN, *Making Mockery : The Poetics of Ancient Satire*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 220-221, explique que la théorie des *personae* a fait avancer la recherche en permettant de ne pas interpréter tout ce qu'écrit Juvénal comme une anecdote autobiographique, mais que cet outil fictif ne parvient guère à résoudre le problème persistant de la satire, à savoir ses revendications didactiques et morales. L. WATSON et P. A. WATSON, *Juvenal Satire 6*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 6-7, reviennent également sur l'évolution de la recherche et de la prise en compte des *personae* de l'auteur. Selon elles, on délaisse désormais cette théorie au profit de la notion d'humour et d'ironie dans l'écriture juvénalienne. La moquerie de Juvénal passerait par la création de monstres hyperboliques qu'il tourne en ridicule et par le renversement de figures stéréotypées.

41. B. K. GOLD, « The House I live in is not my Own : Women's Bodies in Juvenal's *Satires* », *Arethusa* 31 (1998), p. 369-386, affirme notamment que Juvénal contrôle les corps de ses personnages, réduits à leurs parties individuelles. Qui plus est, les corps qu'il façonne sont toujours situés aux limites des catégories. Ces *hybrid gendered beings* seraient des corps performatifs qui refusent de rester dans des catégories (p. 373).

Un des textes où ce traitement nous paraît le plus évident est la sixième satire⁴², source de nombreuses discussions chez les commentateurs modernes qui ne s'accordent pas sur son sujet. Certains voient dans la satire la plus longue de Juvénal⁴³ un catalogue de femmes répréhensibles – sorte de $\psi\acute{o}\gamma o\varsigma \gamma\upsilon\nu\alpha\iota\kappa\tilde{\omega}\nu$, comme on peut le trouver chez Stobée (*Eclogæ physicae et ethicae*, 4, 22, 7)⁴⁴ – et considèrent dès lors le poème comme une pièce à visée misogyne ; d'autres considèrent la satire comme une dissuasion au mariage, optant pour une explication misogame de l'attitude juvénalienne⁴⁵. Pour notre part, comme G. Gellérfi⁴⁶, nous pensons que la satire 6 n'est pas une attaque contre la femme romaine⁴⁷, mais qu'elle a pour sujet la critique de la femme mariée ; Juvénal s'y permet comme partout ailleurs une attaque outrancière de ses cibles : la rhétorique employée dans cette satire comporte assurément des caractéristiques misogynes et sexistes⁴⁸.

42. Cette satire est considérée avec la deuxième et la neuvième comme une des plus obscènes. Elle fut au 19^e siècle boudée par les éditeurs et ensuite atténuée dans ses traductions au début 20^e. La réception moderne de ce texte dépend dès lors en grande partie des valeurs de ses éditeurs. M. BRODER, « The Most Obscene Satires : a Queer/Camp Approach to Juvenal 2, 6, and 9 », *Ancient Obscenities : Their Nature and Use in the Ancient Greek and Roman Worlds*, sous la dir. de D. DUTSCH et A. SUTER, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2015, p. 283-309, en dresse un bon compendium historiographique.

43. Avec presque 700 vers, elle est à elle seule plus longue que toute l'œuvre de Perse.

44. S. M. BRAUND, « Juvenal–Misogynist or Misogamist ? », *The Journal of Roman Studies* 82 (1992), p. 71-86, réfère également à des exemples antérieurs, comme le poème fragmentaire de Simonide d'Armorgos qui compare tous les archétypes féminins négatifs à des animaux (p. 72).

45. Cf. BRAUND, « Juvenal–Misogynist or Misogamist ? », qui répertorie tout ce débat historiographique en note 1 ; voir aussi WATSON et WATSON, *Juvenal Satire 6*, p. 9-10, qui fournissent une mise à jour plus récente.

46. G. GELLÉRFI, « Misogynistic Musings : The Roman Wives in Juvenal's *Satire 6* », *Graeco-Latina Brunensia* 27 (2022), p. 57-67.

47. A. RICHLIN, *Arguments with Silence : Writing the History of Roman Women*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2014, étudie les stéréotypes féminins et les invectives contre les femmes dans la littérature latine. Elle distingue trois types de femmes évoqués par les auteurs latins, dont les définitions sont uniquement régies par des qualités sexuelles et physiques : jeunes et attirantes ; jeunes et repoussantes ; vieilles et repoussantes. Les invectives contre les femmes conduisent à trois généralisations : 1) l'invective part de la satire, de la peur de l'autre ; ici l'autre ce sont les organes génitaux féminins et la vieillesse 2) La peur provoque la moquerie, qui déguise la peur en mépris 3) l'épilation génitale est une marque de coopération des femmes à l'endroit de la peur des hommes que le vagin avale leur pénis. Nous traitons dans la deuxième partie de cette thèse de la peur des hommes romains envers les femmes (cf. *infra* p. 227).

48. WATSON et WATSON, *Juvenal Satire 6*, p. 26-34, dressent un portrait détaillé des sources littéraires qui ont pu inspirer cette rhétorique misogyne. Notons par ailleurs le renvoi fréquent à ce commentaire de Watson et Watson, qui se trouve à être la somme la plus pertinente et exhaustive sur la sixième satire, éclipsant souvent le besoin de citer les autres commentaires linéaires dont nous avons connaissance.

Ce débat n'est pas l'objet de nos questionnements : il est bien plus bénéfique d'étudier la richesse des images et leurs contrastes que d'essayer de démontrer que ce grand misanthrope est également misogyne.

Les exemples d'extrêmes opposés montrent comment Juvénal dépeint le corps selon une logique grotesque. Pour décrire la corruption morale de Rome, il offre deux portraits que l'on peut mettre en opposition. Le premier ouvre la satire et décrit une femme des cavernes digne de la plume rabelaisienne :

1-13, *Credo Pudicitiam Saturno rege moratam*
In terris uisamque diu, cum frigida paruas
Praeberet spelunca domos ignemque Laremque
Et pecus et dominos communi clauderet umbra,
Siluestrem montana torum cum sterneret uxor
Frondebis et culmo uicinarumque ferarum
Pellibus, haut similis tibi, Cynthia, nec tibi, cuius
Turbauit nitidos extinctus passer ocellos,
Sed potanda ferens infantibus ubera magnis
Et saepe horridior glandem ructante marito.
Quippe aliter tunc orbe nouo caeloque recenti
Viuebant homines, qui rupto robore nati
Compositiue luto nullos habuere parentes ;

Je veux bien croire que la Pudeur s'attarda sur Terre lors du règne de Saturne et qu'on put l'observer longtemps, à l'époque où, en guise de demeure, une grotte froide enfermait à la fois le feu des Lares, le troupeau et ses maîtres dans une obscurité commune ; alors une femme des montagnes étendait son lit sauvage avec des feuilles, de la chaume et des peaux des bêtes féroces des environs. Rien de comparable à toi, Cynthia, ni à toi, dont les yeux brillants furent troublés par la mort d'un moineau. Non, elle offrait plutôt ses mamelles à ses gros nourrissons pour les abreuver, souvent plus repoussante que son mari qui rotait des glands. Assurément, dans un monde encore neuf et sous un ciel récent, les hommes vivaient autrement, nés d'un chêne arraché ou modelés dans la boue, sans avoir de parents.

Ce portrait rupestre tire son inspiration des Quatre Âges des hommes, généalogie expliquant la décadence morale de l'humanité présente chez Hésiode et bien d'autres. Selon ces récits, la déesse Αἰδώς, ici substituée par la divinité romaine *Pudicitia*, demeura parmi les hommes durant l'Âge d'or – *Saturno rege* – avant qu'elle ne quitte la terre avec

Νέμεσις (Astraea / Δίκη / *Iustitia*). Or, ce contexte mythographique parodique⁴⁹ intéresse bien peu le satiriste, pour qui le motif est l'occasion de donner une interprétation anthropologique peu flatteuse de la matrone primitive⁵⁰. Il souhaite, par ce prologue, annoncer la valeur de la *pudicitia*⁵¹ comme la plus importante chez une épouse et conséquemment comme le thème central de sa satire. Au lieu de présenter une morale idéalisée de cet âge exempt de corruption, Juvénal profite plutôt de ce contexte pré-civilisationnel pour rapprocher les personnages de bêtes sauvages. Chez Ovide ou Lucrèce⁵², l'idée qu'une grotte puisse servir de demeure émanait du fait que le climat était idéal, mais chez Juvénal, cette habitation humide, froide et rocailleuse est l'occasion de rapprocher ces hommes des cavernes de Polyphème, en montrant qu'ils partagent l'ancre avec leur bétail. De la même façon, tandis que les bois (*sylvae*) et les montagnes (*montes*) sont régulièrement associés dans les textes élégiaques et pastoraux à une vie primitive et bucolique, ici l'introduction de l'adjectif *montana* pour qualifier *uxor* ajoute une connotation de rusticité à cette femme originelle.

La proximité de la femme des montagnes avec les bêtes sauvages, ses voisins (*ferae vicinae*), se marque également dans la caractérisation de son corps, dont l'expression est réduite à ses seins⁵³, qualifiés par un lexème animalier exagéré *ubera* (mamelles / pis). Au lieu d'utiliser *mamma* (seins de femmes, d'hommes et d'animaux), l'utilisation d'*ubera* permet de mettre l'accent sur l'excès de cet allaitement, car les enfants ne font pas que téter ou boire (*sugere* / *bibere*), ils boivent comme des ivrognes (*potere*) et grandissent comme de petits géants (*infantes magni*). L'allaitement n'est pas, comme le

49. Cf. WATSON et WATSON, *Juvenal Satire 6*, p. 78-79, qui montrent aussi une parodie du style (par exemple, au vers 3, *ignemque laremque* (-que -que) est un dispositif épique) ; R. CORTÉS TOVAR, « La ironía del mito de la edad de oro en Juv. VI 1-24 », *Actas del X congreso español de estudios clásicos : (21-25 de septiembre de 1999)*, sous la dir. d'A. ALVAR EZQUERRA et F. GARCÍA JURADO, Sociedad Española de Estudios Clásicos, Madrid, 2001, p. 320-324.

50. E. COURTNEY, *A Commentary on the Satires of Juvenal*, Berkeley, California Classical Studies, 1980, p. 262 ; WATSON et WATSON, *Juvenal Satire 6*, p. 11, ajoutent que le sujet mythographique permet à Juvénal d'annoncer en début de satire les proportions épiques qu'elle prendra.

51. P. WATSON, « The Flight of Pudicitia : Juvenal's Vision of the Past and the Programmatic Function of the Prologue in the Sixth *Satire* », *Mnemosyne* 65 (2012), p. 62-79.

52. Ovide, *Métamorphoses*, 1, 121 ; Lucrèce, *De rerum natura*, 5, 955.

53. GOLD, « The House I live in is not my Own », montre que le point focal de Juvénal, lorsqu'il décrit une femme, est sur ses seins, au mieux gros et au pire secs.

montre F. Dupont⁵⁴, la tâche de la mère chez les Romains, mais bien celle du père, via l'intermédiaire d'une nourrice. Le lait cru, la méconnaissance du fromage et des céréales et l'allaitement par la mère sont pour les Romains des marques de barbarie et d'animalité. Ainsi est-il cohérent que Juvénal renforce cette image négative pré-civilisationnelle en montrant le mari en train de roter des glands, nourriture utilisée pour illustrer l'âge pré-agricole chez Lucrèce (5, 939).

Ferens ubera suggère par ailleurs que ses seins sont si lourds qu'elle doit les traîner jusqu'à ses enfants, comme si ces organes entamaient une existence indépendante de son corps. Pour leur part, les rejetons doivent leur grande taille à une déformation comique du principe que l'humanité de l'Âge d'or était plus grande⁵⁵ ; l'application de ce concept à des bébés participe de l'incongruité et de l'ironie du passage. Les corps des protagonistes sont ainsi les canaux utilisés par Juvénal pour rendre la notion d'abondance propre à l'Âge d'or. L'organe féminin d'importance pour Juvénal est la poitrine, qu'il surdimensionne ici et, nous le verrons, réduit ailleurs⁵⁶. Le satiriste est donc en parfaite cohérence avec la logique grotesque de la représentation corporelle, en fixant le regard du lecteur sur les limites du corps féminin et sur ses interactions avec le monde : ici la lourde poitrine est indissociable des nouveau-nés immenses qui y boivent à excès⁵⁷ ; cette première génération humaine, née de parents issus d'arbres et de boue, est expliquée par le contact fertile qu'elle entretient avec le corps de leur mère.

Cette femme repoussante (*horrida*) est mise en opposition aux *puellae* apostrophées par *tibi*, comme si elles étaient de vraies femmes. Dépeintes par Propertius et Catulle, Cynthia et Lesbie⁵⁸ sont sensibles et gracieuses, mais parfois inconstantes. L'adjectif,

54. F. DUPONT, « Le lait du père romain », *Corps romains*, sous la dir. de P. MOREAU, Grenoble, Jérôme Millon, 2002, p. 115-138.

55. WATSON et WATSON, *Juvenal Satire 6*, p. 81, cite Lucrèce (5, 925-928), qui étaye ce fait.

56. Cf. GOLD, « The House I live in is not my Own ».

57. Ces bébés géants ne sont pas sans nous rappeler Rabelais et le petit Pantagruel s'abreuvant à des vaches par milliers.

58. Cynthia est la figure principale des élégies de Propertius, sa Muse et sa création littéraire ; son nom est le premier mot du corpus, puis il figure dans plus de la moitié des poèmes de son premier livre. Dans l'Antiquité, Cynthia était dès lors synonyme du corpus de Propertius. En ce qui regarde Lesbie, Juvénal paraphrase Catulle (3, 17-18). Par ces références aux personnages et caractéristiques élégiaques, Juvénal

de fait, tourne au ridicule l'idée que l'apparence négligée de la matrone puisse être une marque de *pudicitia* en regard des *puellae* élégiaques aux caractéristiques (*ocelli*) et sentiments délicats.

L'intérêt de ce prologue réside donc dans cet étrange contraste dressé par Juvénal, qui, au lieu d'établir l'idéal de la matrone et de ses valeurs, en fait un paradigme aussi peu attirant que celui qui caractérise les femmes urbaines fustigées pour divers défauts stéréotypés⁵⁹. Par une position aussi ambiguë, il force le lecteur à considérer ses critiques avec une part d'ironie, de parodie et d'auto-dérision⁶⁰.

Cette dissonance est mise en scène dans un décor qu'il fait passer de l'âge primitif à celui de Rome comme apogée du raffinement et de la civilisation, en insistant sur le cadre sophistiqué de l'*Vrbs* par une richesse de détails décrivant des *realia*.

Nous en voyons un premier exemple dans la pièce où le poète use du travers du bavardage pour créer un personnage qui sur le même plan cancanne les ragots de la ville et expose un bulletin des catastrophes mondiales. Cette femme est une forme d'alter ego féminin de Juvénal, qui nous permet de mieux saisir l'ironie et l'autodérision du satiriste dans cette sixième pièce :

398-412, *Sed cantet potius quam totam peruolet urbem*
Audax et coetus possit quae ferre uirorum
Cumque paludatis ducibus praesente marito
Ipsa loqui recta facie siccisque mamillis.
Haec eadem nouit quid toto fiat in orbe,
Quid Seres, quid Thraces agant, secreta nouercae
Et pueri, quis amet, quis diripiatur adulter ;
Dicet quis uiduam praegnatem fecerit et quo

annonce les différences entre les personnages de ces poèmes et les siens, mais également entre le sujet des poèmes élégiaques et des siens ; cf. C. C. KEANE, « Juvenal's Cave-Woman and the Programmatics of Satire », *The Classical Bulletin* 78 (2002), p. 5-20.

59. T. FEAR, « The Poet as Pimp : Elegiac Seduction in the Time of Augustus », *Arethusa* 33 (2000), p. 217-240, montre par ailleurs que dans la satire 7, 82-87, Juvénal affirme que les poèmes des élégiaques sont leurs *amicae*, leurs prostituées en quelque sorte, instruments de séduction envers leurs lecteurs. Voir sa n. 1 (p. 217) pour une liste d'études sur la métaphore de la prostitution chez Pindare, Simonide, dans l'élégie et chez Horace.

60. Cf. WATSON et WATSON, *Juvenal Satire 6*, p. 11 ; M. PLAZA, *The Function of Humour in Roman Verse Satire : Laughing and Lying*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 236-256.

Mense, quibus uerbis concumbat quaeque, modis quot.

Instantem regi Armenio Parthoque cometen

Prima uidet, famam rumoresque illa recentis

Excipit ad portas, quosdam facit; isse Niphaten

In populos magnoque illic cuncta arua teneri

Diluuiio, nutare urbes, subsidere terras,

Quocumque in triuiu, cuicumque est obuia, narrat;

Mieux vaut une femme qui chante plutôt qu'une insolente qui couraille la ville entière en se mêlant aux hommes et aux généraux en uniforme, son mari à ses côtés. Elle parle le visage impassible et les seins secs. Cette même femme sait tout ce qui se passe dans le monde : ce que font les Sères et les Thraces, les secrets d'une belle-mère et de son enfant, qui est amoureux de qui, et quel amant on s'arrache. Elle te dira qui a mis enceinte la veuve et en quel mois, quels mots une femme emploie pour coucher avec un homme, et dans quelle position. Elle est la première à voir la comète menaçante pour le roi d'Arménie ou des Parthes, elle capte les nouvelles et les rumeurs récentes aux portes, et en invente certaines : le fleuve Niphate submerge les peuples, un grand déluge recouvre toutes les terres, les villes chancellent, le sol s'affaisse ; voilà ce qu'elle raconte à quiconque elle croise au carrefour.

On constate d'abord la notion corporelle récurrente des seins, cette fois aplatis et secs. Ce contraste avec la matrone primitive à la poitrine gonflée montre la volonté de Juvénal de jouer avec la physionomie de ses protagonistes, dont le genre hybride ne permet pas une catégorisation claire : les seins gros sont simplement positifs et les seins plats négatifs ; la générosité que dénote la large poitrine de la matrone n'est donc pas en stricte opposition avec l'aigreur qu'implique la poitrine sèche de la cancanneuse.

On peut expliquer cette caractéristique physiognomonique ainsi : cette femme qui interagit avec les cercles masculins de Rome voit nécessairement son corps trahir la masculinité de son attitude⁶¹. Son visage impassible (*recta facies*) dénote également un comportement qui n'est pas typique de la femme réservée qui baisserait son regard en compagnie d'hommes inconnus⁶². L'émulation masculine est évidemment dénoncée par Juvénal, mais les actions de ce personnage, comme le suggère O. Umurhan⁶³,

61. Cf. GOLD, « The House I live in is not my Own » ; B. K. GOLD, « Humor in Juvenal's Sixth Satire : is it Funny ? », *Laughter down the Centuries*, sous la dir. de J. SIEGFRIED et T. ASKO, Turku, Annales Universitatis Turkuensis, 1994, p. 95-111.

62. WATSON et WATSON, *Juvenal Satire 6*, p. 209, pour attester ce comportement pudique, citent Sénèque, *Troyennes*, 1137-1138 ; Ovide, *Amours*, 3, 6, 67 ; Héliodore, *Éthiopiennes*, 1, 21.

63. O. UMURHAN, « Poetic Projection in Juvenal's *Satires* », *Arethusa* 44 (2011), p. 221-243.

semblent indiquer que Juvénal a volontairement complexifié sa propre *persona* en la faisant participer de cette hybridité ambiguë. Cette femme exprime en effet les codes de Juvénal : ses commentaires sur Rome reflètent ceux du satiriste, elle montre sa connaissance de lieux géographiques, des noms et des événements⁶⁴, puis elle semble comme lui être témoin direct de tout ce qui se passe à Rome, possédant la même vision panoptique. En critiquant cette femme bavarde et omnisciente, tout en y assimilant son activité de satiriste, Juvénal introduit certainement une notion d'autodérision. Ce regard auto-parodique nous permet de concentrer nos analyses non pas sur la nature gratuite de ses attaques misogynes, mais surtout sur sa manière d'utiliser les corps : en dégradant les personnages, il fournit un objet d'interprétation riche et fertile.

Nous verrons dès lors dans les deux prochains extraits comment Juvénal, en présentant ces *exempla* négatifs de femmes divergeant de l'idéal moral, démontre l'instabilité inhérente de ces normes, des genres et des catégories binaires⁶⁵. La mise en spectacle des corps des protagonistes permet de réfléchir à un grotesque proprement féminin. Le premier extrait (6, 413-433) suit le précédent (6, 398-412) dans un rapport de gradation, traitant d'une femme qui agit en tyran dans sa propre demeure :

413-433, *Nec tamen id uitium magis intolerabile quam quod
 Vicinos humiles rapere et concidere loris
 Exsecrata solet. nam si latratibus alti
 Rumpuntur somni, 'fustes huc ocius' inquit*

64. P. JONES, « Juvenal, the Nipates, and Trajan's Column (*Satire* 6. 407-412) », *Harvard Studies in Classical Philology* 100 (2000), p. 477-486, recense ces cataclysmes selon les sources historiques.

65. Cf. BRODER, « The Most Obscene Satires », p. 288. En conclusion, l'auteur énonce une approche très éclairante : « Like previous feminist, gay liberationist, and other postmodern readings of Juvenal's most obscene satires, my queer-inflected camp reading contends that Juvenal puts deviant bodies on display in Satires 2, 6, and 9 in ways that call attention to the opposition of socially relevant binaries (male/female, masculine/feminine, man/woman, husband/wife, dominant/submissive, penetrating/penetrated, virtuous/vicious, etc.). On a camp reading of these poems, however, the irony in the witty theatricality of incongruous juxtapositions undermines the moral seriousness of the satirist's ostensible claims about masculinity and femininity, asserting the instability of the normative categories that he (or she, as in the case of Laronia in *Satire* 2) pretends to endorse. If the satiric objective is to police boundaries and enforce social norms, all three of these poems are miserable failures. These satires succeed, by contrast, in their embrace of stigmatized identity and their expression of solidarity with the marginalized, deviant Other, who may take the form of *Satire* 2's effeminate and sexually submissive *cinaedi*, *Satire* 6's wanton and promiscuous wives, or *Satire* 9's queer household of effeminate husband, adulterous wife, and Priapic male prostitute ».

*'Adferte' atque illis dominum iubet ante feriri,
 Deinde canem. grauis occursu, taeterrima vultu
 Balnea nocte subit, conchas et castra moueri
 Nocte iubet, magno gaudet sudare tumultu,
 Cum lassata graui ceciderunt bracchia massa,
 Callidus et cristae digitos impressit aliptes
 Ac summum dominae femur exclamare coegit.
 Conuiuiae miseri interea somnoque fameque
 Urgentur. tandem illa uenit rubicundula, totum
 Œnophorum sitiens, plena quod tenditur urna
 Admotum pedibus, de quo sextarius alter
 Ducitur ante cibum ravidam facturum orexin,
 Dum redit et loto terram ferit intestino.
 Marmoribus riui properant, aurata Falernum
 Peluis olet; nam sic, tamquam alta in dolia longus
 Deciderit serpens, bibit et uomit. ergo maritus
 Nauseat atque oculis bilem substringit opertis;*

Mais ce vice n'est pas aussi insupportable que celui de la femme qui ne cesse de maltraiter ses pauvres voisins, les battant violemment à coups de fouet en les insultant. Car, si des aboiements lointains interrompent son sommeil, elle ordonne : « Apportez-moi un bâton, vite ! » et elle demande qu'on batte d'abord le maître, puis le chien. De nuit, on croise cette femme imposante à l'expression terrible quand elle se rend aux bains. Elle ordonne de déplacer son campement et ses vases à parfum. Elle se réjouit du tumulte, suant abondamment, tandis que ses bras épuisés tombent sous le poids des haltères et qu'un masseur habile presse ses doigts sur son clitoris jusqu'à ce qu'elle crie de plaisir, du haut de la cuisse. Pendant ce temps, les pauvres convives sont épuisés par la faim et le sommeil. Enfin, elle arrive, le visage rougi, assoiffée, réclamant tout l'énophore. Elle s'approche du vase plein placé à ses pieds et en tire deux pintes avant de manger, qui lui donnent l'appétit d'une chienne enragée, lorsqu'elle les vomit sur le sol avec ses entrailles rincées. Des ruisseaux de vin coulent sur le marbre, le bassin doré embaume le Falerne ; ainsi, tel un long serpent tombé dans un tonneau profond, elle boit et vomit. Son mari, écœuré, retient sa bile, les yeux fermés.

Les cadres matériel et social très détaillés de ce tableau situent le lecteur dans la riche demeure d'une matrone tyrannique et grand-guignolesque. Cette opposition entre réalisme du décor et théâtralité du personnage permet à Juvénal d'accentuer la dégradation de son objet grotesque.

Le personnage caricaturé incarne la fusion de deux archétypes : la femme irascible et la femme masculine. Juvénal tourne en dérision le stéréotype selon lequel les femmes seraient colériques et violentes⁶⁶ en dressant le portrait d'un individu d'une agressivité démesurée. Cette matrone a l'habitude de maltraiter sa clientèle en la flagellant tout en proférant des injures⁶⁷. L'inconvenance des sanctions de nature légale invoquées pour punir ceux qui l'insupportent introduit une notion d'ironie⁶⁸. L'incongruité de la situation émerge de la nature du crime : elle s'empare d'eux pour leur administrer justice (*rapere*) à cause des aboiements d'un chien, qui, gardien de la *domus*, était placé à l'entrée pour la protéger contre les brigands. Le déchaînement violent de la matrone est manifestement injustifié ; elle punit l'animal et son maître pour avoir fait leur devoir. L'emploi par Juvénal du terme *dominus* pour désigner le maître du chien qu'elle frappe comme un esclave accentue l'ironie de la situation.

La phrase *gravis occursu, taeterrima uultu / Balnea nocte subit* opère une transition entre les deux facettes du portrait en réinterprétant la *gravitas* de la matrone. Alors que l'on pourrait attendre d'une matrone qu'elle inspire le respect lorsqu'elle déambule dans les rues avec son cortège, Juvénal la qualifie plutôt de *gravis* et sa physionomie de *taeterrima*,

66. Sur le stéréotype selon lequel les femmes sont promptes à la colère, cf. Sémonide, *fragments*, 7, 103-105 ; Aristophane, *Thesmophories*, 786-788 ; Ovide, *Ars amatoria*, 2, 155 ; Plaute, *Ménechmes*, 765-771, Sénèque, *De la brièveté de la vie*, 3, 2 ; Pétrone, *Satyricon*, 74, 17 ; Stobée, 4, 5, 530 ; Libanios, *Discours*, 26, 12 ; sur les prédispositions à la cruauté, cf. Ménandre, *Sententiae*, 374 (Jaekel) ; Plutarque, *Consolatio ad uxorem*, 609c ; cités dans WATSON et WATSON, *Juvenal Satire 6*, p. 156 et 211.

67. Les victimes de cette matrone (*uicini humiles, dominus, conuiuiae miseri*) sont fort probablement les locataires des *tabernae* entourant sa *domus*, c'est pourquoi ils doivent tolérer ses agissements, par peur d'être expulsés. Alternativement, si ces commerces étaient gérés par des affranchis ou des esclaves, ces derniers pourraient difficilement se plaindre ; cf. COURTNEY, *A Commentary on the Satires of Juvenal*, p. 314 ; WATSON et WATSON, *Juvenal Satire 6*, p. 212 ; elles réfèrent à B. W. FRIER, *Landlords and Tenants in Imperial Rome*, Princeton, Princeton University Press, 1980, p. 51-52 ; 64-65 ; 70 ; et A. WALLACE-HADRILL, *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum*, Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 122-131.

68. Les victimes de cette femme, qualifiées d'*humiles*, appartiennent très probablement à la classe sociale inférieure des *humiliores*, une catégorie juridique regroupant la plèbe, les affranchis et les esclaves. Contrairement aux *honestiores*, comprenant entre autres les sénateurs et les *equites*, il était légal de châtier corporellement les *humiliores*, souvent roués de coups pour leurs délits à l'aide d'un instrument approprié, le *festus*, sorte de bâton. Cf. F. J. NAVARRO, *La formación de dos grupos antagónicos en Roma : honestiores y humiliores*, Pamplona, Eunsas, 1994, dont la monographie exhaustive permet de saisir l'émergence et la disparition de ces catégories socio-juridiques ; l'ancrage juridique de ces statuts et le poids de la tradition rappellent la faible mobilité possible au sein de cette hiérarchie.

soulignant la crainte et la sévérité qu'elle dégage. Il renforce cette caractérisation en la comparant ironiquement à un général déplaçant son camp (*castra moueri*), ce qui annonce la masculinité de son attitude.

L'heure à laquelle se déroule cette scène contribue également à définir la cruauté de la matrone : elle fréquente les bains de nuit, *nocte*, retardant ainsi le repas de tous, elle fait donc manger tout le monde à l'heure du coucher⁶⁹. De plus, Juvénal montre que sa préoccupation pour la quiétude nocturne ne se reflète pas dans une attitude réciproque, car la matrone génère par toute cette activité un véritable tapage (*magnus tumultus*).

Les vers 420 à 433 concentrent l'attention du lecteur sur le corps de la protagoniste, qui devient le centre d'une constellation grotesque et symposiaque, à l'instar de Zoilus chez Martial et de Trimalchion chez Pétrone⁷⁰. Afin de transformer le corps du personnage en un objet grotesque, Juvénal déploie un mouvement vers le bas, caractérisé par les gros plans sur le corps en action (*impressit digitos cristae, lassata brachhia, exclamare summum femur, rubicundula, ferit terram intestino loto*), par les verbes actifs qui confèrent une agentivité à la protagoniste (*sudare, exclamare, redit et ferit, bibit et uomit*) et par l'accent sur ses désirs (*gaudet, sitiens, facturum rabidam cibum*). L'image sacrée de la *matrona* et de sa prétendue *pudicitia* se mêle à la matérialité du corps et de ses images, entraînant le lecteur vers la strate basse pour en dévoiler la nature ambivalente.

Aux bains, le corps de la matrone est présenté comme masculin, voire comme celui d'une gladiatrice, illustré de manière incongrue dans une séance d'haltérophilie où elle soulève de lourds poids (*gravis massa*), activité physique normalement déconseillée aux femmes⁷¹. Son corps échauffé par cet exercice physique est également couvert de sueur à cause du massage érotique prodigué par un masseur. Bien que les femmes aient

69. Traditionnellement, la huitième ou la neuvième heure était l'heure du bain, et l'utilisation du terme *nocte* ici suggère probablement la dixième heure. La *cena* débutait normalement vers la neuvième ou dixième heure ; cf. COURTNEY, *A Commentary on the Satires of Juvenal*, p. 316 ; WATSON et WATSON, *Juvenal Satire 6*, p. 213-214.

70. Cf. *supra* p. 40 et suivantes.

71. WATSON et WATSON, *Juvenal Satire 6*, p. 214.

généralement recours à des masseuses aux bains⁷², l'utilisation d'un masseur masculin (*aliptes*) pour des stimulations sexuelles (*cristae digitos impressit*) était une pratique bien réelle condamnées par les normes⁷³. Ainsi, le corps mouillé de sueur représente un corps lubrique non pas désirable, mais désirant ; le choix de Juvénal de mettre l'accent sur le clitoris avec le terme *crista* (crête) dénote cet organe comme une limite de son corps, un appendice qu'elle utilise pour exercer son agentivité sexuelle et se procurer du plaisir, cette fois-ci de manière féminine.

Cet état performatif et actif du corps de la matrone est jugé complètement inutile par Juvénal, car le rôle attendu d'une femme mariée est de procréer passivement⁷⁴. L'exercice de ce désir est présenté comme troublant et honteux pour l'homme romain normatif dont l'existence n'est validée que si la femme reste confinée au rôle d'objet sexuel (*puella*) ou reproducteur (matrone). Ces écarts moraux déstabilisent la masculinité romaine, qui pour exister dans sa forme utopique, demande que les femmes soient figées dans une morale traditionnelle⁷⁵.

Une fois au banquet, les invités qui sont affamés et fatigués dans l'attente de la matrone montrent combien son emprise sur eux est grande. Alors que l'adjectif *rubicunda* dénoterait le teint d'une *matrona* dont la vie à l'extérieur lui procure une bonne santé, le diminutif *rubicundula* permet de noter avec une connotation péjorative qu'elle traîne jusqu'au souper la rougeur de ses activités physique et sexuelles du gymnase.

72. Suivant l'usage grec, les hommes avaient recourt à des *aliptae* ou *iataliptae* aux bains et au gymnase, tandis que les femmes avaient recourt à des *unctrices* ; cf. H. BLÜMNER, *Die römischen Privataltertümer*, Munich, C.H. Beck, 1911, p. 434, notes 1-3.

73. Martial, 7, 67, 8, fait le portrait d'une tribade qui s'entraîne au gymnase, boit et vomit comme ici chez Juvénal, puis satisfait sexuellement onze jeunes filles et pénètre de jeunes garçons. Clément, *Pédagogue*, 3, 5, 32, condamne cette pratique spécifique des femmes qui se font stimuler sexuellement par leurs esclaves après le bain.

74. Cf. GOLD, « The House I live in is not my Own ».

75. Cf. BRODER, « The Most Obscene Satires ».

L'usage du vin permet d'unifier cette scène dans le déploiement performatif final du corps de la protagoniste⁷⁶. Le caractère démesuré de son ivrognerie reflète son appétit de « chienne enragée » (*rabida*), soumettant ses invités à un spectacle gargantuesque où elle absorbe et vomit quantités de vin : elle boit en longues rasades (*ducitur*) deux (*alter*) *sextarii* de vin (environ une pinte), puis on ne sait combien d'autres, car ce sont des rivières (*riui*) de vomi qui coulent sur le dallage. Pour illustrer comment la dégradation physique de cet individu habite l'espace, Juvénal projette avec son vomi (*ferit*) ses intestins mêmes (*lotum intestinum*) sur le marbre. Cette image grotesque permet de réduire le personnage à ses intestins, puis à son vomi, qui imprègnent l'espace de son impureté honteuse et comme l'écrit Goh⁷⁷ : « she is what she throws up ».

Les contrastes entre ces actes orduriers et l'environnement luxueux sont multiples : elle vomit sur un sol de marbre (*marmor*) et dans un *peluis* (sorte de bassine) doré le meilleur vin qui soit (*Falernum*).

En opposition à ce corps ouvert et échauffé, ivre et lubrique, Juvénal conclut la scène en présentant son mari qui parvient à retenir sa bile (*substringit bilem*), en gardant ses yeux fermés (*oculis opertis*). Bien que le personnage de la matrone ait été complètement dégradé, la scène se termine dans l'image du renouvellement de son corps ouvert sur le monde, tandis que son mari se coupe du monde extérieur par l'ablation de ses sens. Les termes *tamquam serpens* peuvent surprendre, mais le motif littéraire du serpent permet de pousser à l'extrême cette notion selon laquelle une femme qui se comporte mal porte atteinte à la *dignitas* de son mari⁷⁸ ; la juxtaposition sémantique est par ailleurs double,

76. L'exercice et les bains chauds suscitaient avant le souper une grande soif et les hommes buvaient parfois de grandes rasades de vin qu'ils vomissaient pour stimuler l'appétit : loin d'être considéré comme une habitude banale, c'était plutôt une pratique considérée comme masculine et dégoûtante. Juvénal use de cette réalité historique et lui donne ici un déploiement hyperbolique ; cf. C. SULPRIZIO et S. H. BLAKE, *Gender and Sexuality in Juvenal's Rome : Satire 2 and Satire 6*, Norman, University of Oklahoma Press, 2020, p. 139-140 ; I. GOH, « It All Comes Out : Vomit as a Source of Comedy in Roman Moralizing Texts », *Illinois Classical Studies* 43 (2018), p. 449.

77. GOH, « It All Comes Out », p. 447.

78. RICHLIN, *Arguments with Silence*, p. 70.

puisque les serpents étaient réputés pour leur amour du vin ⁷⁹. De plus, depuis Hérodote, les Anciens se plaisaient à décrire l'accouplement des vipères, au cours duquel la femelle finissait pas arracher la tête du mâle, placée dans sa bouche ⁸⁰.

Dans ce dernier extrait, Juvénal mène jusqu'au paroxysme son idée en présentant la femme de l'empereur, descendue du palais, pour œuvrer dans les lupanars :

115-132, *Respice riuales diuorum, Claudius audi*
Quae tulerit. dormire uirum cum senserat uxor,
Sumere nocturnos meretrix Augusta cucullos
Ausa Palatino et tegetem praeferre cubili
Linguebat comite ancilla non amplius una.
Sic nigrum flauo crinem abscondente galero
Intrauit calidum ueteri centone lupanar
Et cellam uacuam atque suam; tunc nuda papillis
Prostitit auratis titulum mentita Lyciscae
Ostenditque tuum, generose Britannice, uentrem.
Excepit blanda intransit atque aera poposcit.
 [Continueque iacens cunctorum absorbit ictus.] ⁸¹
Mox lenone suas iam dimittente puellas
Tristis abit, et quod potuit tamen ultima cellam
Clausit, adhuc ardens rigidae tentigine uoluae,
Et lassata uiris necdum satiata recessit,
Obscurisque genis turpis fumoque lucernae

79. Pline, *Histoire naturelle*, 10, 198 ; 22, 106 ; Columelle, *De re rustica*, 12, 31, qui présente spécifiquement un serpent qui tombe dans une jarre de vin.

80. La tradition littéraire antique concernant la vipère présente cet animal comme d'une violence particulière envers le mâle, dont elle arrache la tête avant d'être dévorée de l'intérieur par ses petits qui sortent de son ventre ; cf. Hérodote, 3, 109 ; Nicandre, *Thériaques*, 130-136 ; Élien, *Personnalité des animaux*, 1, 24 ; Pline, *Histoire naturelle*, 10, 169 ; Pseudo-Aristote, *De mirabilibus auscultationibus*, 165 (846b 18-21) ; *Physiologus*, 10 : περί ἐχιδνης : ὁ Φυσιολόγος ἔλεξε περί τῆς ἐχιδνης ὅτι ὁ μὲν ἄρρην πρόσωπον ἔχει ἀνδρὸς, ἡ δὲ θήλεια πρόσωπον γυναικὸς· ἕως ὁμφαλοῦ, ἀνθρώπου ἔχουσι μορφὴν, οὐρὰν δὲ ἔχουσι κροκοδείλου. πόρον δὲ οὐκ ἔχει ἐν κόλπῳ ἡ γυνή, ἀλλ' ὥς τρύπην ῥαφίδος μόνον. ἐὰν οὖν ὁ ἄρρην ὀχεύῃ τὴν θήλειαν, ἐκκρίνει τὸ σπέρμα εἰς τὸ στόμα τῆς θηλείας, καὶ ἐὰν καταπίῃ τὸ σπέρμα ἡ θήλεια, κόπτει τὰ ἀναγκαῖα τοῦ ἄρρενος, καὶ ἀποθνήσκει ὁ ἄρρην εὐθέως. αὐξάνοντα δὲ τὰ τέκνα κατεσθίει τὴν γαστέρα τῆς μητρός, καὶ οὕτως ἐξέρχονται· πατραλοῖαι οὖν εἰσι καὶ μητραλοῖαι ; « Le Physiologue a dit ceci à propos de la vipère : le mâle a le visage d'un homme, la femelle, le visage d'une femme ; jusqu'au nombril, ils ont une apparence humaine, mais ensuite la queue d'un crocodile. La femelle n'a pas de passage conduisant à l'utérus : elle a seulement comme un trou d'aiguille. Lorsque le mâle s'accouple à la femelle, il émet sa semence dans la bouche de la femelle ; et une fois que la femelle a avalé la semence elle décapite le mâle et ce dernier meurt. Lorsque ses petits grandissent, ils dévorent le ventre de la mère et c'est ainsi qu'ils viennent au jour : ainsi sont-ils parricides et matricides » (trad. de A. Zucker) ; cf. R. BORGOGNONI, « Animali al servizio della retorica : a proposito della *philia* tra vipere e tra scorpioni in Temistio (or. 7.90BC) », *Prometheus* 33 (2007), p. 70-71.

81. Ce vers trouvé dans un seul manuscrit tardif est rejeté par les éditeurs. La raison détaillée en est donné par WATSON et WATSON, *Juvenal Satire 6*, p. 113.

Foeda lupanaris tulit ad pulvinar odorem ;

Regardez les rivaux des dieux, écoutez ce que Claude a enduré : quand son épouse s'apercevait qu'il dormait, l'Auguste prostituée osait prendre des manteaux de nuit et préférer une natte à sa couche royale. Elle s'échappait avec une seule servante. Cachant ainsi ses cheveux noirs sous une perruque blonde, elle pénétrait dans le bordel chaud aux rideaux rapiécés où l'attendait sa cellule vide. Là, nue, les seins ornés d'or, elle se prostituait sous le faux nom de Lycisca, exhibant ton ventre, noble Britannicus. Elle accueillait ceux qui entraient avec des flatteries, réclamant des pièces de cuivre. Ensuite, alors que le souteneur renvoyait déjà ses filles, elle s'en allait triste, mais la dernière à quitter sa cellule, encore brûlante, le clitoris rigide, elle repartait, épuisée par les hommes mais pas rassasiée. Abjecte et souillée, les joues noircies par la suie de la lampe, elle rapportait au lit l'odeur infecte du bordel.

Ce dernier portrait est placé en tête de satire pour montrer que si l'épouse impériale fait preuve de comportements aussi transgressifs, aucun espoir ne subsiste pour toute autre matrone ; si l'empereur même est couvert de honte par son épouse, la *dignitas* d'aucun mari n'est à l'abri. L'image que Juvénal décrit richement dans ce portrait est pleinement exprimée par l'oxymore *Augusta meretrix*⁸², extrapolation de ragots historiques à propos de Valeria Messalina, la cousine et troisième épouse de Claude⁸³, qui ne mérita jamais le titre honorifique *Augusta*, ici employé ironiquement.

Juvénal tire avantage de cette situation extrême pour exercer un mouvement vers le bas de la topographie de Rome, en exprimant les actions des corps qui la peuplent. Le processus s'amorce par l'exposé des contrastes des différences matérielles qui séparent le palais du lupanar. L'abondance et la précision de ces détails permettent au satiriste de

82. *Meretrix regina* fut employé par Properce (3, 11, 39) et Pline (*Histoire naturelle*, 9, 119) pour qualifier Cléopâtre. Dans notre passage, cet oxymore a la particularité d'être plus qu'une figure de style ou une insulte, car il qualifie cette « reine » de prostituée et la montre effectivement vendre son corps.

83. L'empereur, en raison de défauts physiques (il boitait, bégayait et était sourd), fut écarté d'une éducation politique masculine en compagnie de l'élite de Rome. Il accéda conséquemment au pouvoir en tant que seul héritier de la lignée Julio-Claudienne sans aucune expérience pratique, mais avec tout de même une grande connaissance des lois, de l'histoire et des langues. Ainsi, ayant grandi parmi des femmes et des esclaves et non aux côtés d'autres hommes de pouvoir, on lui prêta la réputation d'être facilement influençable et manipulable par les femmes. C'est pourquoi les auteurs s'emploient volontiers à décrire ses épouses Messaline et Agrippine comme des débauchées corruptrices. Cf. Pline, *Histoire naturelle*, 10, 83, qui raconte comment Messaline multiplia ses infidélités et rivalisa avec une prostituée pour savoir qui pourrait coucher avec le plus grand nombre d'amants en une nuit. Voir aussi Tacite, *Annales*, 11, 12-13 ; 26-38, qui relate qu'elle alla trop loin en mariant un de ses nombreux amants dans une cérémonie publique, alors que Claude était absent. Claude châtia cet acte en exécutant sa femme, son amant et ses associés.

dégrader l'impératrice, son objet grotesque. Juvénal oppose en premier lieu la couche royale (*cubile*) et le palais (*Palatinus*) à une chambre (*cella*) de bordel (*lupanar*) et une natte utilisée par les prostituées et les adultères (*teges*)⁸⁴. L'atmosphère renfermée et fétide du lupanar (*calidum*) et la nature rapiécée des vieux rideaux qui marquent l'entrée des cellules (*cento uetus*) accentuent ce contraste. L'impératrice cache sa chevelure noire (*nigrus*) par une cape (*cucullus*) et une perruque blonde (*galerus flavus*) pour des motifs de clandestinité, mais également parce que les perruques blondes, fabriquées à partir des cheveux des Germanes, étaient à la mode parmi les femmes du « demi-monde »⁸⁵. Le bout de ses seins recouverts d'or (*papillae auratae*) contraste avec son paiement en cuivre (*aes*), son nom impérial Augusta avec le prénom *Lycisca*, « petite louve », qui correspond à la pratique des prostituées de prendre un nom professionnel tiré du Grec (λύκος), souvent sous la forme diminutive et tiré du règne animal ; enfin le rapprochement avec le latin *lupa*, terme désignant les prostituées des plus bas étages, renforce la démarche de Messaline de vouloir descendre au plus profond des entrailles de Rome⁸⁶. Il est significatif que Juvénal conclut le portrait en décrivant la manière dont Messaline ramène l'odeur (*odor lupanaris*) et la saleté (*obscurae genae fumo lucernae*) dans le lit (*ad pulvinar*). Ce détail final exprime parfaitement comment ce mouvement vers le bas entraîne avec lui la *dignitas* des rivaux des dieux (*riuales diuorum*), dont le lit, un coussin réservé aux divinités (*pulvinar*), est souillé d'une tache indélébile.

Le lexique érotique et sexuel ainsi que l'ardeur avec laquelle Messaline poursuit ses entreprises lubriques sont fondés sur les idées rhétorique et gynécologique antiques selon lesquelles le désir sexuel féminin serait plus intense que celui des hommes, et donc monstrueusement incontrôlable⁸⁷. Pour illustrer cela, Juvénal la transforme momentanément

84. Martial, 6, 39, 4 ; *Anthologie palatine*, 11, 328, 11-12. Cf. C. HENRIKSEN, *A Commentary on Martial Epigrams Book 9*, Oxford, Oxford University Press, 2012, au commentaire à la ligne 9, 92, 3, note en outre que cette couche rudimentaire possède une connotation dégradante de pauvreté.

85. COURTNEY, *A Commentary on the Satires of Juvenal*, p. 276 ; WATSON et WATSON, *Juvenal Satire 6*, p. 111.

86. WATSON et WATSON, *Juvenal Satire 6*, p. 112-113.

87. Cf. Eschyle, *Les Choéphores*, 594-597 ; Ovide, *Ars amatoria*, 1, 281-282 ; 341-342 ; Properce, 1, 11 ; WATSON et WATSON, *Juvenal Satire 6*, p. 114 ; SULPRIZIO et BLAKE, *Gender and Sexuality in Juvenal's Rome*, p. 111-112 ; A. CARSON, « Putting Her in Her Place : Woman, Dirt, and Desire »,

(*sic... intrauit*) en prostituée, en la présentant d'abord nue (*nuda*), comme l'étaient souvent les prostituées⁸⁸. L'accent mis sur les *papillae* ajoute une connotation érotique supplémentaire à cette représentation de l'*Augusta meretrix* et met en évidence les « seins nus », qui s'ajoutent aux nombreux qualificatifs employés par Juvénal pour attirer l'attention sur la poitrine ; la nudité des seins est manifestement mal vue et associée au comportement déviant de la protagoniste⁸⁹. Juvénal exploite le double sens du mot *prostitit*, suggérant à la fois l'action de l'impératrice dans un environnement de maison close où elle se tient debout devant sa cellule, tout en signifiant littéralement qu'elle « se prostitue ». La dernière note anatomique concernant son clitoris en érection (*tentigo uoluae*) souligne son rôle sexuel actif durant cette nuit où elle eut de nombreux amants⁹⁰. En utilisant le terme *tentigo*, généralement réservé à l'érection du pénis, pour qualifier son clitoris, Juvénal dévie une fois de plus la figure de sa protagoniste en soulignant l'hybridité de sa physionomie. L'évocation du clitoris phallique rappelle l'image masculine de la tribade qui pénètre sa partenaire⁹¹. Si la scène peut sembler sordide et fascinante

Before Sexuality : the Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World, sous la dir. de D. M. HALPERIN, J. J. WINKLER et F. I. ZEITLIN, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 138-145 ; K. S. MYERS, « The Poet and the Procuree : The Lena in Latin Love Elegy », *The Journal of Roman Studies* 86 (1996), p. 6 ; A. E. HANSON, « The Restructuring of Female Physiology at Rome », *Les écoles médicales à Rome : actes du deuxième colloque international sur les textes médicaux latins antiques, Lausanne, septembre 1986*, sous la dir. de P. MUDRY et J. PIGEAUD, Genève, Droz, 1991, p. 266.

88. Ovide, *Tristes*, 2, 309-310 ; Pétrone, *Satyricon*, 7, 3 ; Juvénal, *Satires*, 11, 172-173. P. CORDIER, *Nudités romaines : un problème d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Les Belles Lettres, 2005, p. 286, confirme que la nudité des prostituées était leur tenue de travail dans les *prostibula* et qu'elle assimile leurs corps de manière dégradante et objectifiante à ceux des esclaves mis en vente comme marchandises à la *castata*. Cf. F. DUPONT, « La matrone, la louve et le soldat : pourquoi des prostitué(e)s “ingénues” à Rome ? », *Clio* 17 (2003), p. 21-44, pour une analyse fine de ce phénomène, qui voit des femmes libres devenir prostituées.

89. GOLD, « The House I live in is not my Own », p. 374.

90. *Vulva* désigna d'abord la matrice, comme *uterus*, mais fut ensuite utilisé pour décrire plusieurs parties de l'organe sexuel féminin. Différentes périphrases désignent conséquemment diverses parties : l'usage de l'adjectif *tentigo* permet d'établir qu'il s'agit ici du clitoris ; cf. J. N. ADAMS, *The Latin Sexual Vocabulary*, Londres, Johns Hopkins University Press / Gerald Duckworth & Co. Ltd., 1982, p. 103.

91. S. BOEHRINGER, *L'homosexualité féminine dans l'Antiquité grecque et romaine*, Paris, Les Belles Lettres, 2007, p. 317-323, nuance la chose en rappelant que plusieurs auteurs modernes ont extrapolé cette notion hyperbolique du clitoris phallique comme s'il s'agissait d'une caractéristique anatomique réelle qui permettait à certaines femmes de pénétrer leurs partenaires. Nos interprétations poétiques des *Satires* rejoignent celles de S. Boehringer bien évidemment : le clitoris phallique est une façon pour l'auteur de rehausser la masculinité du personnage.

pour un lectorat moderne, car elle présente une femme de pouvoir se prostituant dans des circonstances peu reluisantes, c'était assurément le cas également pour un lectorat romain, le comble de l'ignominie résidant sans doute dans la présentation de Messaline comme une figure sexuelle pénétrante, désirante et active dans ces relations : une fois de plus, l'anatomie grotesque de cet appendice phallique féminin non seulement perturbe, mais canalise toute la notion de dégradation fertile de l'impératrice en une figure hybride monstrueuse.

L'image la plus marquante de ce point de vue demeure cependant l'amalgame créé entre le ventre maternel de la mère d'un prince (Britannicus) et les actions d'une prostituée de maison close miteuse. Comparé à l'érotique *papillae*, le terme *uenter*, comme γαστήρ, est employé dans un contexte lié à la maternité⁹². Ainsi Juvénal attribue d'abord cette partie du corps à Britannicus (*tuus venter Britannice*), un noble (*generosus*), avant de détailler la démarche de Messaline pour se rapprocher le plus crûment d'une prostituée : ses amants sont anonymes et elle les prend sans discrimination (*intrantes*), elle fait usage de flatteries à leur égard (*excipere blanda*) et elle demande paiement à l'avance (*poscere aera*)⁹³. Le statut élevé de Britannicus est d'autant plus avili que l'on apprend aux vers suivants qu'elle suit les directives du *leno*, un gérant de bordel dont les prostituées sont des esclaves. Messaline, ainsi, en plus de ses actions transgressives, compromet d'elle-même son « corps libre » parmi des personnes méprisées de la société, des esclaves et un *leno*, particulièrement détesté et déclaré *infamis* selon la loi romaine⁹⁴.

92. Cf. Dio Cassius, 61, 13, 5 et Tacite, *Annales*, 14, 8 ; cités dans WATSON et WATSON, *Juvenal Satire 6*, p. 113 ; cf. aussi Y. THOMAS, « Le ventre. Corps maternel, droit paternel », *Le Genre Humain* 14 (1986), p. 211-236, qui explique comment *uenter* désigne l'enfant dans le ventre de sa mère, considéré par l'homme comme son héritier.

93. WATSON et WATSON, *Juvenal Satire 6*, p. 113.

94. Cf. W. FORMIGONI, « Ne lenones sint in ullo loco reipublicae Romanae », *Annali dell'Università di Ferrara* IV (1990), p. 97-127, et en particulier cf. le scholiaste d'Ulpien, au passage du *Digeste*, 3, 2, 4, 2 : *Ait praetor : infamis est et qui lenocinium fecerit, hoc est leno. Leno autem esse creditur, qui mancipia habet quaestum corpore suo facientia, uel alia corpora. Nam et qui in libero corpore eiusmodi quaestum exercet, in eadem causa est, hoc est, lenocinium facit et notatur : siue principaliter hanc flagitiosam negotiationem exercent, siue accessione et obtentu alterius cuiusdam professionis hoc faciat* ; « Le préteur déclare : celui qui a commis un *lenocinium*, c'est-à-dire un proxénète, est infâme. On considère comme proxénète celui qui possède des esclaves tirant profit de leur propre corps ou d'autres

Messaline incarne un étrange hybride dont le corps manifeste le potentiel d'exercer une force réduisant tout au Bas corporel hors du cadre digne et riche d'une civilisation supposément en progrès. Dans cette réduction, le corps devient un objet grotesque renfermant l'ambivalence des bas-fonds de Rome, la notion de fécondité du corps féminin et le lien extratemporel de sa progéniture, l'autodétermination sexuelle des femmes libres, ainsi que leur aspect redoutable pour une masculinité stérile figée dans un patriarcat régissant la vie courante.

Dans son livre intitulé *The Female Grotesque*, M. Russo traite du danger pour les femmes de se mettre en spectacle⁹⁵. Les hommes sont socialement invités à s'afficher dans des cadres définis, mais quand une femme s'expose, cela est lié à une maladresse, une mégarde et à une perte des limites. Cette notion renvoie à ce que nous avons pu voir dans ce chapitre : la femme mariée romaine – en particulier son corps – est supposée répondre à des limites fixées par une morale et un désir masculins. Si elle est trop jeune, trop vieille, trop indépendante, trop maternelle, trop masculine, elle est considérée comme commettant un écart condamnable. Dans cette perspective la morale romaine et le désir masculin ne sont en position que d'infiniment désirer et demander : le corps féminin est dès lors perçu comme infiniment généreux et infiniment désirable. Or, ce corps sans limites corporelle ni temporelle, par sa sexualité et sa capacité de donner la vie, nous l'avons vu, ne peut être contenu par un discours moral situé dans les confins immatériels de l'abstraction.

Ainsi, si l'on considère seulement la sixième satire de Juvénal comme une suite d'invectives qui cherchent à constituer chez le lecteur un idéal moral par la démonstration du contraire, on aboutit à un résultat stérile. Or, grâce au grotesque, nous comprenons que dans les *images grotesques* de la sixième satire, le corps de la femme est dégradé en un *objet grotesque*. Par ce procédé, le corps féminin est libéré des contraintes imposées par la

corps. Car même celui qui exerce un tel commerce avec un corps libre est dans la même situation, c'est-à-dire qu'il commet un *lenocinium* et est stigmatisé, que ce soit en exerçant principalement cette activité honteuse ou en l'associant à une autre profession ».

95. M. RUSSO, *The Female Grotesque : Risk, Excess and Modernity*, New York, Routledge, 1994, p. 53-74.

rigidité d'une abstraction morale et participe gaiement au réalisme grotesque : dès lors la femme romaine, par l'expression de son corps dans ces images, devient libre, féconde, abjecte, désirante, autodéterminée et alternative.

3.3 L'*Apocoloquintose* du divin Claude : l'objet grotesque total.

L'*Apocoloquintose* du divin Claude est un texte de jeunesse de Sénèque, écrit pour amuser ceux qui moquaient Claude de son vivant, c'est-à-dire la cour de l'empereur Néron, dont Sénèque était le tuteur⁹⁶. D'un point de vue narratif, le texte présente la mort de Claude, son rejet et son humiliation parmi les cieux, puis sa descente en enfer, où il est jugé et condamné à être esclave⁹⁷.

Ce dernier texte à l'étude, par son exemplarité dans la démonstration du concept de l'objet grotesque, permettra de mettre en application l'ensemble des points marquants que nous avons pu établir dans cette première partie. D'un point de vue général, revenons au principe de l'axe vertical, qui mène de l'élévation spirituelle au monde souterrain et corporel ; l'*apocoloquintose* détaille cette notion en montrant littéralement l'ascension interrompue de Claude vers les cieux, puis sa dégradation en objet grotesque qui mène à sa descente jusqu'aux Enfers. Sénèque lui attribue dans ce récit le rôle du bouffon, attitré dès le début (§1) : *qui uerum prouerbium fecerat, aut regem aut fatuum nasci*

96. P. T. EDEN, « Introduction », *Seneca : Apocolocyntosis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 9 ; A. N. MICHALOPOULOS, « Mocking the (Disabled) Dead : Seneca's Claudius in the *Apocolocyntosis* », *Illinois Classical Studies* 43 (2018), p. 461.

97. Les quinze paragraphes du texte peuvent se résumer ainsi : annonce parodique de l'auteur sur la véracité de son récit sur la mort de Claude et son voyage inégal vers le ciel (§1) ; mise en place de la mort de Claude, dans un style parodiant l'épopée (§2) ; Mercure implore une des Moires, par pitié pour Claude, de mettre fin à ses jours (§3) ; le fil de la vie de Claude est coupé et donné en excédent par Apollon à la vie de Néron, Claude meurt (§4) ; Claude monte au ciel et ne se faisant pas comprendre, Hercule est envoyé, habitué à voir des monstres, pour lui parler (§5) ; toujours incompris, il doit attendre que la déesse Fièvre, l'accompagnant, atteste son identité et l'auteur souligne le peu de respect qu'il reçut de son vivant (§6) ; Hercule force Claude à parler, il l'apeure et en met le masque tragique pour parler en vers épiques : Claude cède et cherche l'appui d'Hercule (§7) on demande à Claude de choisir son dieu gardien (§8) ; le procès de Claude mène à sa déification (§9) ; Auguste, discret et muet depuis sa déification, prend la parole et remet en doute celle de Claude (§10) ; Auguste lui reproche d'avoir parlé contre Gaius Julius César et d'avoir fait assassiner plusieurs membres de sa propre famille ; cela convainc l'assemblée et Mercure emmène Claude vers les Enfers (§11) ; en descendant vers les Enfers, ils voient sur Terre les humains célébrer la mort de Claude (§12) ; arrivés aux Enfers, ils sont accueillis par Narcisse, qui les annonce, puis une foule de gens tués et condamnés par Claude viennent l'accueillir : ils lui font anticiper son procès (§13) ; on le condamne pour ses meurtres à une tâche futile pour l'éternité, jouer aux dés avec un gobelet troué (§14) ; chaque fois qu'il tente de lancer les dés, ils lui glissent des mains. Caligula s'avance et demande une révision du sort, il veut que Claude soit son esclave, on adjuge cet amendement (§15).

oportere ; « (celui) qui a donné raison au proverbe qu'il faut naître soit roi soit bouffon ». Ce proverbe exemplifie très bien l'ambivalence entre le haut et le bas, le roi et le bouffon, et désigne Claude à sa mort comme un roi-bouffon, archétype tout désigné, identifié par Bakhtine comme celui du héros de l'humour folklorique, qui descend fréquemment aux enfers⁹⁸.

Nous intéressent plus particulièrement à ce stade les paragraphes 1 et 2 du récit⁹⁹ ; nous reviendrons plus en détail dans la section suivante sur son aspect plus évidemment grotesque et subversif, la montée ridicule vers le ciel de l'empereur Claude.

§1, *Quid actum sit in caelo ante diem III idus Octobris anno nouo, initio saeculi felicissimi, uolo memoriae tradere. nihil nec offensae nec gratiae dabitur. Haec ita uera. Si quis quaesiuerit unde sciam, primum, si noluerit, non respondebo. quis coactus est ? Ego scio me liberum factum, ex quo suum diem obiit ille, qui uerum prouerbium fecerat, aut regem aut fatuum nasci oportere. Si libuerit respondere, dicam quod mihi in buccam uenerit. Quis umquam ab historico iuratores exegit ? Tamen si necesse fuerit auctorem producere, quaerito ab eo qui Drusillam euntem in caelum uidit : idem Claudium uidisse se dicet iter facientem non passibus aequis. Velit nolit, necesse est illi omnia uidere quae in caelo aguntur : Appiae uiae curator est, qua scis et diuum Augustum et Tiberium Caesarem ad deos isse. Hunc si interrogaueris, soli narrabit : coram pluribus numquam uerbum faciet. Nam ex quo in senatu iurauit se Drusillam uidisse caelum ascendentem et illi pro tam bono nuntio nemo credidit, quod uiderit uerbis conceptis affirmauit se non indicaturum, etiam si in medio foro hominem occisum uidisset. Ab hoc ego quae tum audiui certa clara afferro, ita illum saluum et felicem habeam.* ;

Je veux graver dans la mémoire ce qui s'est passé au ciel le 13 octobre de cette nouvelle année, au début d'un siècle des plus heureux. Il n'y aura ni offense ni faveur. Voici la vérité. Si quelqu'un me demande d'où je tiens mes informations, d'abord, si je ne veux pas répondre, je ne le ferai pas. Qui pourrait m'y contraindre ? Je sais que j'ai gagné ma liberté depuis que celui qui a prouvé le proverbe "il faut naître roi ou bouffon" a quitté ce monde. Si je décide de répondre, je dirai ce qui me viendra à l'esprit. Qui a jamais demandé des témoins assermentés à un historien ? Si toutefois il est nécessaire de citer une source, qu'on interroge celui qui a vu Drusilla s'élever vers le ciel : il dira qu'il a vu Claude faire de même, mais *d'un pas inégal*. Qu'on le veuille ou non, il est inévitable pour lui de voir tout ce qui se passe au ciel : il est le curateur de la voie Appienne, par laquelle, comme on le sait, le divin Auguste et Tibère César ont rejoint les dieux. Si tu interrogues cet

98. W. H. ALEXANDER, « Aut Regem aut Fatuum », *The American Journal of Philology* 58 (1937), p. 343-345.

99. Nous nous contentons ici de présenter ce premier paragraphe, tandis que le deuxième est une imitation tout aussi satirique de la façon qu'ont les poètes d'écrire de façon exubérante les éléments temporels de leur récit.

homme, il te le dira en privé : en public, jamais il ne parlera. En effet, depuis qu'il a juré devant le sénat avoir vu Drusilla monter au ciel et que personne n'a cru à cette bonne nouvelle, il a affirmé solennellement qu'il ne révélerait rien, même s'il voyait un homme assassiné en plein forum. Les informations que j'ai obtenues de cet homme, je les rapporte haut et clair. Puissé-je le savoir en bonne santé et heureux.

La structure narrative de ce premier paragraphe est une imitation de la préface des récits des historiens, conçus naturellement pour s'attirer la confiance des lecteurs¹⁰⁰, mais ici dans le but très évident de les tourner en dérision. Tous les éléments canoniques s'y retrouvent : l'affirmation de plus en plus précise du sujet de l'histoire ; l'assurance de l'impartialité et de la véracité ; l'indication de la source. Sénèque cependant traite ces éléments en les structurant volontairement d'une façon très confuse et incongrue par le langage employé et par les situations présentées¹⁰¹. Le sujet de son histoire, qui plus est celui de la rencontre d'un homme avec les dieux, se rapproche bien plus de l'épopée et du périple d'un héros¹⁰². Ce brouillage des genres introduit par le fait même un élément de confusion supplémentaire.

Une forme d'incongruité est obtenue par la juxtaposition d'un langage officiel et de situations surprenantes : *quid actum sit* débute le paragraphe par une formule officielle qui contraste avec le lieu où se déroule le récit, *in caelo*, dans le ciel. La temporalité est aussi étrange, puisque ce concept d'*annus novus*, Nouvel An qui suivra la mort de Claude, ne reflète en aucun cas une tradition concrète, tandis que *initio saeculi felicissimi* correspond à une phraséologie typique concernant un nouveau principat, que l'on trouve dans un contexte non fictif¹⁰³.

100. O. WEINREICH, *Senecas Apocolocyntosis : die Satire auf Tod / Himmel - und Höllen - fahrt des Kaisers Claudius*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1923, p. 14-26.

101. Pour mener à bien notre analyse, nous nous inspirons des réflexions de P. T. EDEN sur les aspects précis du langage ; cf. P. T. EDEN, « Commentary », *Seneca : Apocolocyntosis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 62-68.

102. Cf. WEINREICH, *Senecas Apocolocyntosis*, p. 19 ; M. ARMISEN-MARCHETTI, « Pourquoi Sénèque n'a-t-il pas écrit l'histoire ? », *Revue des Études Latines* 73 (1995), p. 151-167 ; C. BRUNET, « Sénèque, reflets de l'histoire pour l'éducation du prince », *Cahiers des Études Anciennes* 47 (2010), p. 409-431.

103. On voit apparaître l'expression dans le *De clementia* de Sénèque, 2,1,3, et dans un *senatus consultum* de 45 ap. J.-C. ; cf. P.T. EDEN, « Commentary », p. 62-63.

L'impartialité simulée est trahie par la déformation volontaire du langage emprunté aux historiens. Sous couvert d'une honnêteté ironique, Sénèque affiche ses intentions satiriques. La phrase *haec ita uera* est, par exemple, une *imitatio* resserrée d'une phrase d'historien qui ressemblerait davantage à *haec ita ut dico uera sunt*. Le fait que cette phrase condensée ne soit de surcroît pas adjointe à la proposition met l'accent sur sa défiance, en créant une opposition entre le propos et la forme.

L'allure officielle de ce *proemium* est minée par sa syntaxe resserrée, mais aussi par le grand nombre d'expressions familières (*quis coacturus est, in buccam, uelit nolit, certa clara affero, ita illum saluum et felicem habeam, scis, interrogaueris*), mêlées à un langage de juriste (*quaerito*).

L'auteur va même jusqu'à avouer qu'il ne dira pas toujours la vérité : *primum, si noluerò, non respondebo, quis umquam ab historico iuratores exegit*. Dans la première phrase, Sénèque affiche nettement ses intentions de tromper et d'abandonner ses apparences d'historien : dans la deuxième, il complique sa présentation de l'historien en insinuant que les lecteurs ne croiraient que des écrits qui sont appuyés par des témoins sous serment.

Une *aemulatio* virgilienne vient s'ajouter à ce double jeu constant en utilisant pour décrire la démarche de Claude les mots (*non passibus aequis*¹⁰⁴) destinés à Énée ; mais alors que, chez Virgile, la démarche de Iule était inégale à celle de son père ici la démarche de Claude, mise en relation avec elle-même, est tout simplement boiteuse.

Ce procédé antinomique volontairement utilisé à des fins parodiques permet ainsi de dégrader à la fois la forme dont usent les historiens dans leur *prooemium* et de dégrader son propre texte pour le faire accéder à un autre niveau. Cette oscillation entre codes de l'épopée¹⁰⁵ et codes de l'historiographie pour raconter l'histoire permet à Sénèque de montrer qu'aucune des deux formes ne l'emporte, car ce n'est pas d'histoire ou de

104. Virgile, *Énéide*, 2, 723, *dextrae se paruus Iulus / implicuit sequiturque patrem non passibus aequis*.

105. Cf. la parodie épique qui suit (§2), où Sénèque utilise 6 hexamètres dactyliques pour décrire la mort de Claude.

poésie dont on a besoin, mais de revanche¹⁰⁶. Dès lors, c'est la satire qui est la plus appropriée pour faire de Claude un objet grotesque. Ce récit satirique constitue une forme de *damnatio memoriae* littéraire ; le titre, la mort du personnage et ses dialogues entretenus après sa mort sont à cet égard très révélateurs.

Le titre Le titre *diui Claudii apocolocyntosis*, littéralement « transformation en courge du divin Claude », ne fait pas référence à un aspect précis de la narration du texte, qui présente Claude mourant et finissant en enfer, plutôt que métamorphosé en cucurbitacée. Cet hapax¹⁰⁷ est complémentaire à notre compréhension de la satire composée par Sénèque. Car le jeu de mot *apocoloquintose* / *apothéose* n'est pas aussi simple qu'il y paraît : sa signification plus étoffée accentue les visées iconoclastes du texte.

L'introduction de la notion de cucurbitacée est curieuse, sans doute aussi équivoque pour nous aujourd'hui qu'elle l'était pour le lectorat de l'époque¹⁰⁸. Il n'existe pas, en effet, d'explication limpide de ce titre, translittération du grec adressée à un lectorat latin. L'intitulé de la satire sert assurément à introduire le ton parodique du texte et le thème de la montée au ciel grotesque de Claude¹⁰⁹.

106. C. DAMON, « Too Close? Historian and Poet in the *Apocolocyntosis* », *Latin Historiography and Poetry in the Early Empire*, sous la dir. de J. F. MILLER et A. J. WOODMAN, Leyde / Boston, Brill, 2010, p. 49-70.

107. Les nombreuses questions liées au terme *apocolocyntosis*, attesté dans les sources seulement par Dion Cassius (60, 35, 3), formé en grec (ἀποκολοκύντωσις), puis latinisé, sont traitées de façon assez complète dans les études de H. EISENBERGER, « Bedeutung und Zweck des Titels von Senecas *Apocolocyntosis* », *Harvard Studies in Classical Philology* 82 (1978), p. 265-270 ; A. P. BALL, *Seneca's Apocolocyntosis*, New York, Garland Publishing, 1978, p. 48-58 ; et J. S. CAMPBELL, « Pisspots and Pumpkins : Three Notes to the *Apocolocyntosis* », *Veritatis Amicitiaeque Causa : Essays in Honor of Anna Lydia Motto and John R. Clark*, sous la dir. de S. N. BYRNE et E. P. CUEVA, 1999, p. 41-52 ; A. N. ATHANASSAKIS, « Some Evidence in Defence of the Title *Apocolocyntosis* for Seneca's Satire », *Transactions of the American Philological Association* 104 (1974), p. 11-22, croit dans une interprétation plus précise, que le titre provient de *apo-culo*, puisque Claude est présenté comme allant au ciel après s'être déféqué dessus et que la citrouille réfère à son entre-jambe, en raison de son émasculatation détaillée dans une page perdue au Moyen Âge de la satire ; L. DEROY, « Que signifie le titre de l'*Apocoloquintose* ? », *Latomus* 10 (1951), p. 311-318, considère quant à lui que la citrouille renvoie au culte de Cybèle (sans que ce parallèle ne soit attesté par écrit nulle part), que Claude aurait introduit lors de son règne.

108. EISENBERGER, « Bedeutung und Zweck des Titels von Senecas *Apocolocyntosis* », p. 269.

109. *Ibid.*, p. 270.

Afin de déterminer certaines pistes d'interprétation, l'article de S.S. Campbell nous conduit à étudier la valeur sémantique de la courge. On doit écarter avant tout notre image moderne de la citrouille, qui est un produit du nouveau monde. En fonction de la texture de leur pelure, les Romains distinguaient les courges (*cucurbitae*) des melons (*cucumeres*). Leurs usages allaient de la préparation médicale à la consommation alimentaire et finalement à l'emploi pratique après séchage (cruche, pot). Pour les Romains, dont la langue botanique était influencée par le grec, la *kolokuntè* était une *cucurbita*.

Une courge, qui peut nous paraître ridicule, n'avait pas nécessairement cette connotation à Rome. On note cependant son usage comme pot de chambre : la courge séchée utilisée pour uriner portait le nom de *matella* et l'esclave qui la transportait était nommé par métonymie *cucurbita*. La transformation en courge renvoie donc potentiellement à la fin du récit, lorsque Claude est condamné à devenir l'esclave de Caligula César :

§15, 9-12, *apparuit subito C. Caesar et petere illum in servitutem coepit, producere testes, qui illum uiderant ab illo flagris, ferulis, colaphis uapulantem. Adiudicatur. C. Caesari. Caesar illum Aeaco donat. Is Menandro liberto suo tradidit, ut a cognitionibus esset ;*

Soudain, Caligula apparut et commença à réclamer que Claude devienne son esclave et de faire comparaître des témoins qui avaient vu Claude se faire battre par lui à coups de poing, de fouet et de baguette. Adjugé. Éaque donne Claude à Caligula. Celui-ci le confie à son affranchi Ménandre pour qu'il s'occupe des procédures.

Le sort réservé à Claude dans la narration n'est pas celui de porteur de pot de chambre : en le condamnant à être un esclave occupant la position d'assistant dans une cour de justice, Sénèque condamne Claude à une peine ironique, puisqu'il se plaisait à être juge de son vivant. Il est de surcroît confié à Caligula, empereur précédent et neveu abusif de Claude, qui se servait de lui comme bouffon, si l'on en croit Suétone¹¹⁰.

110. SUÉTONE, *Vie des douze César, Caligula*, 23.

Bien que la narration ne parle pas ici spécifiquement de *cucurbita*, cette fin dégradante qui place Claude dans une position inférieure à celle qu'il occupait au tribunal et qui le désigne comme esclave de son neveu cruel consacre le défunt comme un bouffon perpétuel. C'est cette image dégradante de l'esclave chargé de transporter les pots de chambre qu'évoquerait le titre de la pièce.

La deuxième partie signifiante du mot *apocolocyntosis* est sa construction basée sur le mot *apotheosis*. Bien qu'univoque pour nous, le mot apothéose n'était pas utilisé de façon courante pour désigner l'élévation vers les dieux – les Latins préféraient la locution *inter deos referre* (placer parmi les dieux) et les Grecs ἐς τὸν οὐρανὸν ἀνενεχθῆναι (être transporté vers le ciel)¹¹¹. Ainsi *apo-colocynto-sis* n'est pas tant un jeu de mot sur *apo-theo-sis*, mais s'inscrit surtout dans l'action de Sénèque de refuser à Claude le statut divin auquel il avait historiquement droit à sa mort. Dès lors, le titre possède une double fonction : il indique le ton au lecteur et ôte à l'icône de Claude toute déférence post-mortem, conférant ainsi un caractère destructeur au texte.

Mort de l'empereur La scène de la mort de Claude mérite une attention particulière si l'on veut mieux comprendre les spécificités de cette dégradation grotesque :

§4, 2-3, *et ille quidem animam ebulliit, et ex eo desiit uiuere uideri. expirauit autem dum comoedos audit, ut scias me non sine causa illos timere. Vltima uox eius haec inter homines audita est, cum maiorem sonitum emisisset illa parte, qua facilius loquebatur : “Vae me, puto, concacauit me.” Quod an fecerit, nescio : omnia certe concacauit ;*

Et c'est ainsi qu'il rendit l'âme, cessant alors de paraître vivant. Il mourut pendant qu'il regardait des comédiens, preuve que je n'ai pas peur d'eux sans raison. Ses derniers mots, les derniers que l'on ait entendus de lui parmi les hommes, furent prononcés après qu'il eut émis un son plus fort de la partie par laquelle il s'exprimait le plus aisément : « Hélas, je crois que je me suis chié dessus ». L'a-t-il vraiment fait ? Je ne sais pas : il a certainement tout chié.

111. On trouve cependant quelques occurrences de ce mot chez Cicéron avec un sens proche de celui que nous lui conférons. Une recherche dans *Cross Database Searchtool* du *Library of Latin Texts* fournit effectivement cinq occurrences du mot dans ses *Lettres à Atticus* (1, 16, 13, 9 ; 4, 5, 2, 5 ; 12, 12, 1, 3 ; 12, 36, 1, 1 ; 12, 37a, 7) ; cf. CAMPBELL, « Pisspots and Pumpkins », p. 43-47.

La mort de l'empereur est ici utilisée pour discréditer ses actions de son vivant. Le motif de la défécation invite le lecteur à regarder l'objet grotesque sous un nouveau jour et à lier sa mort à sa vie. Pour comprendre cette attaque par Sénèque, on peut se référer au phénomène que Bakhtine a identifié chez Rabelais, où par une enflure constante et un retour au Bas corporel, le clergé (partie visée par l'auteur) perd toute crédibilité puisqu'il est toujours mêlé à une surabondance de ridicule, de trivial et de grossier. La démarche est analogue chez Sénèque, qui n'écrit pas un manifeste déclarant Claude ennemi public, mais qui crée plutôt une image ridicule de l'empereur décédé, tandis que sa déification aurait dû entraîner un respect immortel.

Dans cette optique, le passage décrivant la mort de Claude met l'accent sur deux actions : le fait de se déféquer dessus¹¹² et le fait que ses dernières paroles rapportent uniquement cet incident. Le reste du passage explique aisément le lien qui unit cette dernière excrétion à ces paroles ultimes : l'empereur est décrit comme ayant plus de facilité à s'exprimer par son anus ; son règne et ses décisions sont ainsi qualifiées de « merdiques ». Ainsi par la description de sa mort, l'auteur réussit à résumer la vie du personnage de manière réductrice en interchangeant la bouche et l'anus, selon une image que Bakhtine qualifie de « baise-cul », où typiquement le visage est substitué au cul.

Une remarque ultérieure le comparant, de son vivant, à un coq sur un tas de fumier renforce l'image dépréciative¹¹³ :

§7, 3, *intellexit neminem Romae sibi parem fuisse, illic non habere se idem gratiae : gallum in suo sterquilino plurimum posse ;*

Il comprit que personne à Rome ne lui avait été égal, mais que là-bas, il n'avait pas la même reconnaissance : un coq est tout-puissant sur son tas de fumier.

112. *Concacare* est vulgaire ; cf. O. SCHÖNBERGER, *Apocolocyntosis diui Claudii*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1990, p. 66.

113. Ce proverbe est un jeu de mot sur l'homonyme *gallus*, « le coq » et *Gallus*, « le Gaulois », puisque Claude est né à Lyon en Gaule ; cf. A. LUND, *Apocolocyntosis diui Claudii*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1994, p. 87.

De plus, il n'est pas surprenant que Sénèque établisse un lien aussi franc entre les paroles de Claude et ses excréments gastriques, car dans ses *Lettres à Lucilius*, il évoque également le lien entre inepties et flatulences :

Lettres à Lucilius, 91, 19, *Eleganter Demetrius noster solet dicere eodem loco sibi esse uoces imperitorum quo uentre redditos crepitus* ;
Notre cher Démétrius a l'habitude de dire avec élégance que les paroles des ignorants lui sont aussi insignifiantes que les pets émis par le ventre.

La mort décrite dans notre passage ôte donc au défunt le pouvoir d'action de la parole au même titre que l'on aurait rayé les yeux de sa statue afin de les neutraliser. L'icône de l'empereur est détruite par ce texte qui le décrit incapable de parler de son vivant, handicap honteux dans une culture où le pouvoir et l'influence s'exercent par la rhétorique et la parole. La privation de la voix est en effet un des pires maux dont on puisse être affligé à Rome : c'est en lui enlevant cette capacité essentielle que Sénèque le réduit à un objet grotesque, déshumanisé et dépourvu de pouvoir d'action.

Interactions post-mortem Lorsque Claude arrive aux cieux, c'est Hercule « le p'tit grec » (*Graeculo*) qui va à sa rencontre. Le héros prend l'empereur défunt pour un vulgaire monstre. Après avoir reconnu sa forme humaine, il lui demande son origine, mais le mort ne répond que par un vers homérique cryptique, dans l'espoir de paraître savant (§5,4) :

Accessit itaque et, quod facillimum fuit Graeculo, ait : τίς πόθεν εἰς ἀνδρῶν, ποίη πόλις ἥδ' ἐ τοκῆς *Claudius gaudet esse illic philologos homines : sperat futurum aliquem historiis suis locum. Itaque et ipse Homericu uersu Caesarem se esse significans ait : Ἰλιόθεν με φέρων ἄνεμος Κικόνεσσι* “*erat autem sequens uersus uerior, aequu Homericus : ἐνθα δ' ἐγὼ πόλιν ἔπραθον, ὤλεσα δ' αὐτούς* ” ;
Ainsi, il s'avança et, ce qui était très facile pour un p'tit grec, il dit :
« Qui es-tu et d'où viens-tu, quelle est ta cité et quels sont tes parents ? »
Claude se réjouit de trouver là des hommes épris de littérature : il espère qu'il y aura quelque place pour ses ouvrages historiques. Aussi, pour signifier qu'il est César, il dit en vers homériques : « Le vent, me portant d'Ilion, m'a emmené chez les Cicones. »
(Mais le vers suivant, également homérique, était plus véridique : « là, j'ai saccagé la cité et anéanti son peuple »).

Après cet échange, la déesse Fièvre vient se mêler à la conversation pour révéler la véritable identité de Claude. Furieux, il ordonne de façon inintelligible avec des gestes frénétiques, et sans que personne ne porte attention à lui, qu'elle soit décapitée (§6). Ici, le but est le même qu'auparavant : Sénèque cherche à déshumaniser Claude, d'abord en le présentant comme un monstre digne du treizième travail d'Hercule¹¹⁴, puis en réitérant son incapacité à être compris, malgré son désir pathétique de paraître cultivé en promouvant ses ouvrages d'histoire et en s'exprimant en vers homériques.

Pour créer une opposition à cet empereur misérable, Sénèque introduit un souverain modèle et puissant (§10) : Auguste. Déifié, il occupe une place parmi les dieux, mais l'auteur souligne qu'il ne s'est pas prononcé, c'est-à-dire qu'il n'a pas fait usage de la puissance de sa voix, depuis son arrivée dans cette assemblée. À ce moment, il est en mesure de rappeler les crimes de Claude bientôt déifié et ajouté en appendice aux *Métamorphoses* d'Ovide (§9,6), pour le condamner aux Enfers (§11). Les accusations sont graves, car Claude de son vivant tua sans jugement de nombreuses personnes, dont deux petite-filles d'Auguste, ainsi que son arrière-petit-fils (§10).

Ces interactions avec Hercule puis Auguste servent à montrer que Claude n'est pas sur un pied d'égalité avec ces deux hommes devenus dieux et que, par conséquent, il ne mérite pas une place parmi leur conseil, ni par le fait même dans les *Métamorphoses* d'Ovide. Il est donc logique qu'il soit expédié aux enfers et devienne l'esclave de l'empereur précédent, Caligula : Sénèque place ainsi Claude au bas de la hiérarchie des empereurs décédés, dépréciant efficacement son image au regard de ses prédécesseurs.

La démarche de Sénèque tient ainsi en trois points : le titre de l'œuvre par son jeu de mot double ôte à l'icône de Claude toute déférence post-mortem ; la scène grotesque de la mort de l'empereur sert à le déshumaniser et à lui enlever un pouvoir d'action ; finalement les interactions post-mortem de Claude montrent qu'il n'est pas de la trempe des empereurs précédents, qu'ils soient les meilleurs (Auguste) ou les pires (Caligula).

114. LUND, *Apocolocyntosis diui Claudii*, p. 79 ; WEINREICH, *Senecas Apocolocyntosis*, p. 67.

Cette dégradation du personnage de Claude diffère de la simple *damnatio memoriae*, destruction d'image publique officielle qui, traditionnellement, allait jusqu'à déclarer l'empereur sacrilège *publicus et noster inimicus* (ennemi public et personnel) et avait pour effet de modifier la désignation de son règne comme *tempus tyrannicus*¹¹⁵. Si Sénèque a voulu s'acharner d'autant de façons sur Claude après sa mort, c'est que sa déification portait pour lui un préjudice politique ou moral. L'image éternelle et immaculée d'un bouffon était inadmissible. Il a donc procédé à la dégradation de son image en faisant de lui un objet grotesque total¹¹⁶.

Ainsi, l'*Apocoloquintose* a un effet plus catastrophique que la simple destruction d'un portrait ou la rayure d'un nom sur une inscription : par le texte, la dégradation grotesque est pérenne : plutôt que de simplement l'effacer du temps, elle donne au lecteur le soin de détruire sa propre image mentale de l'objet visé, par le ridicule.

Claude, en tant qu'*objet grotesque* dans l'*Apocoloquintose*, est littéralement et figurativement dégradé. Il entre ainsi dans un réalisme grotesque dont son image est à jamais prisonnière, car toujours renouvelée.

115. R. DELMAIRE, « La *damnatio memoriae* au Bas-Empire à travers les textes, la législation et les inscriptions », *Cahiers du Centre Gustave Glotz* 14 (2003), p. 301-302.

116. A. BIERL, « Passion in a Stoic's Satire Directed Against a Dead Caesar ? : Seneca's *Apocolocyntosis* as a Saturnalian Text Composed for Overcoming the Crisis », *Maia* 69 (2017), p. 326-349, pour expliquer cette apothéose inversée, utilise justement le contexte du carnaval médiéval tel qu'interprété par Bakhtine (p. 331).

Conclusion : l'image grotesque

Le grotesque, tel que compris dans cette première partie, est une force qui crée du sens en dépeignant la strate basse. Il était primordial de fait pour nous que l'étude expérimentale de textes anciens sous l'égide du grotesque mène à leur compréhension plus approfondie, de sorte que le grotesque en tant que sujet d'étude devient plutôt le fil conducteur qui unit l'analyse de ces passages, une structure en filigrane nous permettant une diversité de sujets unifiés de manière compréhensive.

En débutant avec Martial pour mieux comprendre l'usage varié de la langue grotesque, nous avons pu montrer que le registre langagier n'est pas strictement lié à l'expression du grotesque. L'obscénité contribue certes à conserver le lecteur dans la strate basse, mais elle n'est pas indispensable au satiriste, qui finalement s'applique à exprimer toutes ses réflexions par le corps. Ce faisant, Martial repousse les limites du langage et de la métrique latine afin d'exposer des scènes richement construites. Par ces pièces, Martial décrie l'aliénation que son statut économique lui fait subir. Pour ce faire, il met en scène des corps liés à la façon d'une constellation, gravitant autour d'un hôte malséant, lorsque d'autres épigrammes lui permettent de critiquer ses cibles en présentant leurs corps sortant au-delà d'eux-mêmes, avalés par d'autres corps ou en avalant d'autres.

L'analyse du lien qui unit corps, nourriture et poésie chez Perse révèle une étroite symbiose corporelle des poètes et de leur public par le truchement de la littérature. Dans la conception persienne, la poésie est considérée comme une nourriture cuisinée et avalée ; les vertus nettoyantes d'une littérature saine sont opposées aux répercussions morbides d'une poésie cannibale.

Les *Priapées*, poèmes variés sans auteur précis, montrent l'intérêt continu des Romains – à travers les époques de leur rédaction –, pour le caractère comique de la laideur. Priape est un dieu laid à la parole laide, un soldat fanfaron qui se vante de son corps hyperbolique et qui aime proférer de vaines menaces ; il ne dispose en réalité d'aucun pouvoir et d'aucune gloire. Cette chute comique amuse les Romains et passe encore une fois par l'expression du corps d'un personnage. Priape, seul locuteur des *Priapées*, est également le seul responsable de cette auto-dégradation amusante. Celle-ci n'est cependant pas synonyme d'humiliation, car dans cette réduction grotesque de sa dignité, Priape parvient à accéder à un statut méta-littéraire supérieur où il semble interagir directement avec son public, qui au final, est souillé par la parole de ce dieu des potagers.

Les poètes épiques, plus discrets dans notre corpus, posent la question du sens que l'on doit attribuer à la violence ; celle-ci permet tant chez Ovide que chez Lucain de mettre en lumière un élément de subversion, que ce soit la *virtus* hyper-masculine, le récit épique lui-même ou la gloire attribuée à la guerre. La violence est également un accès privilégié à l'expression du corps chez les poètes épiques qui le démembrant et l'ouvrent au grand jour pour explorer ses tréfonds, questionnant par le fait même l'appétence du public pour cette violence épique démesurée que l'on trouve chez les modèles canoniques du genre.

Dans le dernier chapitre, les notions vues jusqu'alors ont été réinvesties pour mieux expliquer le fonctionnement de l'objet grotesque, principe plus abstrait : il s'agit de dégrader et rabaisser un objet (texte, personnage, stéréotype, personnalité publique) afin de transformer la conception qu'en a le lecteur et de créer par le fait même une autre compréhension fertile de la chose.

Nous sommes revenu pour ce faire à Perse, afin de voir plus en détail les mécanismes dont il use pour dégrader la littérature et la renouveler dans une forme chimérique nouvelle. Il questionne par le fait même les procédés essentiels de l'art littéraire latin, *imitatio* et *aemulatio*, en montrant autant leur artificialité que leur potentiel infini. Prenant ensuite comme objet d'analyse une des satires de Juvénal reconnue comme étant un des textes les plus dégradants à l'égard des femmes, présente en fait de riches *images*

grotesques traitant l'altérité féminine comme vecteur de perturbation carnavalesque de la morale traditionnelle. En dernier lieu, le texte satirique de Sénèque nous a permis de voir comment il est possible par un récit grotesque de détruire l'image d'une figure publique et de la régénérer en celle d'un personnage littéraire ridicule.

Le grotesque bakhtinien dès lors, parfaitement adapté à l'analyse de Rabelais et à une littérature propre au Moyen Âge, apparaît comme une théorie fertile pour l'étude de textes anciens. Il permet d'abord de réunir un corpus avec des thématiques similaires dans une analyse compréhensive commune. Cette théorie permet surtout de conférer un sens supérieur à des textes qui peuvent de prime abord sembler simplement triviaux ou obscènes. Elle nous force à laisser de côté des principes moraux modernes avoués ou inconscients qui guideraient la compréhension de sociétés antiques fondamentalement constituées d'une altérité qui ne nous est pas entièrement saisissable. En rejetant une approche horizontale et colonialiste des savoirs antiques, qui chercherait à prouver une compréhension totale de ces textes et mentalités, le grotesque bakhtinien nous invite à une réflexion plus nuancée. L'approche verticale centre sa réflexion sur les images grotesques, constituées d'éléments dégradants et non-officiels, et sur ce qu'elles peuvent nous faire comprendre du plus étrange des conceptions antiques.

Deuxième Partie

Kayser : Invoquer et maîtriser les
aspects démoniaques de notre monde

Comme précédemment pour la théorie bakhtinienne, afin d'établir les fondements de notre analyse dans cette seconde partie, il est nécessaire d'exposer en premier lieu la conception du grotesque selon Kayser, fondement axiomatique nécessaire à la cohérence logique du développement.

Le grotesque selon Kayser : un résumé Comme chez Bakhtine, le grotesque selon Kayser concerne les œuvres artistiques, le mot s'applique au processus de création, à l'œuvre d'art et à sa réception. Le grotesque selon Kayser, au demeurant, est moins systématique dans son fonctionnement logique que celui de Bakhtine. Le grotesque est un jeu intemporel avec l'absurde, on le reconnaît dans le texte par les sentiments que sa réception doit provoquer.

Pour créer un tableau grotesque, l'artiste doit mettre en avant notre incapacité à nous orienter dans l'univers physique : le grotesque offre une vision de la vie terrestre dénuée de sens, en la décrivant comme un spectacle absurde et dépourvu de signification.

Le tableau ou le moment grotesque sera alors lié au concept du rire satanique, c'est-à-dire qu'il possède une charge démoniaque provoquant cette impression que le monde est transformé et rendu menaçant. Ce qu'entend Kayser par démoniaque, c'est le fait d'être transformé en quelque chose dépourvu d'identité et d'humanité : cette création sinistre elle-même est démoniaque. L'expression *rire satanique*, sans référence à la mythologie chrétienne, permet de distinguer ce grand rire transformateur du simple rire comique.

En littérature – car Kayser analyse aussi des peintures et des sculptures –, le grotesque apparaît dans une scène ou un tableau animé. Un moment *enceint*, rempli de tension menaçante, sera dès lors l'expression de notre échec à nous orienter dans l'univers matériel. Ainsi, l'expérience du grotesque, qui survient par un effet soudain de surprise et suscite une peur de vivre plutôt qu'une peur de mourir, se fera exclusivement par la consommation d'une œuvre artistique.

Ce monde rendu étrange est caractérisé par un aspect menaçant, une transformation, le fait qu'il cesse d'être certain, et les catégories qui lui sont applicables deviennent inutiles. Il peut aussi s'agir de la fusion de mondes normalement séparés. Le monde étrange joue également avec la perte d'identité, la destruction de la personnalité, la distorsion des tailles et des formes naturelles, l'impossibilité de s'orienter et finalement la fragmentation de l'ordre historique.

Différents thèmes peuvent faciliter le grotesque, comme celui des monstres, des bêtes apocalyptiques, des démons et des animaux non-dignes d'être sacrifiés (serpents, hiboux, crapauds, araignées, chauve-souris). L'objectification du *il* impersonnel, la végétation menaçante et les instruments pointus peuvent également être sources de grotesque. La rencontre avec la folie, enfin, est une expérience grotesque primaire.

Les approches visant à créer un effet grotesque peuvent être diverses, elles se situent tant du côté satirique que du côté fantastique. La première se caractérise par une perception satirique du monde, le dépeignant comme ridicule à travers des éléments d'amertume, de moquerie, de cynisme et de rire. Le grotesque apparaît ainsi comme une force libératrice permettant de surmonter la peur. L'approche satirique du grotesque opère dans un esprit cynique en déformant les normes sociales.

Quant au grotesque fantastique, il trouve ses origines, selon Kayser, dans les analyses des tableaux de Bosch et Bruegel, puis chez Blake, pour ensuite se manifester chez des artistes tels que Grandville, Bresdin et Redon. Le monde merveilleux (celui des contes de fée, voire celui de la mythologie chez les anciens) n'est pas grotesque, car l'altérité du monde présenté ne semble pas affecter le nôtre. Le grotesque émerge avec le fantastique¹¹⁷, quand des éléments inquiétants et aliénants entrent en contact avec notre monde, quand la différence entre le rêve et la réalité est indiscernable. Ce type de grotesque présente un univers onirique macabre, peuplé de squelettes, de créatures rampantes et de monstres terrifiants, ainsi que d'animaux fantastiques. Il est

117. Cf. définition de T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1976.

empreint d'une atmosphère démoniaque et présente souvent l'horreur comme émanant des environnements eux-mêmes, qui semblent se décomposer et dévorer tout sur leur passage.

Plan Dans l'esprit de la première moitié de cette thèse, les divers textes à l'étude seront ici à l'avant plan par rapport à la théorie grotesque elle-même. La théorie du grotesque de Kayser nous servira ainsi de guide afin de réunir des textes qui permettent de penser l'absurde, l'étrangeté, les monstres et les mondes menaçants de l'imaginaire littéraire romain. Nous avons pour ce faire adopté une division établissant une progression depuis le *grotesque fantastique* (Pire que la mort), en passant par l'abject (Pulsion de mort), jusqu'à l'autre côté du spectre avec le *grotesque satirique* (Rire de la mort) ; ces catégories thématiques permettent une plus grande cohérence des textes entre eux. Il s'agit de montrer que ces phénomènes décrits par Kayser sont bien intemporels et que l'on trouve dans notre corpus des textes tentant d'invoquer les forces démoniaques de notre monde pour mieux les maîtriser.

Le quatrième chapitre portant sur le grotesque fantastique abordera les monstres tragiques de Sénèque, le cinquième chapitre sur l'abject abordera la peur des hommes romains de voir leur société masculine et patriarcale remise en question par l'altérité féminine ; le dernier chapitre s'attache à démontrer l'inquiétante étrangeté que présentent les romans latins qui invoquent à leur manière une façon de maîtriser la mort par le rire. Mais, en tout premier lieu, nous proposons un préambule théorique tiré des réflexions des rhéteurs anciens afin de préciser ce que l'on peut entendre par la réception émotive d'un texte : nous devons en effet tenter d'appréhender la manière dont les Anciens percevaient le rôle des émotions dans la composition littéraire.

La place des émotions dans la composition littéraire latine

Un facteur clé du grotesque étant sa propension à affecter l'auditoire par des émotions contradictoires, il est donc judicieux de s'interroger sur la volonté des auteurs anciens d'émouvoir par leur texte. D'un point de vue moderne, juger que tel texte ancien est en mesure d'atteindre l'affectivité est hasardeux ; un témoignage de Quintilien peut cependant éclaircir ce point :

6, 2, 2-4, Car, dans toute la cause, il y a place, nous l'avons dit, pour un appel aux sentiments et leur nature n'est pas simple et demande plus qu'une étude cursive. Et rien ne peut donner plus de force à la parole. Peut-être en effet aussi un mince et étroit filet de talent, grâce du moins à l'enseignement théorique ou à la pratique, pourrait-il produire quelques résultats et conduire à quelque profit ; du moins, il y a et il y a toujours eu, en nombre non négligeable, des plaideurs suffisamment habiles à découvrir des arguments utiles à leurs preuves. Pour ma part, je ne méprise pas ces gens-là, mais je considère qu'ils sont seulement bons à ne rien laisser d'inconnu pour un juge, et, pour dire ce que je pense, informer des faits d'une cause les orateurs qui ont du talent. Mais vraiment un homme capable d'entraîner un juge et de l'amener à avoir l'attitude d'esprit qu'il désire, et dont la parole provoquât les larmes, l'indignation, s'est rarement rencontré. Or c'est ce pouvoir qui peut exercer son emprise dans les tribunaux ; là, l'éloquence est reine¹. (Trad. de J. Cousin)

1. *Nam et per totam, ut diximus, causam locus est adfectibus, et eorum non simplex natura nec in transitu tractanda, quo nihil adferre maius uis orandi potest. Nam cetera forsitan tenuis quoque et angusta ingenii uana, si modo uel doctrina uel usu sit adiuta, generare atque ad frugem aliquam perducere queat ; certe sunt semperque fuerunt non parum multi, qui satis perite quae essent probationibus utilia reperirent ; quos equidem non contemno, sed hactenus utiles credo, ne quid per eos iudici sit ignotum, atque (ut dicam, quod sentio) dignos, a quibus causam disertis docerentur. Qui uero iudicem rapere et, in quem uellet habitum animi, posset perducere, quo dicente flendum irascendumue esset, rarus fuit. Atqui hoc est quod dominaretur in iudiciis, haec eloquentia regnat.*

Selon Quintilien, la capacité à toucher la sensibilité apparaît comme une arme puissante (*haec eloquentia regnat*) que possèdent une rare minorité qui par ce don peut se servir des émotions, comme la colère ou la tristesse, pour ravir (*rapere*) et manipuler le juge et l'auditoire². On peut aisément supposer que cette aptitude se transpose dans le monde littéraire de la même façon. Utilisé avec une main de maître, ce pouvoir permet de complètement bouleverser ceux et celles qui entrent en contact avec l'œuvre. Avec insistance, Quintilien répète que l'essentiel est la maîtrise d'exécution, sans juger la valeur intrinsèque d'une méthode de persuasion ou d'une autre.

Il nous semble possible en appliquant l'appréciation de Quintilien à notre corpus d'examiner la propension de ces textes à susciter des émotions (*adfectus*). Celles-ci sont divisées selon la typologie grecque par le rhéteur (6, 2, 9-19) entre *pathos* et *ethos*. Cette catégorisation place du côté du *pathos* les excès émotifs soudains et violents, comme l'amour (*amor*) la colère (*ira*), la haine (*odium*), la peur (*metus*), la jalousie (*invidia*) et la pitié (*miseratio*). L'*ethos*, plus nuancé, regroupe des traits de caractère plus maîtrisés, soumis à une réflexion éthique, induisant une appréciation morale, comme l'affection (*caritas*) ou la miséricorde pour un amour de jeunesse ou pour une jeune personne (*motus adhuc minoris, ueniam petere adolescentiae, defendere amores*). La capacité de l'*ethos* à rationaliser une situation caractérise également des personnages de la comédie, comme la raillerie légère de la passion d'autrui (*lenis caloris alieni desirus*) ou l'ironie (εἰρωνεία). En ce sens, l'*ethos* est plus proche de la comédie et le *pathos* de la tragédie (6,2,20) : la distinction est fort utile, car le grotesque peut être défini comme une force suscitant le rire et la peur simultanément. Le mélange de l'*ethos* et du *pathos* peut conséquemment être un point de repère pour nos analyses littéraires.

2. Cf. G. EVANGELOU, « The Use of Emotion as Persuasion in Cicero's Letters to Atticus », *The Ancient Art of Persuasion across Genres and Topics*, Leyde, Brill, 2019, p. 153-167, pour une étude de l'utilisation des émotions comme arme rhétorique chez Cicéron, notamment les sentiments de pitié (*commiseratio*) et de culpabilité (*paenitentia*) dans ses lettres à Atticus ; Cf. aussi E. SANDERS et M. JOHNCOCK, éd., *Emotion and Persuasion in Classical Antiquity*, Stuttgart, Steiner, 2016, qui couvre sur le sujet plusieurs types de sources et un corpus assez varié.

Selon encore les propos de Quintilien, on comprend mieux à quel point les émotions peuvent engager les acteurs, les rhéteurs et, supposons-le, les auteurs :

6, 2, 35-36, J'ai vu souvent des acteurs de tragédie et même de comédie sortir de scène encore en larmes, après avoir joué un rôle un peu émouvant et déposé leur masque. Si le seul fait de dire des paroles écrites par un autre enflamme ainsi par des sentiments fictifs, que ne ferons-nous pas, nous, qui devons penser ce que pense l'accusé, afin de pouvoir être émus comme notre client ? Mais, dans les écoles, il est désirable que l'étudiant se laisse ébranler aussi par le sujet même et se l'imagine comme vrai, d'autant plus que, là, nous parlons plus souvent comme plaideurs que comme avocats ; nous tenons le rôle d'un orphelin et d'un naufragé et d'une personne en danger ; à quoi tend de revêtir ces rôles, si nous n'assumons pas les sentiments qu'ils impliquent³. (Trad. de J. Cousin)

Alors que la prise en compte des émotions dans l'étude du grotesque aurait pu être une notion problématique du fait de son caractère subjectif, ce passage montre assez clairement qu'il existe un lien de transmission des émotions entre le créateur, son texte et le récepteur : l'acteur qui incarne le personnage agit en tant que récepteur de l'œuvre ; le rhéteur, en tant que créateur, doit être capable de s'identifier à son client en danger pour être ému par son sort (*qui illa cogitare debemus ut moueri periclitantium uice possimus*). Il est clair, de ce fait, que pour être capable de convaincre un juge, dans le cadre judiciaire, ou le public, dans le cadre littéraire, il faut que l'auteur soit ému par le sort de son client / personnage, ce que confirme l'*Art poétique* d'Horace :

102-113, Si vous voulez que je pleure, commencez par ressentir vous-mêmes de la douleur : alors, Télèphe, alors, Pélée, vos infortunes me toucheront : mais si vous dites mal le rôle qui vous revient, en ce cas je sommeillerai ou je rirai. Les paroles seront tristes avec un visage affligé, chargées de menaces s'il est irrité, enjouées s'il est riant, sérieuses s'il est grave. Car la nature nous modèle d'abord au dedans selon tous les états divers de la fortune, elle nous inspire la joie, nous pousse à la colère, ou bien nous plie jusqu'à terre sous le poids du chagrin et nous serre le cœur ; puis elle révèle au dehors les mouvements de l'âme en prenant la langue

3. *Vidi ego saepe histriones atque comoedos, cum ex aliquo grauiore actu personam deposuissent, flentes adhuc egredi. Quod si in alienis scriptis sola pronuntiatio ita falsis accendit adfectibus, quid nos faciemus, qui illa cogitare debemus ut moueri periclitantium uice possimus ? Sed in schola quoque rebus ipsis adfici conuenit, easque ueras sibi fingere, hoc magis quod illic ut litigatores loquimur frequentius quam ut aduocati : orbem agimus et naufragum et periclitantem, quorum induere personas quid attinet nisi adfectus adsumimus ?*

pour interprète. Si les paroles sont en dissonance avec la fortune de celui qui les dit, les Romains, qu'ils servent à cheval ou à pied, éclateront de rire⁴. (Trad. de F. Villeneuve)

Cet extrait confirme notre intuition : non seulement les notions rhétoriques de Quintilien s'appliquent à la création littéraire, mais elles constituent pour l'auteur un point crucial à maîtriser pour éviter l'humiliation publique. Les auditeurs constituent un public aguerri, qui, ayant reçu une éducation rhétorique et littéraire, est sensible aux subtilités qu'apporte l'auteur au texte. Pour le convaincre, l'auteur se voit obligé de se mettre à la place du personnage et de ressentir lui-même les émotions qu'il vit dans le récit. Le processus de création artistique est donc perçu comme une transmission des sentiments, de l'auteur aux personnages, qui émeuvent à leur tour le public.

Dès lors, le vocabulaire utilisé pour décrire les états d'âme des personnages doit être pris en compte lorsqu'il vient le temps de déterminer si un texte peut susciter le rire et l'horreur simultanément⁵.

4. *Si uis me flere, dolendum est / Primum ipsi tibi; tum tua me infortunia laedent, / Telephe uel Peleu; male si mandata loqueris, / Aut dormitabo aut ridebo. Tristia maestum / Voltum uerba decent, iratum plena minarum, / Ludentem lasciuia, seuerum seria dictu. / Format enim natura prius nos intus ad omnem / Fortunarum habitum : iuuat aut inpellit ad iram, / Aut ad humum maerore graui deducit et angit : / Post effert animi motus interprete lingua. / Si dicentis erunt fortunis absona dicta, / Romani tollent equites peditesque cachinnum.*

5. Quintilien élabore davantage sur cette façon dont le discours peut transmettre des émotions, notamment par la notion d'*enargeia* et de *phantasia*. Ces notions ont été bien analysées, en particulier par J. DROSS, « *Phantasia et Enargeia* », *Philosophie antique* 4 (2004), p. 63-93 ; puis par J.-P. AYGON, « "Imagination" et description chez les rhéteurs du I^{er} s. ap. J.-C. », *Latomus* 63 (2004), p. 108-123, dont il faut retenir le passage suivant : « Il faut donc souligner la relative cohérence de la conception que se faisaient les Anciens de cette forme d'"imagination" qui transmet une image par l'intermédiaire du langage, du moins au I^{er} s. ap. J.-C. Certes, il semble qu'un petit nombre de "détails" particulièrement suggestifs puisse suffire à rendre et à produire une émotion puissante, mais cette technique n'est jamais pensée comme distincte dans son principe de l'accumulation "exhaustive" d'éléments descriptifs, ni dans le *Traité du Sublime* ni dans l'*Institution oratoire*. Quintilien ne cherche nullement à la différencier par rapport à d'autres, puisqu'il insiste au contraire sur le fait qu'il n'existe qu'un seul genre d'*enargeia* (*unum genus*), comme nous l'avons vu : pour lui, dans tous les cas, il s'agit du pouvoir qu'ont les mots de susciter une représentation mentale, et la nature du procédé reste fondamentalement la même, malgré certaines variantes secondaires (p. 122–123) » ; J. Dross écrit pour sa part : « Le balancement opéré permet donc d'associer la *phantasia* conçue comme un processus psychologique de connaissance à la *phantasia* entendue comme une imagination créatrice et toujours liée à l'évidence, *enargeia*. [...] La notion de *phantasia* rhétorique renouvelle ainsi celle de *mimesis* et permet de désigner une "imagination créatrice" moins dépendante du réel, plus subjective, mais toujours dotée d'une évidence irrésistible. (p. 87) ». En somme, on comprend que les créateurs littéraires ont changé de procédé au fil du temps pour créer des images chez l'auditeur.

Le premier pan des émotions que suscite le grotesque regroupe la peur, le dégoût et la révolte. Selon Horace, au théâtre, il vaut mieux tempérer ce type d'images par une narration des événements, car les montrer sur scène serait exagéré.

Art poétique, 179-189, Ou l'action se passe sur la scène, ou on la raconte quand elle est accomplie. L'esprit est moins vivement touché de ce qui lui est transmis par l'oreille que des tableaux offerts au rapport fidèle des yeux et perçus sans intermédiaire par le spectateur. Il est des actes, toutefois, bons à se passer derrière la scène et qu'on n'y produira point ; il est bien des choses qu'on écartera des yeux pour en confier ensuite le récit à l'éloquence d'un témoin. Que Médée n'égorge pas ses enfants devant le public, que l'abominable Atrée ne fasse pas cuire devant tous des chairs humaines, qu'on ne voit point Procné se changeant en oiseau ou Cadmus en serpent. Tout ce que vous me montrez de cette sorte ne m'inspire qu'incrédulité et révolte⁶. (Trad. de F. Villeneuve)

Ainsi, selon Horace, il faut narrer plutôt que montrer sur scène des actes trop horribles (infanticides et cannibalisme) ou trop incroyables (métamorphoses), dont la représentation causerait un rejet chez le spectateur, alors incrédule et fâché (*incredulus odi*). Ce propos nous permet encore une fois d'asseoir les bases de notre méthodologie. Effectivement, rien ne confirme à priori que les actions que nous jugeons atroces et révoltantes dans les récits anciens l'étaient au même degré pour eux. Les exemples cependant pris par Horace sont parlants : nous partageons l'horreur de l'infanticide de Médée ou de la boucherie cannibale d'Atrée ainsi que l'incrédulité face aux métamorphoses des personnages : nous sommes donc en droit, dans notre corpus, d'affirmer que telle scène suscite l'horreur, par la nature de son contenu narratif.

6. *Aut agitur res in scaenis aut acta refertur. / Segnius irritant animos demissa per aurem / Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae / Ipsi sibi tradit spectator : non tamen intus / Digna geri promes in scaenam multaque tolles / Ex oculis, quae mox narret facundia praesens : / Ne pueros coram populo Medea trucidet / Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus / Aut in auem Procne uertatur, Cadmus in anguem. / Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.*

Cerner le vocabulaire qui dénote les affects comme la peur et l'horreur ne pose pas problème, car elles peuvent être assez facilement qualifiées par des mots univoques ; en revanche, le rire, contrepartie grotesque de ces sentiments, est plus difficile à qualifier. Cette émotion est présentée par Quintilien comme ayant une origine presque impossible à déterminer :

6, 3, 7-10, En effet, je crois que, malgré bien des essais, personne n'a bien expliqué l'origine du rire, qui n'est pas provoqué exclusivement par une action ou une parole, mais parfois aussi simplement par le contact physique. En outre, le rire est excité habituellement par des causes diverses : on rit en effet de ce qui est dit ou fait d'une façon piquante et spirituelle, mais aussi par sottise, par colère, par peur ; aussi, la cause du rire est-elle incertaine, car le rire n'est pas loin de la risée. Comme le dit Cicéron, le rire a son siège dans quelque difformité et quelque laideur ; quand on les signale chez les autres, c'est une plaisanterie de bon ton, quand le trait retombe sur celui qui parle, on l'appelle sottise. Quoique le rire semble chose frivole et souvent provoquée par des farceurs, des mimes, enfin, par des fous, il y a une force, il faut le reconnaître, vraiment impérieuse, et irrésistible. Il jaillit souvent même malgré nous, et il ne s'exprime pas seulement par la physionomie ou par la voix, mais il secoue violemment tout notre corps. Souvent, d'autre part, comme je l'ai dit, il retourne la situation dans des affaires très importantes, au point même de briser très fréquemment la haine et la colère⁷. (Trad. modifiée de J. Cousin)

Assez étonnamment, certaines réflexions tirées de ce passage permettent de lier la vision du rire grotesque à sa compréhension par les anciens. Tout d'abord, Quintilien caractérise le rire (*ridere*) comme une force extrêmement dominatrice (*vis imperiosissima*) sur laquelle notre volonté n'a que très peu de contrôle (*cui repugnari minime potest*), qui a un effet tangible sur le corps, jusqu'à le convulser violemment (*totum corpus vi sua*

7. *Neque enim ab ullo satis explicari puto, licet multi temptauerint, unde risus, qui non solum facto aliquo dictoue sed interdum quodam etiam corporis tactu lacessitur. Praeterea non una ratione moueri solet : neque enim acute tantum ac uenuste, sed stulte iracunde timide dicta ac facta ridetur, ideoque anceps eius rei ratio est, quod a derisu non procul abest risus. Habet enim, ut Cicero dicit, sedem in deformitate aliqua et turpitudine : quae cum in aliis demonstrantur, urbanitas, cum in ipsos dicentis reccidunt, stultitia uocatur. Cum uideatur autem res leuis, et quae a scurris, mimis, insipientibus denique saepe moueatur, tamen habet uim nescio an imperiosissimam et cui repugnari minime potest. Erumpit etiam inuitis saepe, nec uultus modo ac uocis exprimit confessionem, sed totum corpus vi sua concutit. Rerum autem saepe, ut dixi, maximarum momenta uertit, ut cum odium iramque frequentissime frangat.*

concutit). Le rhéteur, en se référant à Cicéron, comprend bien que le rire tire son origine du bas, c'est-à-dire de ce qui est honteux (*turpitude*⁸), le difforme et le laid (*deformitas*⁹). La pertinence du grotesque pour analyser le rire des Anciens en est ainsi renforcée.

Sa puissance est telle qu'il conseille plus loin (§ 28) d'en user avec parcimonie. Il faut veiller à ne pas blesser autrui (*numquam laedere uelimus*) et même considérer qu'il est inhumain (*inhumana*) d'en user sur une victime déjà atterrée. Cette force qui unit le corps et l'esprit dans une convulsion est capable de dissiper les émotions fortes du *pathos* telles que la peur (*odium*) et la haine (*ira*). Dans les œuvres, le grotesque prendrait justement forme, selon nous, lors du choc entre ces puissantes émotions des camps rivaux du *pathos* (dégoût, peur, horreur) et de l'*ethos* (rire, ironie), avant que l'un prenne le dessus sur l'autre.

8. Selon l'étude de P. Monteil sur ce terme, *turpis* peut exprimer un abaissement dans une hiérarchie de valeurs, l'idée d'un interdit (la partie du corps qualifiée de *turpis* par exemple est humiliée), l'idée d'une disqualification infamante et ségrégratrice qui frappe toute manifestation de bassesse dans quelque ordre que ce soit ; en ce qui concerne le physique uniquement, *turpis* désigne la laideur comme une infériorité physique générale acquise ou congénitale, et qui, dans la hiérarchie des valeurs esthétiques, place un être au bas de l'échelle, au-dessous en tout cas du seuil à partir duquel on peut parler de beau (*bellus*) : P. MONTEIL, *Beau et laid en latin : étude de vocabulaire*, Paris, Klincksieck, 1964, p. 298.

9. *Deformis* dénote tantôt la privation d'une forme, tantôt une privation de beauté : *ibid.*, p. 66.

Chapitre 4

Pire que la mort

Selon les caractéristiques développées par Kayser, le grotesque est fondamentalement incompatible avec le tragique¹. En effet, le grotesque ne vise pas à donner une interprétation à l'absurde ; son objectif n'est pas de fournir un sens. En revanche, le tragique, symbolisé par le crime dans le cadre de la tragédie, émerge du non-sens pour finalement permettre une justification à travers la souffrance. La tragédie cherche à susciter horreur et pitié afin d'atteindre la catharsis, tandis que le grotesque se désintéresse des actions individuelles et de la remise en question de l'ordre moral.

Cependant, selon Kayser, le grotesque, caractérisé par l'aliénation du monde (*Verfremdung*), surgit subitement lors de la lecture de l'œuvre, dans une scène ou un tableau animé ; ce moment est empreint d'une tension menaçante. Ainsi, bien que le tragique puisse étouffer le grotesque en imposant une signification aux actions des personnages, il est possible, selon nous, d'étudier dans les tragédies de Sénèque le *tableau grotesque*.

Nous soutenons que, malgré tout, le lecteur parvient toujours à trouver un sens dans les dénouements des tragédies de Sénèque, alors que ses personnages, eux, demeurent dans un état d'aliénation par rapport au monde. Dans cette optique, nous examinerons de près le grotesque du point de vue des personnages. Notre analyse portera d'abord

1. G. A. STALEY, *Seneca and the Idea of Tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 114, évoque justement cette incompatibilité.

sur deux tableaux grotesques concluant les tragédies *Œdipe* et *Phèdre*, puis sur des situations plus complexes intégrant l'ensemble de la tragédie dans *Hercule furieux* et *Les Troyennes*.

Les monstres de Sénèque

Les tragédies romaines sont des adaptations des *μύθοι* grecs, récits merveilleux qui prennent place dans un univers mythologique. Cette caractéristique est antinomique du grotesque, car pour aliéner notre monde, le récit doit d'abord y prendre place. Or, dans l'adaptation qu'en fait Sénèque, le caractère mythographique prend plutôt la place d'une forme d'héritage culturel hellénique qui par ailleurs est omniprésent dans sa société². Ainsi le récit tragique de Sénèque, bien qu'il intègre des éléments mythographiques, se tient bien dans un univers réel et on peut considérer qu'il correspond au fantastique ; ses héros sont des hommes que l'on se plaît à voir se transformer en monstres :

Les héros tragiques ne sont pas des mortels un peu plus agités que les autres, ce sont des hommes en proie à des passions qui les entraînent hors de l'humanité : ce sont des surhommes, des personnages effrayants, les héros tragiques sur les scènes romaines se métamorphosent en monstres (Sénèque, *De ira*, 1, 20). Et c'est cette métamorphose qui donne sa raison d'être au spectacle. À Rome le voir est toujours supérieur au dire³.

Pour réaliser cette adaptation des *μύθοι* et tragédies grecs au monde romain, Sénèque devait en outre cibler le *nefas* de chaque pièce et le lier à la perversion d'un rituel⁴. Pour y parvenir, le philosophe tragédien fait progressivement sortir les héros de l'humanité par leur voix et leurs gestes :

2. F. DUPONT, *Les monstres de Sénèque : pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Belin, 1995, p. 43-44.

3. *Ibid.*, p. 50-51.

4. Cf. O. REGENBOGEN, *Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963, *passim*, pour comprendre l'originalité de composition de Sénèque comparée à sa contrepartie grecque.

Ainsi lors de l'accomplissement du *nefas*, le héros entretient avec l'intériorité de son corps des rapports qui sont pour nous déroutants : son intériorité, c'est-à-dire ses viscères, son ventre, son cœur, sont le siège de son humanité, il les torture à plaisir car il hait cette humanité qui est en lui, plantée dans ses chairs⁵.

Le propre des tragédies de Sénèque selon F. Dupont est leur organisation autour des principes de *dolor*, *furor*, *nefas*⁶. Le *dolor* est la souffrance physique et morale insupportable du héros ; son intégrité sociale a été ruinée : le sentiment est causé par un mal irréparable dans le monde humain. Le *furor* est la folie furieuse, une perte temporaire de *mens*, qui sort le héros de l'humanité. Le *nefas* est le crime qui transforme le héros en souillure mythologique, « car tout héros tragique devient un *furiosus* pour accomplir le crime qui fera de lui un monstre ». Ce mouvement narratif, qui arrête la vision que l'on a du héros sur l'image finale du crime, *nefas*, le transformant en « monstre mythologique »⁷, constitue, comme nous allons le montrer, l'expression de la peur fondamentale romaine d'être isolé et déconnecté de la vie, des valeurs et des rites civiques⁸.

Pour arriver à cet « ailleurs mythologique », Sénèque emploie un langage correspondant au *tumor*⁹. Cette démarche d'exagération langagière, en plus de servir le propos, serait, selon R. Cowan¹⁰, à inscrire dans une démarche méta-littéraire, amorcée dans sa jeunesse par son *Apocoloquintose* : Sénèque aurait écrit une suite de tragédies qui intègrent un

5. DUPONT, *Les Monstres de Sénèque*, p. 161.

6. Cf. REGENBOGEN, *Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas*, p. 5-25 pour un état de la question depuis la Renaissance sur les interprétations de la mort et de la douleur dans les *tragédies* de Sénèque. Dans le reste de son livre, O. Regenbogen offre une interprétation complémentaire à l'esprit d'analyse de Kayser. En effet l'auteur explore les thèmes de la folie et de la maladie mentale qui chez les protagonistes de Sénèque est qualifiée de diabolique : « Verweilen müssen wir bei dem unübertoffenen Meisterstück eines psychischen Krankheitsbildes von diabolischer Eindringlichkeit und von shauerlicher Kraft analytischer Einsicht » (p. 47).

7. DUPONT, *Les Monstres de Sénèque*, p. 59.

8. *Ibid.*, 161 : « Car cet ailleurs mythologique (...) où le héros se projette tout entier, est bien un monde des profondeurs et du secret, le monde des fantômes et d'un passé englouti, mais ce monde des profondeurs n'est pas caché au fond de l'individu, il n'a rien à voir avec un inconscient ou un subconscient. Ces arcanes de l'être, sont ceux d'une collectivité, d'une cité, d'un clan ; ».

9. Cf. *supra* p. 34.

10. S. M. BRAUND, *Seneca* : (Edipus, Londres / New York, Bloomsbury Academic, 2016, p. 54-55, relève la simplicité réductrice de l'idée selon laquelle Sénèque ne ferait qu'inclure ces détails afin de satisfaire son public ; conception avancée par R. COWAN, « Bloated Buskins : Seneca and the Satiric Idea of Tragedy », *Ramus* 46 (2017), p. 75-117.

élément de satire du genre exprimé surtout par l'exagération des éléments¹¹. Bien que ce point de vue soit difficile à défendre, l'idée que le style et la langue hyperboliques de Sénèque proviennent de son expertise en matière de satire ajoute à la complexité de ses pièces.

Avant de voir comment la construction des récits *Hercule furieux* et *Les Troyennes* est utilisée par Sénèque pour créer des aliénations grotesques du monde, nous analyserons les deux descriptions horribles qui concluent *Œdipe* et *Phèdre* afin d'établir la façon dont il use de la boursouffure langagière pour dissocier ses personnages de la réalité. Dans l'une, le héros tragique Œdipe s'arrache les yeux après avoir découvert qu'il est une souillure, par le meurtre de son père et l'inceste de sa mère ; dans l'autre, Hippolyte, fils de Thésée, après avoir refusé les avances de sa belle mère Phèdre, est condamné injustement par son père à une mort atroce : son char traîne et démembre son cadavre sur toute la plaine.

Œdipe Après avoir découvert son état de souillure criminelle, Œdipe se retrouve dans l'incapacité de réparer tous ses crimes autrement que par une mise à mort répétée : 945-947, *Iterum uiuere atque iterum mori / liceat, renasci semper ut totiens noua / supplicia pendas* ; « Qu'il me soit permis de vivre encore et de mourir encore, de renaître toujours pour subir autant de fois de nouveaux supplices ». Son suicide pourrait expier le parricide, mais il laisserait impunis les maux qu'il a infligés à sa mère, à ses enfants et à son peuple. Pour remédier à cela, il aspire à prolonger sa mort (949, *mors longa*), à accéder en quelque sorte à l'antichambre de la mort et à errer sans se mêler aux morts : 949-951, *Quaeritur uia / qua nec sepultis mixtus et uiuis tamen exemptus erres* ; « Que

11. R. SELL, « The Comedy of Hyperbolic Horror : Seneca, Lucan and 20th Century Grotesque », *Neohelicon* 11 (1984), p. 277-300, et plusieurs autres qu'il nomme supposent à cause de cette ambiguïté avec le ridicule que les pièces de Sénèque étaient lues plutôt que jouées, sans quoi si l'on tentait de reproduire les horreurs par des artifices impossibles, les scènes à l'oral horribles deviendraient tout à fait ridicules.

l'on trouve une façon d'errer sans se mêler aux morts et en même temps, retiré des vivants». La longue scène de l'aveuglement est donc le récit de la déshumanisation d'Œdipe, de sa perte d'identité et son entrée dans les ténèbres.

957-973 ; 978-979, *Dixit atque ira furit :*
Ardent minaces igne truculento genae
Oculique uix se sedibus retinent suis ;
Violentus audax uultus, iratus ferox
Tantum eruentis : gemuit et dirum fremens
Manus in ora torsit ; at contra truces
Oculi steterunt et suam intenti manum
Vltro insecuntur, uulneri occurrunt suo.
Scrutatur avidus manibus uncis lumina,
Radice ab ima funditus uulsos simul
Euoluit orbes ; haeret in uacuo manus
Et fixa penitus unguibus lacerat cauos
Alte recessus luminum et inanes sinus,
Saeuitque frustra plusque quam satis est furit :
Tantum est periculum lucis ; attollit caput
Cauisque lustrans orbibus caeli plagas
Noctem experitur.[. .]
Rigat ora foedus imber, et lacerum caput
Largum reuulsis sanguinem uenis uomit ;

Ainsi parla-t-il et s'emplit-il de fureur : ses joues menaçantes brûlent d'un feu terrible, et ses yeux peinent à rester dans leurs orbites ; violent, impudent, enragé, sauvage est son regard en l'arrachant. Il a gémi et dans un grognement terrible porté ses mains à son visage. Mais ses yeux farouches sont sortis à leur rencontre, se tendent, poursuivent la main qui fait face, se précipitent vers leur propre mutilation. Avide, il fouille ses yeux de ses mains en crochet, et jusqu'à la racine, tout au fond, arrache en même temps ses globes ; chaque main, fichée dans la cavité, enfoncée en entier, lacère de ses ongles les recoins sillonnés de ses yeux et se déchaîne en vain d'une fureur zélée. Est-il donc si néfaste de voir ? Il redresse la tête, parcourant de ses orbes creux les espaces du ciel, il éprouve la nuit. (...) Un pluie funeste baigne son visage, sa face lacérée vomit les flots de sang de ses veines évidées.

Pour lier l'aveuglement à un changement d'état, Sénèque met en relation les mains et les yeux d'Œdipe comme deux parties dissociées de sa conscience au moyen d'une personnification : les yeux semblent d'abord anticiper leur sort et veulent sortir eux-mêmes de leur siège, puis son regard passe par une gamme d'émotion — *audax, iratus* — et d'états — *violentus, ferox* — avant de redouter et de suivre, avides, les mains qui s'approchent *avidus manibus* pour leurs livrer l'ultime blessure. La main quant à elle,

a toute l'agentivité¹² de la scène, en se tournant vers le visage, s'enfonçant dans les cavités, arrachant les yeux, puis fouillant les creux pour détruire tout fragment du regard. À la suite de ce carnage rendu possible par un état de folie furieuse (*iratus, ferox, uiolentus*), la dissociation prend fin, la main ayant eu le dessus, et Œdipe a terminé sa transformation macabre.

La multiplication d'éléments atroces exprimés par un lexique issu du *tumor* permet de rendre la peur de vivre du personnage : Sénèque utilise en premier lieu un registre qui détaille les tréfonds du corps humain (*scrutatur lumina, ab ima funditus, haeret in uacuo manus et fixa penitus, cauis orbibus*). Ce vocabulaire peut être rapproché de l'*obscenitas* ou de l'*obscenus*, car si on se fie à l'avis des Latins sur le mot¹³, l'*obscenus* implique à la fois la honte, l'horreur et le retrait de la pudeur. Le fait de plonger notre regard dans les orbites des yeux d'Œdipe n'est pas étranger à ce concept, puisqu'en retirant ses yeux, et en exposant d'aussi près le spectacle hideux de ses cavités découvertes, il enfreint en quelque sorte une pudeur et ses trous deviennent des objets d'aversion et de honte.

Sénèque emploie en outre des *uerba sordida*¹⁴ qui matérialisent la scène à l'excès, rendant les descriptions sources d'abjection. Le terme *radix* utilisé pour décrire la base de l'œil entre dans cette catégorie. Ces mots peuvent également faire référence plus précisément à des humeurs corrompues, comme *foedus imber rigat ora*, qui met en image une pluie impure baignant le visage mutilé, *caput lacerum*, d'Œdipe.

12. Nous utilisons ce néologisme technique calqué de l'anglais *agency* au sens de « capacité / pouvoir d'agir ». Le terme est adopté par l'OQLF (cf. *agentivité* dans la vitrine linguistique) et utilisé en sociologie, psychologie et dans les études de genre.

13. Cf. *obscenus* dans le *TLL*, 9, 2 col. 158.

14. A. Estèves introduit ce critère : pour elle les *uerba sordida* désignent des *realia*, des mots qui renvoient à des objets matériels repoussants (p. 156). On peut aussi se fier à Quintilien (10,1,9), pour en apprendre davantage sur la signification du lexème *sordidus* : *Omnibus enim fere uerbis praeter pauca, quae sunt parum uerecunda, in oratione locus (...) Omnia uerba, exceptis de quibus dixi, sunt alicubi optima; nam et humilibus interim et uulgaribus est opus, et quae nitidiore in parte uidentur sordida, ubi res poscit proprie dicuntur*; « En effet, presque tous les mots, sauf un petit nombre qui heurtent la bienséance, peuvent trouver place dans un discours. (...) Tous les mots, à l'exception de ceux dont je viens de parler, sont excellents à une place donnée; en effet, nous avons besoin quelquefois des termes humbles et communs, et ceux qui, dans une partie plus brillante, paraissent bas, deviennent les mots propres, quand le sujet le demande ». (trad. Jean Cousin) Sans connaître entièrement le contexte littéraire et rhétorique approprié pour chaque mot, on ne peut pas clairement saisir quels sont ces mots exactement, mais seulement garder la notion vague qu'ils sont les mots du registre trivial.

Sénèque décrit également les blessures (*vulneri, uulsos simul euoluit orbes, plagas, unguibus lacerat cauos, reuulsis*) en usant d'un vocabulaire médical pour exposer la méthode d'extraction, *manibus uncis, alte recessus luminum et inanes sinus*, et les symptômes, *sanguinem largum uenis*.

Finalement, l'hyperbole enveloppe ce passage, mais se trouve plus spécialement dans la personnification des yeux, *oculique uix se sedibus retinent suis* et dans le verbe utilisé pour exprimer le fait que ses cavités saignent, *uomere*¹⁵.

Précédemment, les poètes Homère et Stésichore, l'aède homérique Démodochus et les prophètes Tirésias et Euenius incarnaient le paradoxe selon lequel l'homme aveugle peut voir la vérité ; Œdipe, cependant, tel que présenté par Sophocle dans *Œdipe Roi* (1366-1367), puis par Sénèque, remet en question cette conception. Dans ces tragédies, l'aveuglement cesse d'être un symbole d'accès à la vérité pour devenir une punition, une préférence de l'aveuglement à la mort. Sénèque se distingue de Sophocle en dépeignant l'aveuglement comme un état intermédiaire entre la vie et la mort, caractérisé par l'incertitude. La perte de la vue devient une porte vers les ténèbres, un exil accessible par l'acte d'aveuglement, marqué par la folie¹⁶. En quittant son royaume, Œdipe cesse d'être le roi de son peuple pour devenir son sauveur. Désormais roi des ténèbres, il s'éloigne de la cité, emportant avec lui : 1058-1060, *uiolenta Fata et horridus Morbi tremor, / Maciesque et atra Pestis et rabidus Dolor* ; « la violente Fatalité, l'horrible frisson de la Maladie, la Peste noire et la Douleur enragée ».

15. K. TÖCHTERLE, *Œdipus : Kommentar mit Einleitung, Text und Übersetzung*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1994, p. 598-599, affirme que Sénèque martèle une accumulation de détails qui, par l'hyperbole, ne font que montrer plus évidemment la futilité et l'infinité de l'entreprise d'Œdipe. F. R. BERNÉ, « Lo scettro cruento di Edipo : Sen. *Oed.* 642 e dintorni », *Pan* (2016), p. 61-73, mène une riche étude qui s'amorce par la distinction sémantique entre *sanguis* et *cruor* : le sang vivant et vital d'un côté, le sang contaminé, fruit de violence et de mort, de l'autre. Le lien entre le sang versé et le pouvoir, avec la perversion des liens familiaux qu'il implique, fait que la distinction entre *sanguis* et *cruor* se perd, car dans la maison d'Œdipe, plus personne ne peut se dire non-contaminé.

16. Cf. R. DUARTE, « Blindness as the Threshold Between Life and Death in Seneca's *Œdipus* and *Phæniassae* », *The Classical Quarterly* 71 (2021), p. 707-720.

Ainsi, dans ce moment de perte d'humanité, dans ce tableau grotesque, le personnage d'Œdipe maîtrise les démons qu'il avait lâchés sur sa mère, ses enfants et son peuple par une destruction de sa personne et en pénétrant volontairement dans un monde menaçant et incertain, avec pour guides les maux mêmes qu'il avait engendrés. Avec cette transformation teintée de folie, Œdipe accède par l'aveuglement non pas à une forme de vérité, mais plutôt aux ténèbres, qui le dévoreront jusqu'à sa mort.

Phèdre Cette pièce, qui met en scène la célèbre histoire tirée d'Euripide (*Hippolyte*) et reprise par Ovide (*Métamorphoses*, 15, 490-551), a ceci de particulier qu'elle présente un triple *nefas* qui transforme Thésée, Phèdre et Hippolyte en monstres¹⁷. Phèdre, otage délaissée par son mari, est incapable de surmonter la blessure de son abandon en Attique et renoue avec les amours bestiales de sa mère – qui jadis avait couché avec un taureau – en s'éprenant d'Hippolyte, créature sauvage, qui par ailleurs est socialement son fils. Hippolyte, lui, décide de retourner à ses origines barbares – sa mère était amazone –, par le renoncement à la civilisation, un culte excessif de Diane et, juste avant l'aveu de Phèdre, une misogynie radicale. Par ce rejet de la civilisation, il se rend disponible à ses aveux et il entre avec elle dans un dialogue amoureux contre-nature. Bien qu'il refuse sa proposition avec horreur, Phèdre, habillée à l'image de sa mère en Amazone l'étreint néanmoins de caresses ; le crime d'inceste est déjà scellé. Thésée, enfin, commet un *nefas* en passant par Neptune pour châtier son fils, et se voit condamné éternellement à reconstituer ses restes¹⁸. Tous ces malheurs sont en fait orchestrés en filigrane par Vénus, ennemie de la lignée de Phèdre – petite-fille du Soleil – et de Diane, vénérée par Hippolyte. Ainsi le monde marin qui coïncide avec la punition de tous les personnages dépend de Neptune, mais aussi de Vénus, née de l'eau¹⁹.

17. Nous renvoyons à R. D. INNOCENTI PIERINI, « Ippolito erede imperiale : per un'interpretazione romana della *Phaedra* di Seneca », *Maia* 57 (2005), p. 463-482, pour une plus ample comparaison avec Euripide et Ovide.

18. DUPONT, *Les Monstres de Sénèque*, p. 166-167.

19. Cf. É. NDIAYE, « Le *scelus nefas* dans *Médée* et *Phèdre* de Sénèque : ordres du roi, vengeances de femmes et lois des dieux », *Lois des dieux, lois des hommes*, sous la dir. de P. VOISIN et M. D. BÉCHILLON, Paris, l'Harmattan, 2017, p. 249-262, pour une explication qui enrichit celle de F. Dupont quant à l'explication des crimes commis par les différents personnages.

Il y a donc une interaction entre trois différents mondes dans cette pièce : le monde sauvage, le monde civilisé et le monde mythologique. Deux descriptions qui ont lieu lors de la résolution finale sont longuement étirées par Sénèque afin de matérialiser la fusion de ces mondes : l'*ekphrasis* du monstre neptunien, puis le démembrement d'Hippolyte.

1019-1049, *Nescio quid onerato sinu*
 (1020²⁰) *Grauis unda portat. Quae nouum tellus caput*
Ostendet astris ? Cyclas exoritur noua ?
 (1025) *Haec dum stupentes sequimur, en totum mare*
Immugit, omnes undique scopuli adstrepunt ;
 (1016) *Tumidumque monstro pelagus in terras ruit.*
 (1027) *Summum cacumen rorat expulso sale,*
Spumat uomitque uicibus alternis aquas
Qualis per alta uehitur Oceani freta
Fluctum refundens ore physeter capax.
Inhorruit concussus undarum globus
Soluitque sese et litori inuexit malum
Maius timore, pontus in terras ruit
Suumque monstrum sequitur—os quassat tremor.
Quis habitus ille corporis uasti fuit !
Caerulea taurus colla sublimis gerens
Erexit altam fronte uiridanti iubam ;
Stant hispidae aures, orbibus uarius color,
Et quem feri dominator habuisset gregis
Et quem sub undis natus : hinc flammam uomunt
Oculi, hinc relucent caerula insignes nota ;
Opima ceruix arduos tollit toros
Naresque hiulcis haustibus patulae fremunt ;
Musco tenaci pectus ac palear uiret,
Longum rubenti spargitur fuco latus ;
Tum pone tergus ultima in monstrum coit
Facies et ingens behua immensam trahit
Squamosa partem. talis extremo mari
Pistrix citatas sorbet aut frangit rates ;

L'onde lourde porte je ne sais quoi en son sein chargé. Quelle terre montrera sa tête nouvelle aux étoiles ? Une Cyclade nouvelle est-elle en train de naître ? Pendant que nous suivons cela ainsi stupéfaits, voici que toute la mer gronde et que tous les rochers frémissent partout en écho ; la mer se précipite sur les terres grosses d'un monstre. La pointe de sa crête ruisselle d'un crachin de sel, elle écume et vomit en alternance les eaux, comme une baleine portée dans les fonds océaniques recrache le flot avalé. La masse des eaux frémissantes se disloque et se dirige vers la côte, apportant avec elle un mal plus grand que la peur ; la mer se précipite

20. L'ordre reconstitué des lignes par les savants des derniers siècles est expliqué par J. G. FITCH, « Transpositions and Emendations in Seneca's Tragedies », *Phoenix* 56 (2002), p. 296-314.

sur terre, chassant son propre monstre. Un frisson secoue ma mâchoire. Quelle allure avait cet être colossal ! Un taureau arborant un cou azuré, portant haut sa crinière sur son front verdoyant, ses oreilles hérissées, ses yeux aux couleurs variées, à la fois ceux d'un souverain dominant un troupeau sauvage et d'une créature née sous les flots : de ses yeux jaillit une flamme, tandis qu'ils brillent également d'un bleu remarquable. Son cou gras soulève des muscles puissants, ses larges narines béantes émettent un souffle rauque ; son poitrail et son fanon sont verdis de mousse persistante, son flanc s'étire en longueur, parsemé d'une teinte rougeâtre, puis se termine en une monstrueuse forme ; cette créature gigantesque traîne derrière elle une partie écailleuse imposante. Tel est le léviathan des confins de la mer, aspirant ou brisant les navires filant à toute allure.

Sénèque dépasse ici la figuration du taureau marin imaginé par Euripide, simplement qualifié de ταῦρος (*Hippolyte*, 1214, 1229)²¹ en élaborant un monstre fantasmagorique, réelle fusion chimérique et cauchemardesque du monstre terrestre et marin. Sénèque maintient cette association littérale des deux mondes opposés tout au long de la description, en commençant par la juxtaposition des deux éléments à l'arrivée de la créature sur terre, il rend la vague écumante indissociable du monstre : *pontus in terras ruit / Sumque monstrum sequitur* (1033-1034). Tandis que chez Euripide, c'est la mer qui, distincte du taureau, le jette sur terre avant de se retirer, ici c'est elle qui se dissout en un monstre projeté sur terre : *Inhorruit concussus undarum globus / Soluitque sese et litori inuexit* (1031-1032). L'utilisation de *inhorruit* confère à cette bulle d'eau fragmentée une forme de personnification impersonnelle inquiétante, qui remet en cause la certitude de l'environnement²².

La complexité de l'*ekphrasis* suivant son arrivée provient du mélange des formes, couleurs et masses contrastées, mais énumérées de manière à ce qu'on ne puisse jamais discerner l'ensemble du monstre. C'est un amas articulé de chair, de membres et de muscles (*colla, iuba, opima ceruix, torus, pectus, palear, latus, tergus, facies, ingens belua, pars immensa*) élevés en hauteur (*sublimis, altus, erigere, stare, arduus*), teints par les couleurs variées

21. Des comparaisons détaillées entre cette description de Sénèque et celles d'Euripide et Ovide ont déjà été opérées par C. SEGAL, « Senecan Baroque : The Death of Hippolytus in Seneca, Ovid, and Euripides », *Transactions of the American Philological Association* 114 (1984), p. 311-325 ; et G. MADER, « *Ut Pictura Poesis* : Sea-Bull and Senecan Baroque. (*Phaedra*, 1035-49) », *Classica et Mediaevalia* 53 (2002), p. 289-300.

22. SEGAL, « Senecan Baroque », p. 319.

du monde aquatique (*caeruleus, uiridans, uarius color, caerulus, uirere musco, fucus rubens*). De plus, Sénèque accentue le caractère surnaturel et terrifiant du monstre en ajoutant des détails tels que des yeux crachant le feu et une queue hérissée d'écailles, s'inspirant des serpents de Virgile attaquant Laocoon, prêtre de Neptune lui sacrifiant un taureau (*Énéide*, 2, 199-227)²³.

Ainsi, nommé taureau (*taurus*), mais comparé à une baleine (*physeter, Pistrix*), à des lieux géographiques (*tellus, Cyclas*) et ressemblant à un dragon (*flammas uomunt, ingens belua immensam trahit / Squamosa partem*), cette chimère grotesque est une matérialisation de l'union *nefas* de Phèdre et d'Hippolyte. En effet, les descriptions de la mer en mouvement laissent déjà présager que cette bête est le fruit de l'union incestueuse du couple tragique : les séquences *onerato sinu / Grauis unda portat* et surtout *tumidumque monstro pelagus* montrent la mer enceinte d'un monstre qui rejette ensuite sur la plage, en quelque sorte, sa matrice crevée avec son liquide amniotique (*Inhorruit concussus undarum globus*)²⁴. Ce taureau né de la mer rappelle le Minotaure, demi-frère de Phèdre ; de fait, face à cet ennemi, Hippolyte, se trouve dans une position symétrique à celle de son père Thésée²⁵. Ce prodige contre-nature fait par ailleurs écho au goût des Romains pour les naissances extraordinaires, *prodigia* qui présagent un mal à venir²⁶.

23. SEGAL, « Senecan Baroque », p. 320.

24. W. D. FURLEY, « Seneca's Horrible Bull : *Phaedra* 1007-1034 », *The Classical Quarterly* 42 (1992), p. 563.

25. MADER, « *Ut Pictura Poesis* : Sea-Bull and Senecan Baroque. (*Phaedra*, 1035-49) », p. 294.

26. FURLEY, « Seneca's Horrible Bull », p. 565 : « A third factor would appear to be the Roman interest in grotesque births as signs, *prodigia*, of an unholy state of affairs. Tacitus, for example, cites misshapen animal births as a possible evil omen (e.g. *Histories*, 1, 86). Monstrous human babies could also be taken as divine signs (e.g. Julius Obsequens, *Prodigiorum liber*, 25 : a slave-girl bore a monstrous child in 136 B.C.). The Senecan stage is a place where human wickedness and depravity are matched or reflected by ominous physical signs : the blackening of the sky, the shaking of earth, fire not burning properly etc. Seneca's suggestion through the present metaphor that sexual depravity might result in a monstrous birth is in harmony both with contemporary belief in *prodigia* and his portrayal of weird natural phenomena as a corollary to human wickedness on stage ».

Tout est orchestré dans cette scène pour exprimer une notion complexe de peur, expression de l'aliénation du monde. Tandis que ce monstre chez Euripide est « une vision plus grande que ce que nos yeux peuvent tolérer » (*Hippolyte*, 1217, κρείσσον θέαμα δεργμάτων), chez Sénèque, le monstre est « plus grand que la peur » (1033, *maius timore*) ; l'effet produit par la présence du taureau évolue d'une expérience externe basée sur la vision chez Euripide à une expérience émotionnelle chez Sénèque²⁷. L'instabilité des lieux géographiques environnants, parfois vagues (1020, *tellus* ; 1026, *scopuli* ; 1016 *terra*), parfois précis (1011, *Sicula* ; 1012, *Ionius sinus* ; 1021, *Cyclas*) contribue à situer l'entièreté du monde extérieur dans un état ambigu entre le réel et l'imaginaire²⁸. Le héros quant à lui est totalement isolé et d'aucun secours dans ce monde horrifiant ; sa geste racontée par un narrateur qui observe la scène de loin ne lui confère aucune agentivité²⁹. Pris entre le monde sauvage qu'il désirait tant, mais qui se révèle impersonnel et menaçant, le monde mythologique de son père et le monde civilisé qu'il fuit, Hippolyte sera entièrement déconstruit et arraché par ces différents milieux :

1093-1114, *Late cruentat arua et inlissum caput*
Scopulis resultat ; auferunt dum comas,
Et ora durus pulcra populatur lapis
Peritque multo uulnere infelix decor.
Moribunda celeres membra peruoluunt rotas :
Tandemque raptum truncus ambusta sude
Medium per inguen stipite ingesto tenet ;
Paulumque domino currus affixo stetit.
Haesere biuges uulnere— et pariter moram
Dominumque rumpunt. inde semianimem secant
Virgulta, acutis asperi uepres rubis
Omnisque ruscus corporis partem tulit.
Errant per agros funebris famuli manus,
Per illa qua distractus Hippolytus loca
Longum cruenta tramitem signat nota,
Maestaeque domini membra uestigant canes.
Necdum dolentum sedulus potuit labor
Explere corpus. Hocine est formae decus ?
Qui modo paterni clarus imperii comes
Et certus heres siderum fulsit modo,

27. SEGAL, « Senecan Baroque », p. 318.

28. *Ibid.*, p. 317.

29. *Ibid.*, p. 315.

*Passim ad supremos ille colligitur rogos
Et funeri confertur ;*

Il ensanglante largement la plaine et sa tête fracassée résonne sur les rochers. Les buissons arrachent ses cheveux et la pierre impitoyable ravage son visage ; sa beauté infortunée périt avec quantité de plaies. Les roues véloces passent rapidement sur les membres mourants. Enfin, tandis qu'il est projeté dans les airs, un tronc le retient dans son vol par son pieu brûlé, un pic au milieu de son aine. Le char se cambre au moment où son coursier est empalé ; le coup violent immobilise les deux chevaux. Puis ils rompent leur attelage et du même coup, leur maître. De là, des ronces, des buissons aux épines aiguës et des arbustes piquants sectionnent le demi-mort et emportent une partie de son corps. Les serviteurs, en petite troupe, errent dans le champ, dans ce lieu où Hippolyte rompu en morceaux a laissé une longue marque sanglante, les chiennes éplorées cherchent les membres de leur maître. Mais l'effort assidu de ces gens affligés ne peut reconstituer son corps. Est-ce la noblesse de sa beauté ? Lui qui autrefois, en compagnon illustre de son père puissant et héritier certain brilla comme les étoiles, maintenant en tous sens il est ramassé et recueilli pour d'ultimes funérailles.

Voilà que, par le courroux de Vénus, l'idée corrompue que se fait Phèdre de l'amour et, en retour la conception dénaturée qu'a Hippolyte de la chasteté les mènent tous deux à leur perte. Contrairement aux descriptions d'Euripide et d'Ovide où le fils de Thésée se retrouve pris par les rênes de son char et meurt assez rapidement, chez Sénèque la description de son trépas est prolongée bien plus longtemps. Cela permet de placer cet épisode à l'antipode des désirs d'Hippolyte, qui souhaitait, comme au début de la pièce, retourner à la chasse. Cette épisode d'anti-chasse – contexte renforcé par la présence de compagnons de chasse et de chiens qui après le massacre cherchent ses restes – rappelle au lecteur que son souhait a été exaucé à l'envers³⁰. Son rejet de la civilisation basé sur sa misogynie perturbée, plus que sur une décision rationnelle et réfléchie, l'a plongé dans le monde sauvage qu'il désirait tant, univers asexué, certes, mais aussi excessivement violent³¹.

30. J. PYPLACZ, « Evil Goddesses, Flawed Heroes : Divine Wrath and Human Error in Seneca's *Hercules Furens* and *Phaedra* », *Symbolae Philologorum Posnanensium Graecae et Latinae* 23 (2013), p. 91-101.

31. M. VIZZOTTI, « *Libido y luxuria* en la tragedia de Séneca », *Circe* 25 (2021), p. 132.

Pour rendre le mélange pervers des mondes totalement cohérent, Sénèque va jusqu'à tirer des éléments du monde élégiaque pour composer cette scène cruelle. En effet, l'utilisation de la chasse pour évoquer la conquête amoureuse est ici travesti dans une anti-chasse qui se résout en carnage. L'empalement de son aîné a une connotation forte (1099, *medium per inguen stipite ingesto tenet*), reflétant le refus d'une vie sexuelle. De plus, dans le modèle érotique, le corps est observé sous toutes ses parties pour amplifier le désir : il est ici semblablement exposé, mais littéralement décomposé³².

Alors qu'Œdipe était l'auteur de son propre déchirement, se plongeant dans la nuit par ses propres mains, Hippolyte dans la mort se trouve encore plus esseulé, écrasé par l'immensité de l'environnement menaçant qui en quelque sorte l'avale ; son cadavre va jusqu'à recouvrir presque toute la plaine, écrasé et déchiré. Œdipe résout un conflit intérieur dans un geste autodéterminé d'aveuglement : la blessure portée est donc interne ; Hippolyte voit pour sa part son état émotif reflété dans l'environnement cauchemardesque qui l'entoure et sa blessure est portée totalement à l'extérieur. Dans les deux cas pourtant, le résultat est le même, il y a une perte d'identité et de repères au monde extérieur. Ici le démembrement est si complet et hyperbolique que même si Thésée cherche ensuite éternellement les restes de son héritier (*certus heres*) pour les reconstituer, il en est incapable.

Contrairement à Œdipe, dont la destruction corporelle est relatée par des verbes actifs qui le tiennent pour seul responsable, les verbes qui détaillent la mort d'Hippolyte décrivent son corps répandu sur les éléments (*cruento, signare nota cruenta*), les éléments mutilant son corps (*aufero, populo, peruoluo, teneo, rumpo, seco, fero*), ou encore la destruction ou la dégradation passive d'une partie de son corps (*inlissum, moribunda, raptus, affixus, distractus*).

32. D. F. KENNEDY, « Dismemberment and the Critics : Seneca's *Phaedra* », *Texts and Violence in the Roman World*, sous la dir. de M. GALE et J. H. D. SCOURFIELD, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, p. 215-245.

Phèdre présente ainsi selon nous des éléments qui rappellent fortement le grotesque de Kayser. Le monstre abyssal, plus qu'une incarnation mythologique quelconque, réussit parfaitement à exprimer la notion de la transformation de notre monde en un lieu incertain et menaçant. Le démembrement d'Hippolyte est une manifestation catastrophique de son incapacité à demeurer dans le monde civilisé et de l'aspect dévorant du monde, terrain sauvage, violent et impersonnel, qui illustre l'écrasement affectif du personnage ainsi que son isolement total³³.

Hercule furieux Ce récit présentait pour Sénèque de nombreux défis d'adaptation, comme le souligne F. Dupont³⁴, car le personnage était devenu depuis l'époque hellénistique soit une figure de sage élevé au rang de dieu, soit un bouffon comme on peut l'entrevoir dans l'*Apocoloquintose*³⁵. Pour vivre le crime tragique, Hercule doit cependant être ramené plus près des hommes. Dès lors, Sénèque a inversé la progression *dolor, furor, nefas*, pour se servir plutôt du crime furieux et pour réintégrer ainsi Hercule dans l'humanité, transformant son *nefas* en *labor*.

Sénèque, à tiré de l'*Heraklès* d'Euripide, source de son *aemulatio*, cette humanité herculéenne retrouvée afin de pouvoir donner une grande place à la thématique de l'impuissance des hommes face aux dieux³⁶. La structure de la pièce marque habilement le manque d'agentivité complet du héros. Son isolement est renforcé cette fois grâce au thème de la folie auquel s'adjoint celui de l'enfer, lieu central du récit qui vient corrompre la réalité.

33. B. VAN ZYL SMIT, « Analyzing Blood and Gore. Towards an Understanding of Cruelty and Horror in Senecan Tragedy », *Akroterion* 32 (1987), p. 2-10, croit aussi que la violence qui caractérise les fins des tragédies de Sénèque contribue à raffiner les enjeux propres à chaque pièce.

34. DUPONT, *Les Monstres de Sénèque*, p. 182-183.

35. B. VAN GREUNEN, « Seneca's *Hercules Furens* - A Myth Renewed », *Acta Classica* 20 (1977), p. 141-148, p. 142, rappelle qu'on ne doit pas tenter de faire une association entre le portrait ridicule de l'Hercule de l'*Apocoloquintose* et de cet Hercule tragique.

36. C. LITTLEWOOD, « *Hercules Furens* and the Senecan Sublime », *Ramus* 46 (2017), p. 153-174, soutient que Sénèque a canalisé dans cette pièce la tension entre l'*Énéide* et les *Géorgiques*, la folie orphique mêlée au *labor* géorgique (p. 174) ; cf. K. LAMPE, « Philosophy, Psychology, and the Gods in Seneca's *Hercules Furens* », *Philosophia* 48 (2018), pour une étude de l'intégration des éléments du néo-stoïcisme au récit.

La tragédie débute par un prologue initial (1-124) déconcertant, car il est prononcé par la déesse, Junon, qui promulgue le sort funeste d'Hercule : sa colère et sa jalousie excessives engendreront des monstres souterrains dans le but d'anéantir le héros. Or, comme la déesse arrive à ses fins, cette annonce a pour effet de sceller le destin d'Hercule et de lui ôter toute agentivité dès les premières lignes de la tragédie. Si ce sort est réservé à plusieurs héros de la littérature antique, notamment Énée chez Virgile³⁷, la construction du récit de Sénèque a cependant pour effet de présenter la destinée d'Hercule non pas comme le passage épique d'une épreuve, mais bien plutôt comme une abomination inévitable. Junon écrase Hercule, sans qu'il ait la possibilité de se défendre : ce rapport inégal et cosmique entre une divinité et un être inférieur inspire à ce dernier une angoisse face au destin et une peur de vivre, puisque la plus grande menace réside dans ses propres actions. Au réveil de son épisode de folie, Hercule, vainqueur de tous les fléaux, en est réduit à un sentiment de crainte :

1147, *Pudet fateri : pauco ; nescio quod mihi...*

Nescio quod animus grande praesagit malum. ;

J'ai honte de l'avouer : je suis épouvanté, je ne sais ce qui me... je ne sais quel mal immense mon âme pressent.

Cette peur de vivre et cette impuissance face aux éléments est non seulement énoncée par le personnage lors des dialogues, mais elle est aussi suggérée au lecteur par la construction du récit³⁸ : le propos liminaire de Junon annonce la menace qui pèse sur Hercule, puis la majorité de la pièce est consacrée à mettre en évidence le sort

37. PYPLACZ, « Evil Goddesses, Flawed Heroes », explique bien les différences entre le conflit divin opposant Hercule et Junon dans cette pièce, Hippolyte et Vénus dans *Phèdre*, puis Énée et Junon dans l'*Énéide*. La particularité du conflit de cette pièce est que dans l'*Énéide* Junon s'adresse au lecteur par l'intermédiaire d'*Ira* et que, dans *Phèdre*, Vénus agit suivant le commandement de Thésée ; *Hercule furieux* a donc cette particularité dans la littérature latine de voir une déesse directement sur scène exercer sa volonté. Les déesses chez Sénèque apparaissent davantage comme des esprits destructeurs que comme des figures gréco-romaines traditionnelles. Cela est le résultat de la fascination de Sénèque pour Virgile et de son émulation originale de ses textes.

38. M. L. von GLINSKI, « All the World's Offstage : Metaphysical and Metafictional Aspects in Seneca's *Hercules Furens* », *Classical Quarterly* 67 (2017), p. 210-227, discute plus en profondeur dans son article la tension dramatique créée par Sénèque entre l'action qui se déroule sur la scène et celle qui est décrite hors scène. J.-A. SHELTON, *Seneca's Hercules Furens : Theme, Structure and Style*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1978, p. 17-25, est aussi d'accord pour souligner que la compression temporelle est mise au service de l'accentuation dramatique de la pièce.

funeste qui attend le héros. Aux vers 205-325 finalement apparaissent les premières expressions du *dolor* humain, celui de Mégare qui implore Zeus de lui rendre Hercule et celui d'Amphytrion qui espère le mieux pour son fils, alors que le protagoniste n'est pas même encore apparu. Enfin, aux vers 326-515, Lycus vient prononcer le troisième prologue, l'héritier légitime de Thèbes profitant du passage d'Hercule en enfer pour usurper le trône ; ce prologue permet à l'*iratus* de traiter Hercule d'esclave des dieux. Lycus préfigure ensuite (v. 515) indirectement la suite des événements en déclarant qu'un tyran punit les malheureux en les laissant vivre et les heureux en les tuant : il annonce ainsi le *dolor* final d'Hercule.

Celui-ci surgit finalement des enfers au terme de ses labeurs alors qu'Amphitryon l'entend revenir (516-524). Accueilli par le chœur (525-590), qui chante l'injustice de la mort et les enfers, Hercule revient sur la terre enorgueilli d'un vain triomphe (591-639), car il a perdu son royaume, tandis que le traître Lycus menace son fils et sa femme. C'est au tour du héros de prononcer le quatrième et dernier prologue où il fait écho à celui de Junon par ses *dolor* et *furor* excessifs. Pourtant, plutôt que d'entrer dans l'action et de présenter tout de suite sa vengeance sur Lycus, Sénèque laisse une grande place dans sa pièce au monde infernal en donnant la parole à Thésée (640-830), qui implore les éléments de l'univers et décrit les enfers qui engloutiront tout le genre humain. Thésée, alors même qu'Hercule est censé avoir quitté les enfers, nous y maintient et il décrit ce lieu comme une bouche qui absorbera la race humaine en entier. Le chœur (831-900) répond à Thésée en chantant lui aussi l'enfer.

Après cette suite presque ininterrompue de prologues et d'allusions infernales, toute la suite se précipite, lorsque Hercule (895-1053) après avoir vaincu Lycus (*furor*), immole à son père Zeus des victimes avec les mains encore souillées de sang humain. Son *hybris* et ce rituel sacrificiel perverti le rendent victime d'hallucinations qui lui font sacrifier sa propre famille au lieu de celle de Lycus. Après ce *nefas*, Sénèque renvoie Hercule au *furor*, puis au *dolor* : il se réveille (1140-1344), il a peur, il recherche sa famille et ses attributs. En contemplant le crime, il comprend qu'il s'agit de son œuvre, puis cherche à se suicider (*furor*), son père l'en empêche, laissant son fils dans un *dolor* final. C'est la

victoire de Junon qui a annulé le temps généalogique du personnage tragique. Cette peur de vivre qui se manifeste par sa volonté de se suicider est le seul réel combat d'Hercule dans la pièce, puisque nous n'assistons pas à sa vengeance sur Lycus, tant elle est aisée. Grâce à son père, il arrive à lutter contre sa pulsion de mort et à ne pas mettre fin à ses jours.

La construction du récit, en plaçant le héros dans une position entièrement vulnérable, reflète parfaitement un état d'aliénation du monde, renforcé par une place prépondérante conférée aux enfers. Ces lieux sont présentés au début du récit par Junon comme résidence des fléaux personnifiés, chargés de soutenir sa colère. Elle ne juge plus suffisant ce *dolor*, car il ne fait qu'engendrer des monstres balayés par Hercule :

91-103, *Hic tibi ostendam inferos.*
Reuocabo in alta conditam caligine,
Ultra nocentum exilia, discordem deam
Quam munit ingens montis oppositi specus ;
Educam et imo Ditis e regno extraham
Quicquid relictum est : ueniet inuisum Scelus
Suumque lambens sanguinem Impietas ferox
Errorque et in se semper armatus Furor.
Hoc, hoc ministro noster utatur dolor.
Incipite, famulae Ditis, ardentem citae
Concutite pinum et agmen horrendum anguibus
Megaera ducat atque luctifica manu
Vastam rogo flagrante corripit trabem ;

Je te montrerai ici les enfers. Je rappellerai la Discorde, enfouie dans de profondes ténèbres, par delà la prison des coupables, la déesse que défend l'autre immense de la montagne opposée ; je ferai sortir et arracherai du royaume bas de Dis tout ce qui y a été abandonné : il viendra, le Crime odieux, et l'Impiété féroce qui lèche son propre sang, l'Erreur et, toujours armée contre elle-même, la Folie furieuse. Voici, voici ce que notre douleur emploiera à son service. Commencez, rapides esclaves de Dis, agitez votre brandon ardent ; que Mégère commande cette armée hérissée de serpents et qu'elle arrache de sa main affligeante une énorme torche au bûcher embrasé.

Cette première vision des enfers permet à Sénèque de recourir à un procédé narratif assez particulier à son écriture³⁹ : afin de mieux définir les maux humains qui affligeront son personnage principal, il les personnifie sous la forme de serviteurs infernaux⁴⁰. Ce recours narratif rehausse l'aspect menaçant et altéré du monde : les esclaves de Dis, abandonnés au fond de l'enfer, sont recueillis et emmenés par Junon parmi nous sur Terre, ce qui établit par le fait même un pont entre notre monde et celui de l'abysse profonde et nocturne⁴¹.

Or il ne s'agit pas, comme dans d'autres récits mythologiques, de monstres exubérants, mais bien des maux qui guettent chaque être humain : la Discorde, le Crime, l'Impiété, l'Erreur et la Folie furieuse. Sénèque vise à ramener le point focal de sa tragédie sur le malheur que les humains commettent sur eux-mêmes, à tel point que « les horreurs décrites dans les enfers ne sont qu'une pâle comparaison des actions commises sur Terre par Hercule »⁴² :

737-742, *Vidi cruentos carcere includi duces*
Et impotentis terga plebeia manu
Scindi tyranni. Quisquis est placide potens
Dominusque uitae seruat innocuas manus
Et incruentum mitis imperium regit
Animosque parcit, longa permensus diu
Felicitatis aevi spatia uel caelum petit
Vel laeta felix nemoris Elysii loca,

39. O. MIGNACCA, « Modelli augustei per le personificazioni infernali in Seneca Tragico : spunti di riflessione », *Persona Ficta : La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia*, sous la dir. de G. MORETTI et A. BONANDINI, Trento, Università degli studi di Trento, 2012, p. 283-299, étudie plus en profondeur l'usage de ces allégories des maux humains depuis les modèles dans l'*Énéide* et également dans l'autre pièce de Sénèque les présentant, *Edipe*. Les *Métamorphoses* d'Ovide sont également évoquées à titre de corpus de comparaison. T. D. KOHN, *The Dramaturgy of Senecan Tragedy*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2013, p. 94, pointe avec raison la confusion supplémentaire introduite par le fait que cette armée de maux est dirigée par Mégère (*Megaera*), qui joue sur le nom de la femme d'Hercule *Megara*. Ainsi quand Hercule s'adresse à sa femme en la prenant pour une autre ce double nom contribue à amplifier la folie et l'égarement d'Hercule.

40. Il fait également mention, lors de la description par Thésée des enfers (v. 690-696), du Sommeil (*Sopor*), de la Faim (*Fames*), de la Honte (*Pudor*), de la Terreur (*Metus*), de l'Épouvante (*Pauor*), du Deuil (*Funus*), de la Douleur (*Dolor*), du noir Désespoir (*ater Luctus*), de la Maladie (*Morbus*), des Guerres (*Bella*) et de la Vieillesse (*Senectus*).

41. Ce pont est mis en image par la description de la bouche de l'enfer par Thésée (v. 662-685).

42. GLINSKI, « All the World's Offstage : Metaphysical and Metafictional Aspects in Seneca's *Hercules Furens* », p. 211.

Iudex futururus ;

J'ai vu des chefs sanguinaires être enfermés dans un cachot, le dos de tyrans impuissants être lacérés par une main plébéienne. Celui qui use de sa puissance placidement, qui, maître de la vie, conserve un bras inoffensif, qui en douceur exerce un pouvoir exempt de sang et épargne les âmes, celui-là, après avoir mené une longue existence heureuse, gagne soit le ciel, soit, en bienheureux, les sites riants du bois élyséen, pour y devenir juge.

1005-1007, *Dextra precantem rapuit et circa furens*

Bis, ter rotatum misit ; ast illi caput

Sonuit, cerebro tecta disperso madent.

(...) 1022-1026, *Pauefactus infans igneo uultu patris*

Perit ante uulnus ; spiritum eripuit timor.

In coniugem nunc claua libratur grauis ;

Perfregit ossa, corpori trunco caput

Abest nec usquam est ;

Il a saisi vivement de sa main droite le suppliant (son fils) et, furieux, le faisant tournoyer deux, puis trois fois, il l'a lancé ; alors sa tête a résonné, les murs sont mouillés de sa cervelle éclaboussée. (...) Le bébé épouvanté par son père au visage enflammé périt avant d'être blessé ; la peur lui a ôté la vie. Il balance maintenant sa lourde massue contre sa femme ; il a fracassé les os, la tête qui manque au corps mutilé n'est plus nulle part.

Les deux passages illustrent précisément la manière dont Sénèque présente la vie comme pire sur terre qu'aux enfers. D'un côté, les enfers sont décrits comme un lieu rempli de supplices, d'horreurs et de monstres, mais qui paraît toutefois répondre aux règles de jugement naturel : les vertueux sont récompensés et ceux et celles qui ont commis le mal sont punis. Mais sur terre, c'est une logique arbitraire qui semble régir le sort des femmes et des hommes : les enfants d'Hercule sont broyés, épouvantés à mort et sa femme décapitée, dans le seul but d'accabler le héros, qui demeure vivant, parce qu'il est le bâtard de Zeus et que Junon est incapable de le vaincre. Dans cette tragédie précisément, *dolor*, *furor* et *nefas* ne sortent pas Hercule du monde des hommes, mais ils sont le prix à payer pour le réintégrer après ses travaux ; ce massacre est son dernier *labor*⁴³.

43. DUPONT, *Les Monstres de Sénèque*, p. 184 ; VAN GREUNEN, « Seneca's *Hercules Furens* - A Myth Renewed », p. 148 ; A. R. ROSE, « Seneca and Suicide : The End of the *Hercules Furens* », *The Classical Outlook* 60 (1983), p. 109-111, ajoute : « For Seneca, wisdom is the ultimate goal and everyone finds himself somewhere along the path toward its attainment (*de Ira* 2.10.6 ; *Ep.* 58.26 ; *QNat.* 2.59.2). The Stoics taught that suicide is ill-advised for anyone but the wise man precisely because death arrests the progress toward wisdom, life's main objective (see Benz, 1929, 52-54). Seneca's portrayal of Hercules

Sénèque parvient au demeurant à lier les deux univers en présentant les maux qui se manifestent à Hercule comme des créatures sorties de l'abysse. Il procède également, après l'annonce initiale, à une forme d'aller-retour narratif entre la terre et les enfers pour mieux lier les dimensions opposées : enfers (1-124), terre (125-515), enfers (516-590), terre (591-639), enfers (640-830), terre (831-1344). Au sein de cette structure en va-et-vient, deux caractéristiques peuvent être notées : Thésée et le chœur continuent d'évoquer les enfers, même après qu'Hercule en soit revenu ; par ailleurs, l'alternance entre enfers et terre cesse seulement une fois qu'Hercule a transformé sa propre existence en enfer sur terre.

Cette alternance narrative, qui place les enfers au cœur du récit, le rôle d'Hercule en tant que marionnette et celle des personnages humains comme spectateurs passifs, crée l'effet de réalité incertaine⁴⁴. La folie dont est pris Hercule est en outre une voie d'accès directe au grotesque, d'autant plus qu'elle n'est pas un simple élément, elle n'est pas non plus un *furor*, caractérisé par la perte de contrôle de la *mens* sur l'*animus*, elle n'est pas une *insania* ou une *mania*, elle est une forme de réalité altérée qui échappe au contrôle d'Hercule, dans laquelle en pleine possession de ses moyens il croit sacrifier à Junon la famille de Lycus, des humains. Il paye le prix d'avoir déjà confondu guerre et meurtre avec le sacrifice lors de sa vengeance sur Lycus en omettant de purifier ses mains avant d'immoler des bêtes à Zeus. Cette notion de rituel pervers qui lui fait accomplir un sacrifice humain le sort de la civilisation et l'approche de la barbarie.

reflects his concern with that process. The hero displays his promise in that direction when he first learns to control his passions, and this happens only at the point where he restrains his hand from self-murder » (p. 111).

44. M. STRÓŻYŃSKI, « The Hero and His Mothers in Seneca's *Hercules Furens* », *Symbolae Philologorum Posnanensium Graecae et Latinae* 23 (2013), p. 103-128, interprète la pièce d'un point de vue psychanalytique, ce qui lui permet d'affirmer lui aussi que la pièce se détache de la réalité, les personnages n'étant que des représentations symboliques de la psyché. Ce point de vue psychanalytique permet de comprendre de façon originale la notion de l'ego démesuré d'Hercule et ses relations avec les trois figures maternelles du récit : Alcmène (la mère absente), Junon (la belle-mère méchante du folklore) et Mégara (la mère capable d'aimer et de protéger). Nous n'utilisons pas cette conception moderne, puisqu'elle tente de rationaliser la pièce, alors que nous affirmons plutôt qu'elle dégage une inquiétante étrangeté qui participe au grotesque.

Lorsque le héros reprend ses esprits et qu'il a transformé son environnement terrestre sous l'influence de Junon, on assiste à la collision grotesque du rire infernal de la déesse et de la peur de vivre d'Hercule.

Les Troyennes La complexité narrative et dramatique de cette dernière pièce à l'étude permet de revoir et de préciser les notions vues jusqu'à maintenant. La spécificité des *Troyennes* réside dans la manière d'impliquer toute une ville, puis toute une armée dans la dynamique tragique du *dolor*, *furor*, *nefas*. Elle a cette particularité en outre de produire un effet exacerbé d'aliénation du monde en impliquant une forme de redite perpétuelle de la guerre de Troie, par l'affrontement interposé des mort-vivants Achille et Hector. La mort tragique est celle de la cité et le héros souillé du *nefas* est l'armée des Achéens⁴⁵.

Le contexte de la pièce place le lecteur après le carnage de la guerre épique, qui laisse les femmes troyennes privées de mari, de foyer et de murs pour les protéger. Dans cette pièce, la mort froide sise au fond de l'abysse, qui selon Kayser aspire la vie sur terre jusqu'à ce que la réalité paraisse abstraite, est personnifiée par Achille, qui, sorti des enfers, harangue les Grecs et les rend prisonniers de la rive vaincue. Ce mort-vivant a encore faim et les derniers héros de Troie, femmes et enfants, vivront les épreuves finales

45. G. LAWALL, « Death and Perspective in Seneca's *Troades* », *The Classical Journal* 77 (1982), p. 244-252, développe dans son article les perspectives opposées anciennes sur la signification potentielle de cette mort ; le point de vue de Lucrèce suggère qu'elle est l'annihilation finale, tandis que le point de vue de Virgile pointe plutôt vers une vision de la mort en tant que point de transition vers une renaissance de la cité et une transition de l'âme. J. D. BISHOP, « Seneca's *Troades*, Dissolution of a Way of Life », *Rheinisches Museum für Philologie* 115 (1972), p. 329-337, conclut que la pièce en entier est un point de départ méditatif sur les répercussions irréversibles de la mort. Le passé anéanti ne peut pas être invoqué de nouveau. Au niveau personnel (micro), la pièce présente les affres face à la perte d'un être cher, au niveau commun et social (macro), elle conduit à une réflexion sur les conséquences de la perte d'un leader pour une nation. M. COLAKIS, « Life After Death in Seneca's *Troades* », *Classical World* 78 (1985), p. 149-155, enrichit les analyses précédentes en développant davantage le rôle de la passation de l'agentivité des héros à leurs fils, Hector avec Astyanax et Achille avec Pyrrhus. La pièce présente selon elle une démonstration du pouvoir des héros après leur mort.

qui briseront irrévocablement leur monde. C'est une lutte qui opposera les Troyennes qui veulent demeurer de pied ferme sur le lieu du deuil (*stare*) et des Grecs qui veulent quitter ces rives maudites (*petere*)⁴⁶.

La tragédie débute par l'appel de la reine Hécube, veuve endeuillée de Priam et mère d'Hector, qui invoque le chœur des Troyennes (1-162). Cette figure synecdotique de la chute de Troie, archétype du deuil⁴⁷, prépare le chœur des Troyennes à livrer la dernière bataille, car pendant les dix dernières années, elles ont pleuré les héros vaincus et ce deuil incessant et répété est présenté comme leur fait d'armes⁴⁸. Ainsi, Hécube ordonne à ses consœurs de retirer le haut de leur tunique, tels des guerriers qui revêtent leur panoplie, afin de pouvoir plus facilement se déchirer la poitrine lors de leurs dernières lamentations.

Au demeurant, pour comprendre l'impact de ce deuil prolongé et répétitif, il faut concevoir l'espace antique du deuil, un exercice rituel qui est aux femmes ce que le sacrifice est aux hommes. Tandis que les hommes se purifient pour sacrifier, les femmes se polluent en se transformant en *lugentes*, des pleureuses endeuillées ; elles dénudent typiquement leur poitrine pour créer un espace sans *pudor* et explicitement impur. Cet espace souillé est généralement confiné à une famille ; les cris des lamentations délimitent la zone et créent en quelque sorte un bouclier qui empêche autrui d'y pénétrer et de se retrouver à son tour corrompu par la souillure. Dans cette zone temporairement transformée,

46. C. GONZÁLEZ VÁZQUEZ, « Espoir et désespoir dans les *Troyennes* de Sénèque », *Cahiers du GITA* 9 (1996), p. 153.

47. J.-A. SHELTON, « The Fall of Troy in Seneca's *Troades* », *The Fall of Cities in the Mediterranean : Commemoration in Literature, Folk-Song, and Liturgy*, sous la dir. d'A. SUTER, D. DUTSCH et M. R. BACHVAROVA, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, p. 185.

48. J. FABRE-SERRIS, « Women after War in Seneca's *Troades* », *Women and War in Antiquity*, sous la dir. de J. FABRE-SERRIS et A. M. KEITH, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2015, p. 100-118, analyse le rôle particulier qu'occupent les héroïnes des *Troyennes* et montre que d'une part, dans ses écrits philosophiques, Sénèque relègue les femmes à une classe de seconde zone et d'autre part les présente comme des modèles d'excellence selon les critères romains et stoïciens. Hécube sacrifiée sans dire un mot est même un modèle de virilité. Il convient de rappeler, à l'instar de F. DUPONT, *Les Monstres de Sénèque*, p. 129, « la puissance que les Romains accordent à la douleur, en particulier à la douleur des femmes atteintes par le deuil. D'une façon générale la monstration du deuil est une adresse à la société, l'endeuillé, homme ou femme, agite les signes puants de sa propre mort. Par conséquent la douleur d'un héros est plus qu'une passion spectaculaire, une posture pathétique, qui le renferme sur lui-même, c'est aussi une présence gênante, pour ne pas dire offensante ».

d'ordinaire, les vivants endeuillés sont vêtus de lambeaux et cessent d'entretenir leur apparence, leurs larmes continues irritent leur visage et leurs corps sont lacérés par leurs ongles, tandis que les morts bien vêtus et nettoyés leur font contraste. Conséquemment, les vivants sont des morts et les morts des vivants dans la zone de deuil, réunissant ainsi ces mort-vivants dans un seul lieu où le temps est arrêté. En effet, ce lieu qui incite les hommes à détourner le regard et qui fait horreur à Jupiter est incompatible avec l'exercice d'un pouvoir politique ; c'est un lieu dangereux et hostile pour les vivants : le deuil est donc une puissance du désordre⁴⁹. Normalement, l'inscription funéraire met fin à ce revirement cosmique et permet aux vivants et aux morts de retrouver leur propre catégorie, mais lorsque le deuil est prolongé trop longtemps, ces catégories deviennent indissociablement confondues. C'est ce potentiel du désordre qui est exprimé dans les *Troyennes*, car ici toute la ville est plongée dans cette impureté grâce à l'armée des Troyennes. En étendant le lieu du deuil dans l'espace et le temps, elles arrivent à exacerber cette puissance du désordre et à figer la cité dans un présent éternel où rien ne peut arriver.

Au sein de ce monde inversé, Hécube déclare au chœur des pleureuses, qu'elles doivent maintenant pleurer Priam, qui vient d'être sacrifié sur l'autel de Zeus, et que, pour ce faire, elles doivent étendre l'espace du deuil à l'entièreté de Troie, un espace immense sous l'emprise des Grecs. Ainsi, en exerçant leur pouvoir de polluer un lieu par leur deuil, *Les Troyennes* font acte de résistance et rendent aux Grecs cet endroit insoutenable. Après avoir créé ce considérable espace impur, Hécube, en magicienne, pervertit le rituel et cesse de pleurer Priam pour tourner le deuil vers Hector, qui, enterré depuis 10 ans, a déjà été pleuré. Ainsi cet acte contre-nature a pour effet de ramener Hector dans la zone de deuil et, par le fait même, Achille qui l'avait vaincu. La perversion du deuil va davantage corrompre la frontière qui sépare morts et vivants. Mais aussitôt, Hécube revient à la charge en indiquant aux Troyennes de pleurer Priam, triste victime sacrificielle ; pourtant cette fois, elles jubilent pour lui, déclarent qu'il poursuit son

49. DUPONT, *Les Monstres de Sénèque*, p. 204-205.

existence aux enfers *felix* et *liber* (142-156), avec tous les Troyens morts (161). Par ce chant de triomphe insupportable, elles qualifient le monde infernal comme celui du bonheur et de la liberté, tandis que le monde des vivants est celui de la défaite et de la souffrance.

À ce moment, dès lors, le gouffre béant de l'enfer s'ouvre (163-202). Achille vient encore une fois accabler de son courroux ses frères d'arme ; quoique mort, il fait encore trembler les montagnes et déracine les forêts (174-175). Cette scène ramène au premier plan Achille, plus furieux que jamais, qui une fois de plus insatisfait demande en mariage une vierge qui devra être immolée sur son tombeau (203-408). L'annonce du mariage entre Polyxène et un mort, c'est-à-dire l'union de la vie et de la mort⁵⁰, perturbe le chœur, qui livre un discours existentiel nihiliste (353-408) :

397-408, *Post mortem nihil est ipsaque mors nihil*
Velocis spatii meta nouissima ;
Spem ponant auidi, solliciti metum :
Tempus nos auidum deuorat et chaos.
Mors indiuidua est, noxia corpori
Nec parcens animae : Taenara et aspero
Regnum sub domino limen et obsidens
Custos non facili Cerberus ostio
Rumoris uacui uerbaque inania
Et par sollicito fabula somnio.
Quaeris quo iaceas post obitum loco ?
Quo non nata iacent ;

Après la mort, il n'y a rien et la mort elle-même n'est rien, la dernière limite de notre vie effrénée ; que les gens avides laissent tomber leur espoir, les inquiets leur crainte : le temps avide nous avale, et le chaos. La mort est indivisible, criminelle pour le corps sans épargner l'âme : le Ténare, royaume soumis à un maître sévère et Cerbère, gardien bloquant le seuil avec sa porte inflexible, des rumeurs vides et une histoire pareille à un songe inquiet. Tu demandes en quel lieu on gît après la mort ? Là où gisent les choses non nées.

50. GONZÁLEZ VÁZQUEZ, « Espoir et désespoir dans les *Troyennes* de Sénèque », p. 165 ; G. LAWALL, « Death and Perspective in Seneca's *Troades* », *Classical Journal* 77 (1982), p. 245-247.

Avec cette intervention des Troyennes, Sénèque change diamétralement le ton de leur propos, passant des lamentations propres au *pathos* à une réflexion implacable et à un sentiment réfléchi face à la mort ⁵¹. Du point de vue narratif, ce rejet des chimères infernales et de l'existence même d'un lieu où séjournent les âmes après la mort s'oppose à la bouche de l'enfer s'ouvrant que Thalthybius nous a donnée à voir par son discours. Aux enfers, Sénèque a substitué, en opposition totale à *Hercule furieux*, le temps et le chaos, une dissolution entropique indifférente à l'agentivité de dieux anthropomorphiques et en proie aux mêmes émotions que les humains.

La relation entre l'espace-temps, la mort et le deuil permettent à Sénèque d'enrichir le thème du désordre cosmique propre à cette pièce, chaos qu'Andromaque va s'efforcer de perpétuer dans l'exercice d'un autre *nefas*. Après le retour d'Hector sous la forme d'un fantôme endeuillé, qui supplie Andromaque de fuir Troie et de cacher leur fils, elle s'emploie sciemment à pervertir davantage l'ordre naturel des choses : elle cache son fils dans le tombeau de son père, le transformant effectivement en mort-vivant (409-523), fils d'un mort, sacrifiant un vivant pour sauver un mort ⁵², en une inversion *nefas* une fois de plus. Elle ajoute, en lui disant adieu, une *laudatio funebris*, adressée normalement à un jeune homme d'âge mûr, car les enfants ne sont pas pleurés comme les hommes. Par cet adieu, elle célèbre le jeune homme honoré d'exploits qu'il ne sera jamais, puis

51. Cf. A. J. BOYLE, *Seneca's Troades*, Leeds, F. Cairns, 1994, p. 174-175, pour une explication détaillée de ces réflexions en vertu des écrits de Sénèque et de ses influences. Voir E. FANTHAM, *Seneca's Troades : A Literary Introduction with Text, Translation, and Commentary*, Princeton, Princeton University Press, 1982, p. 78-92, en particulier pour une étude de sa vision de la mort. M. VIELBERG, « *Necessitas* in Seneca's *Troades* », *Philologus* 138 (1994), p. 315-334, détaille davantage comment les choix des personnages sont guidés par une nécessité, ce qui permet à Sénèque de créer une pièce où s'affrontent des enjeux psychologiques, moraux et politiques ; LAWALL, « Death and Perspective in Seneca's *Troades* », montre que la pièce est une exploration complexe et nuancée de la mort par une utilisation habile des perspectives variées des personnages ; Sénèque y offre une réflexion profonde sur la nature de la souffrance humaine, le pouvoir et le destin selon l'influence de la philosophie stoïcienne.

52. Des v. 524 à 860, Andromaque feint la mort de son enfant. Ulysse pourtant la voit trembler à l'annonce du supplice qui l'attendait et redouble dès lors d'efforts pour le trouver. Il déclare que le tombeau d'Hector sera rasé au lieu du sacrifice d'Astyanax. Elle hésite entre sauver Astyanax ou protéger la sépulture d'Hector. Andromaque choisit Astyanax, car il sera peut être un jour le vengeur de son père avant de flancher et de le livrer pour sauver la sépulture d'Hector.

ferme ses yeux comme s'il était mort. Astyanax en mort-vivant ne peut plus simplement mourir, il doit comme tous ces héros tragiques entrer dans l'espace mythologique par le *nefas*⁵³.

C'est d'ailleurs en héros qu'il se comporte et en héros tragique qu'il périt ; le messager rapporte combien l'enfant se comporte avec maîtrise de soi et courage et comment sa mort a été terrible :

1090-1113, *Priami nepotem, nec gradu segni puer*
Ad alta pergit moenia. Ut summa stetit
Pro turre, uultus huc et huc acres tulit
Intrepidus animo. Qualis ingentis ferae
Paruus tenerque fetus et nondum potens
Saeuire dente iam tamen tollit minas
Morsusque inanes temptat atque animis tumet :
Sic ille dextra prensus hostili puer
Ferox superbit. mouerat uulgum ac duces
Ipsaque Vlixem. Non flet e turba omnium
Qui fletur ; ac, dum uerba fatidici et preces
Concipit Vlixes uatis et saeuos ciet
Ad sacra superos, sponte desiluit sua
In media Priami regna ;

L'enfant, d'un pas sans hésitation, gravit les hauteurs des murailles. Dès qu'il est arrivé au sommet de la tour, le cœur intrépide, il a promené ici et là son air farouche. Tel un jeune et tendre rejeton d'une bête immense et féroce, incapable encore de menacer de ses crocs, mais qui déjà menace, tente en vain des morsures, enflé de courage : ainsi, tenu par la main de son ennemi, se pavane le féroce enfant. Il avait ému le peuple, les chefs et Ulysse lui-même. Il ne pleure pas, lui qui est pleuré de la foule entière ; tandis qu'Ulysse médite les paroles du prophète et les supplications du devin, qu'il invoque les dieux cruels pour ce sacrifice, Astyanax, de sa propre volonté, saute au cœur même du royaume de Priam.

1100-1117, *Quos enim praeceps locus*
Reliquit artus ? ossa disiecta et graui
Elisa casu ; signa clari corporis,
Et ora et illas nobiles patris notas,
Confundit imam pondus ad terram datum ;
Soluta ceruix silicis impulsu, caput
Ruptum cerebro penitus expresso iacet
Deforme corpus ;

Mais quels membres ce précipice peut-il laisser ? Os disloqués et broyés par la chute

53. DUPONT, *Les Monstres de Sénèque*, p. 209-210.

brutale. Les signes de son illustre corps, visage et nobles marques de son père, le poids tombant jusqu'à terre les a confondus. Cou rompu sous l'impact de la roche, tête fracassée, cervelle jaillie du plus profond : le corps gît, informe.

Astyanax est dans ses derniers instants en tous points semblable à un héros furieux (*nec gradu segni, uultus acres, intrepidus animo, tumet animis, ferox superbit, non flet*) avant de commettre lui même ce sacrifice humain *nefas* (*desiluit sponte sua*). Dans cette scène, l'auteur tragique s'assure de montrer combien l'acte pervers annihile toute catégorie applicable au monde, d'abord en montrant Grecs et Troyens, même Ulysse, calculateur le plus cruel, émus aux larmes devant cet acte contre-nature (*mouerat uulgum ac duces / Ipsumque Vlixem. non flet e turba omnium / Qui fletur*). Il est rendu évident pour cette foule et pour le lecteur, que malgré l'attitude du héros furieux, le corps du jeune Astyanax n'est pas celui d'un homme prêt à entrer dans le monde mythologique : c'est un enfant (*puer*), un lionceau (*paruus fetus ferae ingentis*) aux crocs infantiles (*morsus inanes*). Mais quand il saute des murailles, c'est tout le langage du *tumor* qui décrit ses membres dispersés tel ceux d'Hippolyte, dans un contraste entre noblesse des traits et horreur du démembrement : *ossa disiecta, ora confundit, ceruix soluta, caput ruptum, cerebrus expressus, corpus deforme / signa clari corporis, illas notas nobiles patris*.

Le sacrifice de Polyxène est construit dans la recherche des mêmes effets. En prenant la forme initiale d'un mariage, il poursuit l'enchaînement ininterrompu d'inversions contre-nature, car le mariage dans une famille a normalement le pouvoir de mettre abruptement fin au deuil⁵⁴. Ainsi le deuil d'Astyanax est rendu impossible à la fois par son *nefas*, qui comme pour Hippolyte rend son corps éparpillé impossible à reconstituer (*Quos enim praeceps locus / Reliquit artus ?*), et par ce mariage, qui aussitôt efface sa mort. Les noces débutent par un cortège mené par Hélène (1132-1137), qui, rayonnante, fait oublier un instant dans ce lieu insupportable de deuil le *nefas*, l'union d'une femme et d'un mort, qui sera aussitôt commis. Alors que le contraste recherché dans la mort d'Astyanax était celui de son corps impubère avec son courage furieux, le contraste chez Polyxène oppose son corps resplendissant et pudique de jeune vierge (1137-1145) au *furor*

54. DUPONT, *Les Monstres de Sénèque*, p. 210.

(1151, *audax uirago*, « guerrière audacieuse » ; 1152, *stat ferox*, « elle se tient furieuse » ; *uultus trux*, « son visage sauvage » ; 1159, *impetus irato*, « par un mouvement furieux ») qui lui donne un courage inflexible (1151, *non tulit retro gradum*, « elle n'a pas reculé d'un pas ») devant la mort, tel un sage stoïcien (1153, *tam fortis animus*, « son courage si grand » ; 1157, *Nec tamen moriens adhuc / deponit animos*, « son courage ne fléchit pas même en mourant »). Encore une fois le geste grotesque émeut les deux foules et le sacrificateur le premier : 1160-1161, *Vterque fleuit coetus ; at timidum Phrygges / Misere gemitum, clarius uictor gemit* ; « chaque assemblée a pleuré, les Troyens, pitoyablement, d'un timide gémississement et le vainqueur gémit plus haut ».

Dans l'acte final (1056-1179), avec le sacrifice d'Astyanax, dernier héritier d'Hector, dernier « restant de Troie » (1139, *ultima pars Troiae*), tout espoir de restituer la lignée héroïque d'Hector et de Priam meurt et la dissolution finale est achevée. Le sacrifice de Polyxène marque quant à lui une destruction symbolique du pouvoir régénérateur de Troie, car en tant que jeune femme, elle aurait pu participer au repeuplement de la cité. Au lieu de cela, elle est sacrifiée pour devenir la femme morte d'Achille. Ce symbole que porte l'individu représente l'incapacité de toutes les Troyennes à perpétuer la cité, car elles deviendront à son image les esclaves des Grecs, au lieu de porter la prochaine génération de Troyens⁵⁵.

Avec *Les Troyennes*, Sénèque écrit une pièce placée sous le signe de la désillusion et des espoirs détruits par la nécessité. La mort n'entraîne pas le renouveau espéré, mais agit plutôt comme vecteur vers encore plus de mort. La chute de Troie ne mène pas à un renouvellement, mais à une transformation. De plus, tout espoir de vie après la mort et toute notion de justice définitive, d'ordre du cosmos, sont aussi anéantis par l'idée affirmée de la vie régie par le temps et le chaos : les êtres périssent aux mains d'une force impersonnelle et incontrôlable.

55. BISHOP, « Seneca's *Troades*, Dissolution of a Way of Life », p. 332.

Les Troyennes mettent en œuvre la démonstration la plus probante du grotesque de Kayser par la propension de Sénèque à créer des mondes altérés, menaçants, brisés et irrécupérables. Pour ce faire, il use volontiers de monstres tragiques certes, mais également de monstres plus traditionnels, ici en premier lieu Achille qui fait office de bête apocalyptique s'échappant des bouches de l'enfer ; il devient même, par ailleurs, une sorte de Dracula, qui par son tombeau, cherche à étancher sa soif de sang par le sacrifice de Polyxène (1164, *saevusque totum sanguinem tumulus bibit*, « et le tombeau cruel a bu tout le sang »)⁵⁶. En outre, le monde du deuil est dépeint comme le lieu de rencontre des morts-vivants et des fantômes errants, prisonniers sur terre. Dans ce monde altéré, on comprend mieux ce que Kayser entend par la fragmentation de l'ordre historique : les *lugentes* piégées à jamais dans le moment présent du deuil doivent maintenant embarquer, captives et esclaves, avec les Grecs. Elles délaissent la terre désolée où aucun espoir de régénération ne sera possible. En cortège, vainqueurs et vaincues partent pollués à jamais de leurs *nefas* irréparables, tels des fantômes sur des vaisseaux damnés.

56. J. R. CLARK, « Paradox, Reversal & Mental Disorder in the Senecan *Troades* », *Classical Bulletin* 63 (1987), p. 99.

Chapitre 5

Pulsions de mort

Après avoir illustré les principes structurants du grotesque de Kayser grâce à l'analyse de la tragédie de Sénèque, il convient maintenant d'approfondir leur application pour une compréhension plus large de la culture antique. Pour ce faire, plutôt que de chercher à plus amplement démontrer la corrélation entre les textes et le principe grotesque d'aliénation du monde, il s'avère plus utile d'utiliser l'abjection comme cadre théorique complémentaire.

L'abjection en effet figure aux côtés du grotesque en tant que notion théorique littéraire s'intéressant à l'altérité de notre monde. L'ouvrage phare de J. Kristeva¹ en spécifie la nature : l'abjection délimite la frontière symbolique culturelle entre ce qui est pur et impur, moral et immoral, autorisé et interdit ; elle se manifeste chez le sujet par l'émotion tout aussi ambiguë du dégoût, qui protège de la transgression abjecte (inceste, cannibalisme), tout en engendrant la fascination pour ces interdits situés au-delà de la limite dressée par la culture.

1. J. KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*. Paris, Éditions du Seuil, 1980.

L'abjection, parfaitement symbiotique à une culture, mène forcément à mieux comprendre une société². Les problèmes systémiques du monde contemporain tels que le sexisme, le racisme et l'homophobie ne sont que des exemples négatifs montrant que les peurs créent des limites symboliques révélatrices des sociétés. Ainsi l'abjection peut protéger les êtres humains, mais elle peut également créer des divisions qui lèsent une partie d'entre eux³.

La dualité dégoût / fascination se manifeste uniformément dans la littérature grotesque. Les auteurs, en présentant dans leurs récits les objets du dégoût, trahissent leur curiosité pour eux. En nuancant notre approche des textes, nous pouvons préciser l'altérité créée par le *nefas* hors contexte tragique et de tenter d'identifier des catégories d'infraction qui lui sont inférieures.

Après avoir analysé notre corpus, nous avons défini deux catégories, liées entre elles, pour traiter de l'abjection dans la littérature grotesque : la peur des femmes, qui conduit les auteurs masculins à révéler malgré eux la puissance qu'ils attribuent aux femmes, et l'infanticide, utilisé comme un ressort narratif complexe de prise de contrôle.

2. Cf. M. C. NUSSBAUM, *Hiding from Humanity : Disgust, Shame, and the Law*, Princeton / Oxford, Princeton University Press, 2004, p. 72 ; l'auteur explique en effet comment le dégoût est une émotion puissante qui façonne la vie quotidienne. Par ailleurs, la société enseigne souvent à éviter certains groupes de personnes jugées physiquement répugnantes, considérées comme une menace de contamination pour les autres. Le dégoût joue également un rôle important dans la loi, justifiant parfois à lui seul l'illégalité de certains actes.

3. Cf. D. LATEINER et D. SPATHARAS, « Introduction : Ancient and Modern Modes of Understanding and Manipulating Disgust », *The Ancient Emotion of Disgust*, New York, Oxford University Press, 2017, p. 1-42 ; dans leur introduction, les deux auteurs expliquent que l'émotion du dégoût peut tout aussi bien protéger l'humanité du clonage par exemple, mais elle sert aussi abondamment et surtout à marginaliser tous ceux et celles qui sont différents. L'émotion du dégoût peut donc être utilisée comme un outil pour les classicistes afin de détecter dans la littérature le moment où une norme sociale est transgressée. Cela nous permet de mieux comprendre la culture antique ; NUSSBAUM, *Hiding from Humanity : Disgust, Shame, and the Law*, p. 107-108 : « So powerful is the desire to cordon ourselves off from our animality that we often don't stop at feces, cockroaches, and slimy animals. We need a group of humans to bound ourselves against, who will come to exemplify the boundary line between the truly human and the basely animal ».

5.1 « Peur des filles »⁴

La pratique des auteurs anciens de réduire et de discréditer les femmes trahit une peur fondamentale qui tire son origine dans l'abjection et l'incompréhension⁵. Un premier extrait plus ludique trouvé chez Martial, parmi les *Épigrammes* présentant des situations triviales avec un langage cru, permet d'aborder l'abjection provoquée par le sexe féminin⁶ :

7, 18, *Cum tibi sit facies de qua nec femina possit
Dicere, cum corpus nulla litura notet,
Cur te tam rarus cupiat repetatque fututor
Miraris ? Vitium est non leue, Galla, tibi :
Accessi quotiens ad opus mixtisque mouemur
Inguinibus, cunnus non tacet, ipsa taces.
Di facerent, ut tu loquereris et ille taceret :
Offendor cunni garrulitate tui.
Pedere te mallet : namque hoc nec inutile dicit
Symmachus et risum res mouet ista simul.
Quis ridere potest fatui poppysmata cunni ?*

4. *Peur des filles* est une chanson du groupe L'Impératrice (Tako Tsubo, 2021) qui réussit très bien à tourner au ridicule la logique inhérente de la misogynie : « T'as peur des filles (peur des filles), Ah, si seulement c'étaient des gars, Peur des filles (peur des filles), Elles préparent un sale coup, ça s'voit, Peur des filles (peur des filles), Elles sont bien pire que c'qu'on croit, Peur des filles (peur des filles), T'as peur des filles (peur des filles), Elles se transforment une fois par mois, Peur des filles (peur des filles), Elles ont pas la même chose en bas, Peur des filles (peur des filles), Ça pourrait faire des dégâts, Peur des filles (peur des filles), Avec elles faut rien dire sans réfléchir, faut toujours peser ses mots, Désobéir à tes désirs et t'adapter au tempo, Tu comprends pas tout, tout est trop flou, Comme si t'avais bu la tasse, noyé comme tous ces idiots, Les filles, elles respirent sous l'eau, Elles sont bien pires que dans Shakespeare, Elles ont des dents sous la peau, Jouent les martyrs, cachent un sourire, un revolver dans le dos, Le grand méchant loup, elles sont partout, Tu sens monter la menace, Tu dis ça, t'es pas macho mais c'est pas des gens comme il faut (...)».

5. Cf. F. de OLIVEIRA, « Misoginia clássica : perspectivas de análise », *Norma e transgressão*, sous la dir. de C. I. L. SOARES, I. CALERO SECALL et M. d. C. Z. FIALHO, Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 2008, p. 65-91, p. 84-89 ; l'auteur conclut que pour traiter de misogynie dans l'Antiquité, il faut d'abord employer une méthodologie multidisciplinaire, car l'utilisation de la seule littérature, comme c'est notre cas, révèle forcément des idéaux adoptés par la classe supérieure et ne dresse pas un portrait fidèle de la réalité. En ce qui concerne notre thèse, l'analyse et les conclusions sont littéraires et ne prétendent pas révéler des traits d'ensemble de la culture du peuple romain.

6. Cf. W. I. MILLER, *The Anatomy of Disgust*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, p. 102 : « Men desire access to the vagina, but also fear it and are disgusted by it. They see it as a gaping maw, at times toothed, frighteningly insatiable. At other times a literature of seduction blames the woman for being too reticent or scrupulous about making her vagina available » ; Cf. aussi M. F. KILMER, « Genital Phobia and Depilation », *The Journal of Hellenic Studies* 102 (1982), p. 104-112, sur l'abjection du poil et du sexe féminin par les Athéniens. Le *Corpus priapeorum* n'est pas en reste dans l'invective cruelle du sexe féminin, cf. 12, 32, 46 et 57.

*Cum sonat hic, cui non mentula mensque cadit ?
Dic aliquid saltem clamosoque obstrepe cunno,
Et, si adeo muta es, disce uel inde loqui ;*

Tu es si belle qu'aucune femme ne peut médire de toi, et ton corps n'a pas la moindre imperfection ; pourquoi donc si peu de gens veulent te baiser et revenir ensuite ? Tu t'en étonnes ? Ton défaut n'est pas léger, Galla : chaque fois qu'on se met à l'acte et que nos bas-ventres se frottent, ta vulve ne peut pas se taire, et toi, tu restes muette. Si seulement les dieux avaient fait en sorte que tu puisses parler et qu'elle se taise : je suis exaspéré par le bavardage de ta vulve. Je préférerais que tu pètes : Symmachus dit que ce n'est pas inutile et en même temps, cela fait rire. Qui peut rire des clapotages de ta vulve insensée ? Quand elle résonne, qui ne perdrait à la fois bonne bite et bon sens. Dis quelque chose au moins, couvre le bruit de ta vulve criarde, et si tu es vraiment muette, apprends à parler par là !

L'épigramme 7, 18 combine une triple métrique⁷. L'agencement AB correspond au distique élégiaque tandis que l'hendécasyllabe phalécien lie le poème à Catulle, qui faisait usage de ce vers⁸. L'adéquation de la métrique avec les thèmes du poème correspond à la démarche artistique de Martial qui use toujours d'une combinaison de différents vers pour faire correspondre la forme avec le fond. Le distique élégiaque situe le contexte du poème, c'est-à-dire celui d'un homme qui s'adresse à son amante, tandis que l'hendécasyllabe placé au milieu du poème symétrique indique au lecteur la nature salace et catullienne du sujet de l'épigramme.

Le rythme saccadé des consonnes labiales et dentales sourdes (p, t) évoque les flatulences par des allitérations : *cupiat repetatque fututor, garrulitate tui, potest fatui poppysmata cunni*.

7. C'est une combinaison de l'hexamètre dactylique (a), du pentamètre dactylique (b) et de l'hendécasyllabe phalécien (c) selon l'agencement suivant : AB/AB/AB/AC/AB/AB/AB.

8. Cf. R. M. MARINA SÁEZ, *Métrica de los epigramas de Marcial : esquemas rítmicos y esquemas verbales*, Saragosse, Institución Fernando el Católico, 1998, p. 224-225 ; ces types de vers sont les plus fréquemment employés chez Martial.

Le passage se distingue par la rareté de son thème dans la littérature antique, le clapotis de vulve (*poppysmatta cunni*)⁹. L'abjection modérée que cette action provoque est en adéquation avec le ton léger de l'épigramme ; le vocabulaire employé par le narrateur ne reflète pas un sentiment versant dans l'horreur : *uitium est non leue / offendor / quis ridere potest fatui poppysmata cunni / mentula mensque cadit*. La situation fournit néanmoins quelques indications permettant de nuancer la nature de l'abjection antique : l'abjection est liée à la morale, puisque l'action est désignée en tant que « vice non léger », elle est liée aux valeurs personnelles, comme le sujet est « blessé », elle est provoquée par un *objet* assez ridicule, mais trop dégoûtant pour provoquer le rire et finalement elle est inverse au désir sexuel et intellectuel (elle fait « tomber le pénis et l'esprit »). Cet objet de répulsion, plus que la flatulence vulvaire est la vulve elle-même, mentionnée à quatre reprises et personnifiée par des adjectifs (*fatuus*, *clamosus*). L'abjection est donc surtout dirigée vers le sexe féminin et la femme elle-même¹⁰.

9. Ici littéralement « clapotages de vulve » ; par manque de vocabulaire médical dédié à ce phénomène autre que *flatus vaginalis*. Cf. S. POLIS, *Martial : Livre VII, édition - traduction - commentaire*, Mémoire, Université de Liège, 2001, p. 64 : « Il semble que pour les anciens, ce phénomène – les modernes semblent le désigner par les termes « sonorités vaginales » ou « pneumaton », bien que J. P. Sullivan (1979, p. 300) ne lui connaisse pas de nom, et propose de l'appeler « Martial's Phenomenon » – était dû à des sécrétions trop abondantes du vagin lors d'une relation sexuelle (*Priapées*, 83, 36-37 : *superbia ista proderit nihil, simul / uagum sonante merseis luto caput*), et à un vagin trop large (*Priapées*, 39, 5-8 : *me pulcra fateor carece forma, / uerum mentula liculenta nostra est : / hanc mauolt sibi quam deos priores / si qua est non fatui puelle cunni* avec Martial, XVIII, 18, 11). L'épigramme III, 72 a, de même, une pointe qui joue sur les deux sens de *fatuus* : *uerum est, uitium peius habes : fatua es*. concernant le phénomène plus général du pet au lit, cf. R. D. BROWN, « Lucretius' Malodorous Mistress (*De Rerum Natura* 4.1175) », *The Classical Journal* 113 (2017), p. 26-43, selon qui on trouve chez Lucrèce, 4, 1171-1191, une allusion aux flatulences commises par une femme au lit.

10. Cf. NUSSBAUM, *Hiding from Humanity : Disgust, Shame, and the Law*, p. 111 : « And, indeed, the locus classicus of group-directed projective disgust is the female body. Misogynistic disgust has some empirical starting points that help to explain why this form of projection turns up with such monotonous regularity in more or less all societies. Women give birth, and are thus closely linked to the continuity of animal life and the mortality of the body. Women also receive semen : thus, if (as research suggests) semen disgusts males only after it leaves the male body, males will very likely come to view women as contaminated by this (to them) disgusting substance, while the male will view himself as uncontaminated, except insofar as he is in contact with her. In connection with these facts, women have often been imagined as soft, sticky, fluid, smelly, their bodies as filthy zones of pollution. Miller argues that misogyny lies very close to the ideational core of disgust ».

Selon la notion de point de rupture, caractéristique de l'abjection, la femme et son sexe, objets intacts du désir de l'homme en scène (*Cum tibi sit facies de qua nec femina possit dicere, cum corpus nulla litura notet*), sont à tout instant sur le point de passer du désir au dégoût. La situation s'appuie également sur l'idée selon laquelle le dégoût abject inclut une part de désir incontrôlable que l'on peut qualifier de fascination. Dans le cas de cette épigramme, la fascination du narrateur pour la disposition de la protagoniste à faire du bruit avec son vagin dénote également une part de jalousie primitive et enfantine, qui dénigre le jouet de sa camarade parce qu'il ne peut en faire usage. Si Martial en vient ainsi à dire que seule la flatulence admet le rire et dénote la bonne santé, c'est que les hommes, peut-on penser, sont capables de l'émettre.

Par l'accumulation d'éléments d'abjection, qui oscillent entre le dégoût et le risible, un crescendo narratif est créé pour préparer la fin ; Martial quitte alors le vérisme trivial pour accéder au grotesque, lorsqu'il suggère à Galla d'apprendre à parler par son vagin (*disce inde loqui*), déjà jusqu'alors caractérisé avec un vocabulaire de la parole (*tacere, garrulitas*). Le don d'expression conféré à la vulve de Galla vise à clore le poème par un sentiment d'horreur mêlé de rire : un choc grotesque.

La *peur des filles* tire son origine de leur spécificité, manifestée en premier lieu par le *cunnus* ; l'épigramme explicite sous-entend que le sexe féminin ne saura jamais se conformer à une image souhaitée par l'homme, uniquement intéressé à en tirer profit pour son plaisir sexuel. Le vagin idéalisé par cet homme, un fourreau (*uagina*) destiné uniquement à accueillir son pénis, ne prendra jamais forme, car cette représentation n'accepte pas l'autre part de réalité concernant l'organe féminin, qui possède des caractéristiques et fonctions diverses, dont celles des menstruations, de l'accouchement et, en moindre importance, des bruits vaginaux.

Le rôle de la parole vient clore cette réflexion, puisque le narrateur somme Galla de s'exprimer oralement seulement, car le verbe d'une autre partie de son corps fait tomber son désir. La volonté de contrôler la parole de la femme révèle que l'expression féminine sous toutes ses formes est aussi source d'abjection et de peur.

L'abjection envers la femme se manifeste dès qu'une raison ponctuelle (clapotis de vulve, menstruations¹¹) empêche l'homme de désirer son sexe, mais elle est surtout suscitée lorsque la circonstance est permanente. Nous nous concentrons ici sur un autre état corporel connexe de la laideur : la vieillesse¹². La perte de fertilité provoquée par la ménopause mène les femmes à devenir la proie de moqueries cruelles dans la littérature antique¹³.

11. BROWN, « Lucretius' Malodorous Mistress (*De Rerum Natura* 4.1175) », p. 34-36, ne dénote pas une grande abjection masculine à l'égard des menstruations ; cf. S. CHAVARRIA, « Menstrual Blood : Uses, Values, and Controls in Ancient Rome », *Cahiers Mondes Anciens* 16 (2022), p. 1-16, qui réalise un état de la question très complet sur la perception du sang menstruel dans la Rome antique. Elle en conclut qu'il était une substance ambiguë qui suscitait à la fois le dégoût et la fascination magique.

12. Cf. T. G. PARKIN, *Old Age in the Roman World : A Cultural and Social History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2003, p. 15-35, qui explique la perception de la vieillesse par les Romains : elle dépend moins de l'âge numérique atteint que de la somme des facteurs qui permettent d'évaluer l'âge de quelqu'un. Ainsi, Tite-Live (30, 30, 10) qualifie Hannibal lors de la bataille de Zama de *senex*, tandis que son rival Scipion est dans l'*adolescentia* ; pourtant l'un a 44 ans et l'autre 34. Ainsi notre approche de l'étude de la vieillesse chez les femmes par les caractéristiques énumérées s'avère pertinente, puisque ce sont ces données mêmes qui permettent à l'auteur de qualifier un personnage d'agé.

13. Cf. D. FELTON, « Witches, Disgust, and Anti-Abortion Propaganda in Imperial Rome », *The Ancient Emotion of Disgust*, New York, Oxford University Press, 2017, p. 189-201, qui croit aussi que la cruauté de la littérature latine à l'endroit des femmes âgées est liée à la ménopause et à leur perte d'utilité reproductrice pour les hommes (p. 190) ; cf. PARKIN, *Old Age in the Roman World*, p. 86 et 193-196 : « The stereotyped old woman is, in sum, a disgusting, haggard, stinking, toothless, and sex-crazed *fellatrix*. As marginalized members of society, old women were especially set apart. Past the age of menopause and therefore no longer able to perform their duty as reproducers, they might easily become stereotyped – by men – as dysfunctionnal members of society. Hence it is not uncommon in classical literature to meet elderly females as brothel madams, as superstitious crones or even evil witches, or as alcoholics ; the last role one especially finds depicted in art of the Hellenistic period, in turn copied by the Roman » ; la pression de se reproduire n'était pas seulement morale, entre l'âge de 20 à 49 ans elle était aussi légale pour les femmes (non pas forcée, mais encouragée par les avantages fiscaux relatifs aux conditions d'héritage).

On trouve ainsi, dans l'ode¹⁴ suivante d'Horace une attaque bien sentie digne de ses *Épodes* de jeunesse¹⁵. Ce format poétique, tout comme les *Épigrammes* de Martial, fournit à l'auteur une occasion de s'en prendre à une femme pour son inconvenance morale et corporelle sur un ton assez léger¹⁶. L'ode se range dans un triptyque de portraits de femmes âgées refusant de laisser de côté les plaisirs de la chair (Lidia : 1, 25 ; Chloris : 3, 15 ; Lycé : 4, 13)¹⁷. L'ode 4, 13, écrite en asclépiade b, offre plus de liberté rythmique que la strophe saphique employée pour le portrait de Lidia (1, 25). Le poète use de cette liberté pour exprimer ses sentiments de rancune, d'amusement, d'ironie,

14. Cf. P. ZIMMERMANN, *Rythme métrique et rythme rhétorique dans la poésie lyrique d'Horace : recherches sur une poétique du sens*, Thèse, Université Rennes 2, Université européenne de Bretagne, 2009, p. 17, selon qui les *Odes* d'Horace sont difficiles à classer du point de vue formel et thématique, de par leur variété, mais qui explique le genre dans ces mots : « R. Heinze définit les *Odes* horatiennes comme de petits drames où le poète s'adresse à quelqu'un considéré comme présent. Cela attire l'attention sur un point que nous croyons fondamental : l'ancrage très fort du texte dans la situation de communication. Beaucoup d'odes pourraient être lues comme de petits drames où un personnage, le locuteur, se trouve dans une situation particulière qui l'amène à tenir un discours particulier à un autre personnage qui l'écoute ».

15. Cf. P. M. SUÁREZ-MARTÍNEZ, « Horacio y las viejas libidinosas », *Estudios Clásicos* 36 (1994), p. 49-62, et les *Épodes*, 8 et 12 ; ce thème traité dans les *Épodes* sous la forme iambique grecque revient dans les *Odes* pour permettre à Horace de montrer sa maîtrise de la poésie lyrique. Nous reconnaissons d'ailleurs que dans ces deux poèmes de jeunesse, le genre différent de l'épode mène Horace à s'exprimer avec une violence plus sentie.

16. Cf. ZIMMERMANN, *Rythme métrique et rythme rhétorique dans la poésie lyrique d'Horace*, p. 42-43 : « Les structures métriques horatiennes participent, naturellement, d'une esthétique de la *tenuitas*. Aussi élevés que soient les sujets que le poète arrive parfois à traiter, par leur forme, les *Odes* sont ancrées dans la tradition d'une poésie plutôt légère : c'est le lyrisme éolien (ou accessoirement ionien, dans les cas des *Odes* utilisant des structures métriques épodiques) que pratique Horace, et, en aucune façon, le lyrisme dorien d'un Pindare que notre poète dit être hors de portée pour lui. En cela, le lyrisme horatien, par sa forme, relève d'une poésie plutôt humble, de la *Musa tenuis*, comme les iambes, les épigrammes, les élégies ».

17. Cf. C. CLEMEAU ESLER, « Horace's Old Girls : Evolution of a *Topos* », *Old Age in Greek and Latin Literature*, sous la dir. de T. M. FALKNER et J. de LUCE, Albany, State University of New York Press, 1989, p. 172-182, selon qui ce triptyque s'inspire du *topos* de la *moecha senescens*, bien connu des épigrammes grecs et hellénistiques. Les portraits de Lidia et Chloris sont des imitations, tandis que le portrait de Lycé est une synthèse du genre ; ZIMMERMANN, *Rythme métrique et rythme rhétorique dans la poésie lyrique d'Horace*, p. 20 : « Viennent ensuite les odes s'adressant aux femmes. Il faut distinguer ici deux cas. Dans le plus fréquent, la femme à qui s'adresse l'ode n'a pas d'autre identité que d'être une maîtresse, qu'aime ou qu'a aimée le locuteur ou quelqu'un de sa connaissance. Ces odes relèvent donc exclusivement des sujets érotiques. On distinguera cependant les cas où il s'agit d'une ancienne maîtresse qui a vieilli ou bien que le locuteur menace de vieillissement. Cet allocutaire n'est pas ou ne sera plus un objet d'amour : à la thématique érotique s'ajoute alors celle du passage du temps. Selon que le locuteur désire ou non blesser son allocutaire en lui montrant combien elle a vieilli ou va vieillir, il use d'une rhétorique différente en insistant plus ou moins sur le pouvoir de séduction qu'il a perdu, ou va perdre ». Cf. aussi P. B. FALCÃO, « Uma idade própria para amar ? A leitura de Horácio, algo de Lídia, Clóris e Lice », *Euphrosyne* 34 (2006), p. 279-288.

et peut-être aussi d'ancien amour dans un rythme complexe qui place l'articulation syntaxique essentielle de ses strophes à la coupe (2, 6, 22) ou dans le deuxième vers (10, 14, 18) ; cela diffère du portrait 1, 25 dans lequel les strophes s'appuient sur un « pilier » à la fin du deuxième vers des strophes (2, 6, 14, 18) qui a pour effet de simplifier le rythme. Cette liberté métrique est également mise à profit pour déployer de nombreuses images et idées qui font du portrait de Lycé un cas de figure beaucoup plus varié que ceux de Lidia et Chloris¹⁸.

*Audiuere, Lyce, di mea uota, di
Audiuere, Lyce : fis anus ; et tamen
Vis formosa uideri
Ludisque et bibis inpudens
Et cantu tremulo pota Cupidinem
Lentum sollicitas : ille uirentis et
Doctae psallere Chiae
Pulcris excubat in genis.
Inportunus enim transuolat aridas
Quercus et refugit te, quia luridi
Dentes, te quia rugae
Turpant et capitis niues. (...)
Quo fugit uenus, heu, quoue color, decens
Quo motus ? Quid habes illius, illius,
Quae spirabat amores,
Quae me surpuerat mihi,
Felix post Cinaram notaque et artium
Gratarum facies ? sed Cinarae brevis
Annos fata dederunt,
Seruatura diu parem
Cornicis uetulae temporibus Lycen,
Possent ut iuuenes uisere feruidi
Multo non sine risu
Dilapsam in cineres facem ;*

Lycé, les dieux ont entendu mes vœux, les dieux ont entendu, Lycé : tu deviens une vieille femme, et pourtant tu veux encore paraître belle, tu folâtres et bois sans honte, et, ivre, tu sollicites l'impassible Cupidon avec ton chant chevrotant. Lui passe ses nuits sur les joues de la verdoyante Chia, habile joueuse de cithare. En effet, inaccessible, il survole les chênes desséchés et te fuit, car tes dents sont jaunes, car tes rides et tes cheveux neiges te défigurent (...). Où s'est enfuie Vénus, hélas ! où tes couleurs, où le charme de tes mouvements ? Qu'as tu de celle-ci, celle... qui respirait les amours, qui m'avait dérobé à moi-même, qui fus heureuse

18. Cf. ZIMMERMANN, *Rythme métrique et rythme rhétorique dans la poésie lyrique d'Horace*, p. 382.

après Cinara¹⁹ et reconnue comme elle pour d'agréables talents. Mais à Cinara, le Destin n'a donné que de courtes années, décidé à veiller longtemps sur une Lycé semblable en âge à une vieille corneille, afin que de jeunes gens ardents puissent voir, non sans beaucoup rire, une torche tombée en cendres.

Le portrait de Lycé est cruel : dans l'*Ode* 3, 10, écrite plus tôt dans la vie d'Horace, le narrateur est désolé de ses avances repoussées par la femme alors plus jeune, mais la fin de l'ode laisse présager la suite, puisque Horace frustré évoque justement le fait que le corps de Lycé ne demeurera pas éternellement jeune²⁰. En 4, 13, le thème de la vieillesse est donc utilisé en réponse à l'ode 3, 10, dans laquelle la belle Lycé refuse les avances de tous ses prétendants : à l'inverse, toutes ses avances sont repoussées par les jeunes gens qu'elle courtise. La triple répétition anaphorique du groupe [verbe - apostrophe - sujet] *audiuere - Lyce - di* crée ce que P. Zimmerman appelle une synaphie rhétorique : les deux premiers vers selon une disposition A – B – C – x // C' – A' – B'²¹ créent une insistance de nature moqueuse sur le grand âge, tant attendu, de Lycé (*fis anus*).

L'auteur manifeste son dégoût pour la transformation irréversible qui a flétri Lycé, autrefois objet de son désir, beauté devenue chêne desséché ou torche tombant en cendres (*quercus aridas ; dilapsa in cineres fax*)²² : son visage est défiguré par ses rides, dents jaunies et pellicules / cheveux blancs²³. Cette transformation – brutale pour le lecteur, car il voit une vie se dégrader l'instant d'un poème – est accentuée par la suggestion du poète selon laquelle Cinara a eu un sort plus heureux en mourant prématurément, car elle a préservé dans l'esprit de l'homme sa forme intacte. Lycé, au contraire, est victime des rires inhumains de jeunes garçons en raison de son désir de rester jeune d'esprit,

19. Il s'agit de la maîtresse précédente d'Horace, morte jeune : *Odes*, 4, 1, 4 ; *Épîtres*, 1, 7, 28 ; 14, 33.

20. *Odes*, 3, 10, 19-20 : *non hoc semper erit liminis aut aquae caelestis patiens latus* ; « ce flanc ne sera pas toujours endurant sur ton seuil ou sous les eaux des cieux ».

21. Cf. ZIMMERMANN, *Rythme métrique et rythme rhétorique dans la poésie lyrique d'Horace*, p. 453 et 639 ; pour une analyse stylistique complète du poème, cf. M. L. COLETI, « Lice, Chia, Cinara : Orazio, *Carmina* IV 13 », *Studia Classica Iohanni Tarditi Oblata*, sous la dir. de L. BELLONI, G. MILANESE et A. PORRO, Milan, Vita e Pensiero, 1996, p. 471-488.

22. Lydia (1, 25, 20) devient pour sa part *aridae frondes*, « feuillages séchés ».

23. Cf. P. FEDELI et I. CICCARELLI, *Q. Horatii Flacci Carmina Liber IV*, Florence, Felice Le Monnier, 2008, p. 545 ; *luridus* est la couleur de la vieillesse, de la maladie et de la mort.

tout en contradiction avec son apparence. Le besoin charnel de Lycé, tourné en ridicule, lui est refusé, il en va de même de sa propension à vouloir s'échauffer artificiellement par la boisson²⁴.

Horace n'a pas seulement voulu qu'elle vieillisse, ce qui est inévitable, mais qu'elle vieillisse mal, c'est-à-dire que ses mœurs, qu'il juge ne pas correspondre à l'idéal aristocratique de la *pietas*, soient finalement le corollaire de son apparence physique²⁵. L'excès de haine et de réjouissance d'Horace dissimule cependant une peur plus grande suscitée par cette ancienne amante : le vieillissement de son corps renvoie nécessairement à celui du poète. La peur des filles est ainsi intimement liée à la peur de la dégradation du corps et de la mortalité²⁶.

Les peurs suscitées par le personnage de Lycé trouvent plus généralement un écho dans la figure de la sorcière ; un archétype intemporel à ce point ancré dans la culture occidentale qu'une étude sur la chasse aux sorcières aux temps modernes s'est révélée particulièrement pertinente pour notre sujet²⁷.

24. Cf. PARKIN, *Old Age in the Roman World*, p. 57-90, qui passe en revue les avis de Cicéron, relatant lui-même ceux de Caton (*Cato Maior de Senectute*) à propos de la vieillesse. Le ridicule associé aux plaisirs du corps chez les vieillards provient de l'idée que la dégradation du corps dans le grand âge empêche l'homme de profiter des plaisirs charnels et corporels, mais accède aux plaisirs plus élevés du pouvoir et de la réflexion. Le portrait d'une femme âgée qui boit et sollicite les garçons pour ses besoins sexuels est risible pour les Romains, car d'une part la femme ne peut pas accéder aux tâches liées à l'exercice du pouvoir comme un homme, mais ne peut pas non plus s'adonner aux plaisirs du corps qu'admet la jeunesse. Pour Sénèque (*Lettres à Lucilius*, 58, 32-36), l'important est d'avoir une vie active tout au long et de continuer dans le grand âge seulement si l'esprit peut encore conserver ses capacités, autrement l'auteur envisage le funeste sort qui lui a été réservé. Le portrait de Lycé pour Sénèque serait sans doute déplorable, car elle utilise ses vieux jours pour entretenir seulement les plaisirs de son corps. La vieillesse selon les deux auteurs devrait se montrer satisfaisante par des activités qui nourrissent l'esprit et confèrent un sentiment d'utilité dans sa communauté / société.

25. CLEMEAU ESLER, « Horace's Old Girls », p. 175-176.

26. Cf. CLEMEAU ESLER, « Horace's Old Girls », p. 176 ; E. GOWERS, « Girls will be Boys and Boys will be Girls, Or : What is the Gender of Horace's *Epodes*? », *Horace's Epodes : Contexts, Intertexts, and Reception*, sous la dir. de P. BATHER et C. STOCKS, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 103-130, qui suggère que la haine tournée vers les femmes âgées dénote une peur fondamentale du vieillissement du corps de l'auteur lui-même, mais également celle de l'Empereur sans héritier, envers qui Horace ne peut tourner sa critique et dire *fis senex* (p. 130).

27. Cf. A. L. BARSTOW, *Witchcraze : A New History of the European Witch Hunts*, San Francisco, Pandora, 1994, *passim*, qui fournit en effet plusieurs caractéristiques de la sorcière typique telle qu'elle est interprétée dans les sources historiques sur lesquelles elle se fonde ; ces critères descriptifs correspondent

Bien que l'âge ne soit pas un critère déterminant, la vaste majorité des sources permet à A. L. Barstow²⁸ d'élaborer le portrait suivant : la sorcière est vieille, laide et ridée ; son statut économique est pauvre ; parce qu'elle est veuve ou non mariée, l'absence d'homme dans sa vie lui confère une indépendance qui la distingue des autres femmes ; cette indépendance l'amène à être plus libérale dans ses remarques et critiques à l'égard des autres, ce qui attire une certaine haine à son égard et une peur face à une femme s'exprimant librement ; cette liberté se manifeste également par son appétit sexuel redouté des hommes, qui croient que la sorcière les désire et les forcera à copuler avec eux par des philtres d'amour. Ayant perdu sa fertilité, la femme âgée perd sa fonction primaire dans une société où le rôle de la femme citoyenne, la matrone, est celui d'enfanter ; pourtant elle réussit à garder une influence et un rôle au sein de sa communauté en œuvrant en tant que guérisseuse, sage-femme, diseuse de bonne aventure, conseillère et leveuse de sorts. Ces rôles certes lui confèrent une influence, mais ils sont aussi les sources mêmes des suspicions et accusations à son égard²⁹.

Cette sorcière que nous pouvons qualifier de « sociale » est à distinguer de la magicienne « mythologique » antique, exemplifiée par Médée. En effet, même si Médée possède plusieurs caractéristiques la rapprochant de l'archétype de la sorcière que nous venons de décrire, elle ne doit pas nous conduire à croire que ce qui définit la sorcière est son usage de la magie : la sorcière *sociale* est avant tout une femme, souvent vieille, ostracisée et moquée pour sa différence et sa liberté³⁰. Le personnage de Méroé chez Apulée est à

étonnamment à plusieurs cas de figures littéraires dans l'Antiquité. Cela montre, selon nous, que le stéréotype de la sorcière trouvé autant aux temps modernes qu'aujourd'hui était déjà majoritairement élaboré chez les Anciens.

28. BARSTOW, *Witchcraze*, p. 15-29.

29. Cf. PARKIN, *Old Age in the Roman World*, p. 246, remarque que les femmes grecques et romaines, après la ménopause, accédaient elles aussi à une forme d'indépendance, surtout en matière de gestion de l'héritage. Néanmoins leur statut était confiné aux marges de la société ; cette marginalité est source d'une association mystérieuse au divin trouvée aussi chez les Romains, car exclues du processus politique et de l'influence sociale, elles n'avaient d'autre recours que de se tourner vers des pouvoirs extérieurs à la communauté politique. On trouve cette même logique associative pour les vieillards en général, les enfants et les esclaves. Cf. aussi T. WIEDEMANN, *Adults and Children in the Roman Empire*, Londres, Yale University Press, 1989, p. 176-177.

30. Cf. FELTON, « Witches, Disgust, and Anti-Abortion Propaganda in Imperial Rome », p. 189 : le rapprochement de la sorcière moderne avec celle que l'on peut trouver dans la littérature latine est facilité par un changement d'archétype opéré par les Romains. En effet, les sorcières grecques,

la fois sorcière et magicienne : ce qui nous intéresse particulièrement chez elle est sa perception par les hommes et la façon dont elle provoque leur abjection, contribuant à la peur des filles.

L'Âne d'or d'Apulée présente un exemple typique. Rappelons brièvement la trame du passage qui nous intéresse : Lucius, le héros de l'œuvre, rencontre deux hommes sur la route. L'un d'eux, Aristomène, lui narre le récit de ses aventures les plus récentes. Alors qu'il était aux bains, il croise son compagnon Socrate, tenu pour mort par ses proches et dans un état de déchéance lamentable. Socrate lui explique qu'après avoir été la victime de brigandage, il a été dépouillé par une aubergiste âgée nommée Méroé ; sous les charmes d'un enchantement, il a partagé la couche de la femme mystérieuse et lui a cédé toutes ses possessions. Ému par son récit, Aristomène lui donne l'un de ses vêtements de voyage, le nourrit à l'auberge où il loge et lui fournit un lit dans sa chambre. Socrate raconte à Aristomène en détail son aventure avec Méroé et les exploits funestes de cette dernière. La nuit venue, Méroé et sa consœur Panthia surgissent dans leur chambre, retirent le cœur de Socrate et urinent sur Aristomène. Le lendemain, Socrate est vivant et paraît intact, ce qui fait croire à Aristomène qu'il a rêvé, mais Socrate plus tard dans la journée meurt subitement de sa blessure.

Le premier passage que nous retenons permet de comprendre comment s'articule le discours autour de la sorcière, tandis que le deuxième offre une meilleure compréhension de l'abjection qu'elle suscite :

1, 7-8, *Euado, et utpote ultime adfectus ad quandam cauponam Meroen, anum sed admodum scitulam, deuorto, eique causas et peregrinationis diuturnae et domuitionis anxiae et spoliationis [diuturnae et dum] miserae refero; quae me nimis quam humane tractare adorta cenae gratae atque gratuita ac mox urigine percita cubili suo adplicat. Et statim miser, ut cum illa adqueui, ab unico congressu annosam ac pestilentem con<suetudinem> contraho et ipsas etiam lacinias quas boni latrones contegendo mihi concesserant in eam contuli, operulas etiam quas adhuc uegetus saccariam faciens merebam, quoad me ad istam faciem quam paulo ante uidisti*

comme Médée ou Circé, étaient jeunes d'apparence et belles parce que divines ; la vieillesse et la laideur apparaissent comme traits caractéristiques chez les Romains seulement entre la fin du I^{er} siècle av. J.-C. – nous pensons ici notamment aux stryges dans les *Fastes* (6, 141-143) d'Ovide – et la moitié du I^{er} siècle ap. J.-C.

bona uxor et mala fortuna perduxit.” *“Pol quidem tu dignus”* inquam *“es extrema sustinere, si quid est tamen nouissimo extremius, qui uoluptatem Veneriam et scortum scorteum Lari et liberis praetulisti.”* At ille digitum a pollice proximum ori suo admouens et in stuporem attonitus *“Tace, tace”* inquit et circumspiciens tutamenta sermonis : *“Parce”* inquit *“in feminam diuinam, nequam tibi lingua intemperante noxam contrahas.”* *“Ain tandem ?”* inquam *“Potens illa et regina caupona quid mulieris est ?”* *“Saga”* inquit *“et diuina, potens caelum deponere, terram suspendere, fontes durare, montes diluere, manes sublimare, deos infimare, sidera extinguere, Tartarum ipsum inluminare.”* *“Oro te”* inquam *“aulaeum tragicum dimoueto et siparium scaenicum complicato et cedo uerbis communibus.”* *“Vis”* inquit *“unum uel alterum, immo plurima eius audire facta ? Nam ut se ament efflictim non modo incolae uerum etiam Indi uel Aethiopes utrique uel ipsi Antichthones, folia sunt artis et nugae merae. Sed quod in conspectum plurium perpetravit, audi ;* Je m’échappe et, à bout de forces, je me réfugie chez une aubergiste nommée Méroé, une femme vieille, mais encore fort séduisante. Je lui raconte les raisons de mon long périple, les angoisses de mon retour, les malheurs de mon dépouillement. Elle commence à me traiter avec une telle humanité, m’offrant un repas agréable et généreux, puis, excitée par le désir, elle me conduit dans son lit. Et aussitôt, pauvre de moi, dès que j’ai couché avec elle, en une seule nuit, je contracte une relation déplorable qui dure plusieurs années. Je lui ai même donné les haillons que les voleurs généreux m’avaient laissés pour me couvrir, ainsi que mes maigres économies gagnées en portant des sacs lorsque j’étais encore vigoureux, avant que ma bonne épouse et ma mauvaise Fortune me réduisent à l’état où tu m’as vu.

— Par Pollux ! dis-je, tu mérites les pires châtiments, si toutefois il y a quelque chose de pire que ton état actuel, toi qui as préféré les plaisirs de Vénus et une putain à ton foyer et tes enfants.

Là-dessus, il porta un doigt à ses lèvres, figé d’effroi.

— Tais-toi, tais-toi, dit-il, en regardant autour de lui pour s’assurer de la sécurité de ses paroles : prends garde, une langue intempérante pourrait te jouer un mauvais tour contre cette femme divine.

— Hein ? dis-je, quelle sorte de femme est cette puissante reine aubergiste ?

— Une sorcière, dit-il, et une devineresse, capable d’abattre le ciel, de suspendre la terre, de durcir les sources, de dissoudre les montagnes, de convoquer les fantômes, de blesser les dieux, d’éteindre les étoiles, et d’illuminer le Tartare lui-même.

— Je t’en prie, dis-je, baisse le rideau tragique, replie le décor scénique et parle-moi franchement.

— Veux-tu, dit-il, entendre un ou deux, voire plusieurs de ses exploits ? Que non seulement les habitants locaux, mais aussi les Indiens, les Éthiopiens des deux régions, et même les Antichtones tombent éperdument amoureux d’elle. Ce ne sont que des bagatelles, des futilités en comparaison de son pouvoir. Mais écoute plutôt ce qu’elle a accompli en présence de nombreux témoins...

On constate d'abord, d'un point de vue narratif, le rapide changement d'attitude que Socrate témoigne envers Méroé dans son récit, qui n'est pas sans rappeler ironiquement le voyage d'Ulysse chez Circé³¹. Socrate débute en présentant Méroé comme une femme dont la bonté l'a sauvé du trépas ; allant de surcroît jusqu'à la dire jolie (*scitula*³²) et à confesser qu'il a partagé son lit durant toute la durée de son exil. En qualifiant de *annosa* et *pestilens* sa relation, il critique sa durée démesurée, qu'il juge dégoûtante. Le mot *pestilens*, plutôt que de qualifier Méroé, trahit le désespoir de Socrate face à ses propres agissements et à leur résultat probant : dépouillé de toutes ses économies, il a abandonné depuis plusieurs années femme et enfants. Alors démasqué par Aristomène qui le surprend dans cette vie de mauvais aloi entretenue volontairement, Socrate use de son discours pour trouver une justification externe à ses actions répréhensibles. Il accuse dès lors le bouc émissaire parfait, une femme indépendante, âgée et recluse : une sorcière (*femina diuina / saga*).

Méroé, dépeinte naguère comme une femme bienveillante aidant les voyageurs, devient soudainement une sorcière usant de ses rets magiques pour séduire les hommes de toutes origines. Loin des regards, Socrate trouvait fort acceptable de se complaire dans une relation libidineuse avec une femme qu'il désirait, mais dès que son vieil ami lui rappelle le mal que son départ a causé à sa famille, Méroé devient une source de dégoût et de peur. Le dégoût affecte également Aristomène, qui sans détour la qualifie de *scortum scortum*.

Méroé, en victime typique d'une accusation de sorcellerie, est désignée comme la responsable de la déchéance d'un homme parce qu'il est facile de la craindre : A. L. Barstow a clairement indiqué que les femmes jouant un rôle de guérisseuse dans leur communauté courent le risque de se voir accuser d'user de cet art pour contraindre les hommes à

31. Cf. A. BARCHIESI, L. GRAVERINI et L. NICOLINI, *Metamorfosi*, Milan, Fondazione Lorenzo Valla / Mondadori, 2019, p. 172 ; ce lien avec l'épopée est renforcé par la formulation virgilienne *causas referos* qui rappelle *Musa, mihi causas memora* (*Énéide*, 1, 8).

32. Cf. *ibid.*, p. 171, dont le commentaire explique que le diminutif *scitulus*, d'origine archaïque et plautienne, est un mot latin rare et cher à Apulée qui l'emploie à plusieurs reprises. Selon l'auteur, le qualificatif pourrait contribuer à rapprocher le portrait de Méroé de celui de la *meretrix* de la comédie.

copuler avec elles. Mais en plus de ces accusations plus légères, Socrate décrit Méroé comme capable de renverser le monde par ses pouvoirs magiques, la preuve étant que les villageois ont entrepris de la lapider après une chasse à la sorcière infructueuse (1, 10) ³³.

La fin du récit, dans un choc grotesque, lie peur de la femme sorcière et abjection, lorsque Méroé et sa sœur Panthia ³⁴ exercent leur vengeance sur Socrate, qui tente de fuir :

1, 13, *At bona Panthia : “Quin igitur,” inquit “soror, hunc primum bacchatim discerpimus uel membris eius destinatis uirilia desecamus ?” Ad haec Meroe—sic enim reapse nomen eius tunc fabulis Socratis conuenire sentiebam— : “immo” ait “supersit hic saltem qui miselli huius corpus paruo contumulet humo,” et capite Socratis in alterum dimoto latus per iugulum sinistrum capulo tenus gladium totum ei demergit et sanguinis eruptionem utriculo admoto excipit diligenter, ut nulla stilla compareret usquam. Haec ego meis oculis asperi. Nam etiam, ne quid demutaret, credo, a uictimae religione, immissa dextera per uulnus illud ad uiscera penitus cor miseri contubernalis mei Meroe bona scrutata protulit, cum ille inpetu teli praesecata gula uocem immo stridorem incertum per uulnus effunderet et spiritum rebulliret. Quod uulnus, qua maxime patebat, spongia offulciens Panthia : “Heus tu,” inquit “spongia, caue in mari nata per fluuium transeas.” His editis abeunt <et una> remoto grabattulo uaricus super faciem meam residentes uesicam exonerant, quoad me urinae spurcissimae madore perluerent ;*

Mais la chère Panthia dit alors : « Pourquoi ne le déchirons-nous pas d’abord en pièces comme les bacchantes, ou pourquoi ne pas le ligoter et lui trancher sa virilité ? » À cela, Méroé — car je commençais à sentir que ce nom concordait vraiment avec les histoires de Socrate — répondit : « Non, qu’il survive au moins pour que l’on puisse ensevelir le corps de ce misérable sous un peu de terre. » Et, après avoir écarté la tête de Socrate sur le côté droit, elle lui enfonça toute la lame de son épée jusqu’à la garde par le côté gauche de la gorge et recueillit soigneusement l’irruption de sang dans une outre qu’elle avait approchée, de telle sorte qu’il ne resta pas une seule goutte visible nulle part. J’ai vu tout cela de mes propres yeux. Car, croyant ne pas vouloir déroger au rite sacrificiel, la chère Méroé plongea sa main droite profondément dans la blessure, fouilla les entrailles

33. S. HÉBERT, « Méroé magicienne criminelle des *Métamorphoses* d’Apulée ou l’exercice d’une justice de la vengeance », *Camenuiae* 16 (2017), p. 1-14, détaille de manière très complète les interactions et implications judiciaires qui interviennent entre Méroé et les villageois. L’acte de lapidation notamment sort cette dynamique du cadre légal romain et désigne une vengeance d’ordre strictement populaire. Ce retournement de l’ordre légal concorde avec la – supposée – capacité de Méroé de renverser le monde.

34. Cf. L. WATSON, « Making Water not Love : Apuleius, *Metamorphoses* 1.13-14 », *The Classical Quarterly* 54 (2004), p. 651-655, qui fait remarquer qu’Apulée connote également Méroé et sa sœur Panthia par le choix de leurs noms (p. 655) : « Meroe suggests the lady’s profession of *caupona*, innkeeper (1.7 : cf. *merum*) and the island of that name in the Nile, Egypt being notoriously a locus of magic. Panthia, “all goddess”, sets up the bearer of the name as a malign counterpart to the syncretic goddess Isis, with her universal beneficence, at the conclusion of the novel ».

et en retira le cœur de mon pauvre compagnon. Alors, lui, la gorge tranchée par le coup de la lame, laissa échapper une parole aiguë et rendit l'âme par la blessure. Panthia, bouchant la large plaie avec une éponge, dit : « Ohé, toi, éponge, née de la mer, garde-toi de franchir la rivière. » Cela fait, elles partirent et, après avoir soulevé ma paillasse, accroupies les jambes écartées au-dessus de mon visage, elles soulagèrent leur vessie jusqu'à ce qu'elles m'aient trempé de leur urine immonde.

Comme dans l'ensemble de *l'Âne d'or*, le récit de Méroé joue sur la notion de parole rapportée³⁵. De fait, Aristomène qualifie toujours le récit de Socrate de *fabula*, même une fois témoin des agissements de Méroé et sa sœur. En retour, la véracité de l'histoire qu'il rapporte à Lucius demeure ambiguë³⁶, comme en témoigne l'autre compagnon de voyage : *alter exerto cachinno* : «*Parce*» inquit «*in uerba ista haec tam absurda tamque immania mentiendo.*» ; « l'autre, éclatant de rire, déclara “cesse de raconter des mensonges aussi ridicules et aussi monstrueux.” » (1,2). On peut considérer que Socrate et Aristomène ont inventé leurs histoires pour dissimuler un fait déshonorant, ou que les faits se sont produits : cette ambivalence créée par l'auteur révèle que dans un cas comme dans l'autre, les hommes ont usé de leur discours afin d'accuser une femme qui correspond à l'archétype de la sorcière. La peur d'émasculatation introduit ce passage, par une référence aux récits de délires bachiques, *topos* alimentant la peur des filles³⁷. Ces situations présentent un groupe de femmes démembrant un homme et en particulier

35. La qualité invraisemblable et extraordinaire confère à cet événement le ton du rêve et du cauchemar : *contra* W. MISSFELDT, « Realität Oder Traum ? : Über Den Magischen Hexenzauber in Apuleius' *Met.* 1, 5-19 », *Der Altsprachliche Unterricht : Latein, Griechisch* 64.3-4 (2021), p. 40-45, s'attache à démentir l'idée que le récit est un rêve. Nous affirmons plutôt que le récit s'approche par ses péripéties d'un rêve ; W. KEULEN, « The Wet Rituals of the Excluded Mistress : Meroe and the Mime », *Desultoria Scientia : Genre in Apuleius' Metamorphoses and Related Texts*, sous la dir. de R. R. NAUTA, Louvain, Peeters, 2006, p. 43-61, pour sa part, rapproche cet épisode par sa logique narrative et ses personnages d'une pièce de théâtre populaire (mime) rocambolesque ; G. PUCCINI-DELBAY, « Les discours dans les *Métamorphoses* d'Apulée : vérité ou mensonge, ou faut-il croire celui qui parle ? », *Discours et débats dans l'ancien roman : actes du colloque de Tours, 21-23 Octobre 2004*, sous la dir. de B. POUDERON et G. PEIGNEY, Lyon, Mom Éditions, 2006, p. 141-152, détaille de son côté tout le jeu qui intervient entre les différents personnages qui se racontent des histoires merveilleuses en les faisant passer pour vraies : le jeu de croyance intervient non seulement entre les différents narrateurs mais aussi entre ceux-ci et le lecteur à qui est présenté l'histoire.

36. Cf. S. FRANGOULIDIS, « The Pleasures of Ambiguity : Aristomenes' Tale of Socrates in Apuleius' *Metamorphoses* », *Strategies of Ambiguity in Ancient Literature*, sous la dir. de M. VÖLHER, T. FUHRER et S. FRANGOULIDIS, Berlin / Boston, De Gruyter, 2021, p. 207-218.

37. Cf. le récit de Penthée chez Ovide (*Métamorphoses*, 3, 511-733) et les *Bacchantes* d'Euripide, dans lequel Penthée subit le morcellement (διασπάρσασθαι, « être dispersé ») de son corps lors de son meurtre liturgique conduit par sa mère, la prêtresse et ses tantes. Cf. F. GHERCHANOC et S. WYLER,

lui retirant son membre viril. La suggestion de Panthia – “*Quin igitur,*” inquit “*soror, hunc primum bacchatim discerpimus uel membris eius destinatis uirilia desecamus ?* –, rabrouée par Méroé, s’inscrit en adéquation avec le principe que ces femmes âgées ont perdu le pouvoir de reproduction ; l’imaginaire romain élargit cette thématique de la stérilité en associant les sorcières à la mort, aux cadavres et à l’avortement³⁸. Ici le retrait des organes sexuels évoque l’idée que la sorcière empêche la reproduction. La suggestion instigue également un climat de peur dans le reste du passage, en suggérant que la peine qui attend Socrate sera pire. Après avoir projeté Aristomène sous son lit, lui donnant l’allure d’une tortue, ou le transformant en tortue (*de Aristomene testudo factus*, 1, 12), les sorcières poursuivent leur humiliation des deux hommes par leur rapprochement avec des bêtes. La torture que Méroé inflige à Socrate est en effet à comprendre comme un rite sacrificiel normalement réservé à un animal dans la tradition religieuse romaine³⁹. En sacrifiant Socrate à la manière d’un animal, elle commet assurément un *nefas*, mais transgresse aussi la frontière abjecte, qui prévient par un instinct viscéral la pratique, par exemple, du cannibalisme ou, pour prendre une illustration contemporaine, freine

« Introduction », *Corps En Morceaux*, sous la dir. de F. GHERCHANOC et S. WYLER, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020, p. 7-20, selon qui ce démembrement bachique suscite l’horreur, puisque le dispersement des membres du cadavre fait perdre son identité à la victime.

38. Cf. FELTON, « Witches, Disgust, and Anti-Abortion Propaganda in Imperial Rome », *passim*. Par ailleurs, cet aspect est parfaitement exemplifié par Horace, avec le portrait d’une sorcière qui déterre le cadavre d’un enfant pour en extraire les organes nécessaires à la confection d’un philtre d’amour dans ses *Épodes*, 5, 29-40 : *Abacta nulla Veia conscientia / Ligonibus duris humum / Exhaustabat, ingemens laboribus, / Quo posset infossus puer / Longo die bis terque mutatae dapis / Inemori spectaculo, / Cum promineret ore, quantum extant aqua / Suspensa mento corpora ; / Exsecta uti medulla et aridum iecur / Amoris esset poculum, / Interminato cum semel fixae cibo / Intabuissent pupulae* ; La conscience inflexible, Veia exhumait la terre de sa houe solide, gémissant d’effort, pour qu’un enfant enseveli jusqu’au visage – émergeant comme lorsqu’on montre le menton, le corps suspendu dans l’eau – puisse mourir en regardant une nourriture se métamorphoser deux puis trois fois durant une longue journée. Une fois que ses pupilles rivées sur la nourriture interdite avaient été liquéfiées, son foie desséché et sa moelle étaient retranchés pour la confection d’un philtre d’amour.

39. S. FRANGOULIDIS, « *Cui uidebor ueri similia dicere proferens uera ?* : Aristomenes and the Witches in Apuleius’ Tale of Aristomenes », *The Classical Journal* 94 (1999), p. 381-382 ; cf. *infra* note 70 et M. DÉTIENNE, « Pratiques culinaires et esprit de sacrifice », *Cuisine du sacrifice en pays grec*, sous la dir. de M. DÉTIENNE, Paris, Gallimard, 1979, p. 7-35, qui font l’étude des rites sacrificiels, permettant une meilleure compréhension de ce passage : le geste qui consiste à placer la tête de Socrate à droite correspond à l’ὑποκύπτειν, une façon de montrer l’assentiment de la bête au sacrifice, comme si d’elle-même elle venait se mettre sous le joug (p. 19).

l'avancée du clonage humain⁴⁰. Ainsi, en suivant cette logique, le dépeçage bachique dont est menacé Aristomène est moins frappant que le rituel pratiqué par la sorcière sur Socrate, car le sacrifice d'un humain à la manière de celui d'un animal a pour effet de lui ôter son humanité⁴¹.

La scène culmine par un ultime détail : les deux sorcières, après avoir sacrifié Socrate, se penchent au dessus du visage de son compagnon et l'aspergent d'urine. L. Watson, par son étude de l'utilisation de l'urine dans ce passage, rend bien la complexité que cette action ajoute à l'histoire d'Aristomène : comme on le voit dans le *Satiricon*⁴² et les papyrus magiques grecs⁴³, elle possède un effet magique de paralysie (κάτοχος) ; ainsi on peut supposer que la miction aspergeant Aristomène est responsable de son incapacité à fuir l'auberge. Un autre degré de compréhension est suscité par la valeur magique de l'excrétion urétrale, qui dépend de la pureté de l'émetteur : le garçon vierge (παῖς ἄφθορος), considéré comme pur, produisait une urine pouvant être utilisée en

40. Cf. LATEINER et SPATHARAS, « Introduction : Ancient and Modern Modes of Understanding and Manipulating Disgust », p. 2-3 : « Leon Kass, for example, argues that the “yuck factor” must guide our senses of the appropriateness of specific exeperimental practices such as cloning » ; en référence à L. R. KASS, « The Wisdom of Repugnance », *The New Republic* (1997), p. 17-26, qui écrit (p. 20) : « Revulsion is not an argument ; and some of yesterday's repugnances are today calmly accepted – though, one must add, not always for the better. In crucial cases, however, repugnance is the emotional expression of deep wisdom, beyond reason's power fully to articulate it. Can anyone really give an argument fully adequate to the horror which is father-daughter incest (even with consent), or having sex with animals, or mutilating a corpse, or eating human flesh, or even just (just!) raping or murdering another human being ? Would anybody's failure to give full rational justification for his or her revulsion at these practices make that revulsion ethically suspect ? Not at all. On the contrary, we are suspicious of those who think that they can rationalize away our horror, say, by trying to explain the enormity of incest with arguments only about “the genetic risks of inbreeding”. The repugnance at human cloning belongs in this category. We are repelled by the prospect of cloning human beings not because of the strangeness or novelty of the undertaking, but because we intuit and feel, immediately and without argument, the violation of things that we rightfully hold dear. Repugnance, here as elsewhere, revolts against the excesses of human willfulness, warning us not to transgress what is unspeakably profound. Indeed, in this age in which everything is held to be permissible so long as it is freely done, in which our given human nature no longer commands respect, in which our bodies are regarded as mere instruments of our autonomous rational wills, repugnance may be the only voice left that speaks up to defend the central core of our humanity ».

41. Cf. BARCHIESI, GRAVERINI et NICOLINI, *Metamorfosi*, p. 187-188 ; la récolte du sang d'une personne morte violemment est indiquée pour la pratique de la magie (Pamphile, 3, 15, 5).

42. 57, 3 ; on menace Giton d'uriner tout autour de lui (*circummingere*) pour l'empêcher de fuir le souper de Trimalchion (62.6) ; dans le récit du loup-garou / *uersipellis* (61-2), l'homme avant de muter s'assure que ses vêtements demeurent sur place en urinant autour (*circummingere*) – il doit les remettre pour retrouver sa forme.

43. *PDM*, 14.646ff ; une femme est accusée de vouloir empêcher le soleil de se lever en urinant.

guérison ; la lubricité et la vieillesse des deux sorcières les rendent quant à elles capables, par le dégoût qu'elles provoquent, d'excréter un liquide impur (*spurcissima*), indiqué pour la pratique de la magie noire. Apulée joue avec ces notions, dont la pratique consistait à laver les nouveau-nés avec de l'urine de παῖς ἄφθορος⁴⁴ pour créer un contraste humoristique et grotesque : Aristomène (*perlitus urinae*) est réduit au statut infirme et sans défense d'un nourrisson⁴⁵.

1, 14, *at ego, ut eram, etiam nunc humi proiectus inanimis nudus et frigidus et lotio perlitus, quasi recens utero matris editus, immo uero semimortuus, uerum etiam ipse mihi superuiuens et postumus uel certe destinatae iam cruci candidatus* ;
Quant à moi, comme j'étais toujours plaqué au sol, sans vie, nu et glacé, baigné d'urine, tel un nouveau-né sorti du ventre maternel, ou plutôt à demi-mort, véritablement survivant à moi-même, enfant posthume, ou encore candidat désigné pour la croix déjà prête.

Les sorcières, accroupies au dessus d'Aristomène, éjectent ainsi par la région de leur sexe un liquide au pouvoir bouleversant, renvoyant la victime à l'enfance. Cet effet de régression est présenté conjointement à l'association aux cadavres et aux morts-vivants, car Aristomène se qualifie également de *semimortuus* ; mot et sentiment annonçant inévitablement la fin de l'histoire (1, 14-20), qui présente Socrate d'apparence intacte, le matin venu, poursuivant son voyage avec son compagnon. Lors d'un repas sur la berge, l'éponge qui bouchait la blessure s'échappe et Socrate tombe sans vie. Socrate était jusqu'à cette dernière scène, dans un état moribond, voire zombifié.

La peur de la mort associée aux femmes âgées émane de l'idée plus générale que la gent féminine, par sa proximité avec l'aspect reproducteur de l'humain, rappelle aux hommes leur condition animale. Les protagonistes des *Amours* du Pseudo-Lucien, Chariclès qui préfère les femmes, et Callicratidas, les garçons, débattent de cette question. Le premier valorise l'amour des femmes, qualifié de naturel, car analogue aux mœurs des animaux (22). L'autre avance un contre-argument stipulant que la femme rapproche les hommes des animaux et que seul l'amour philosophique des garçons permet d'atteindre un état

44. Caton, *De l'agriculture*, 157, 10 ; Pline, *Histoire naturelle*, 20, 83.

45. WATSON, « Making Water not Love », p. 651-655.

civilisé (34). La logique du discours des Anciens soutient que la femme est tolérable et utile dans la seule mesure où elle est désirable et fertile ; en enfantant, elle est associée à la continuation de l'espèce à son niveau matériel et animalier et par sa transformation lors de la ménopause, son corps ramène la conscience à la mortalité ⁴⁶. Il n'est donc pas surprenant que pour élaborer un personnage féminin terrifiant, Apulée ait choisi de lui faire performer un rituel rabaissant Socrate au statut d'une bête tout en transformant son corps à l'état ambigu du mort-vivant.

À la fin du roman, tandis que le personnage principal a lui aussi été victime d'une réduction au statut animalier par une femme – il est accidentellement transformé en âne par son amante Photis, qui imite les sorts de sa maîtresse, la magicienne Pamphilé (3, 24) –, Lucius dans sa forme animale doit copuler dans l'arène avec une condamnée aux bêtes (10, 24-29) : une scélérate ayant décimé toute sa famille, ainsi qu'un médecin et sa femme dans une intrigue de jalousie et d'héritage. Bien que Lucius réussisse à s'échapper avant de mener à terme cette condamnation, il manifeste néanmoins son dégoût de l'acte qu'il s'apprête à commettre, car la criminelle est pour lui déshonorante :

10, 29, *Talis mulieris publicitus matrimonium confarreaturus ingentique angore oppido suspensus expectabam diem muneris, saepius quidem mortem mihi met uolens consciscere, priusquam scelerosae mulieris contagio macularer uel infamia publici spectacula depudescerem. Sed priuatus humana manu, priuatus digitis, ungula rutunda atque mutila gladium stringere nequaquam poteram ;*

46. Plus que la simple mortalité d'un homme, la femme est présentée comme la cause unique de la chute de la civilisation par le personnage d'Hippolyte : Sénèque, *Phèdre*, 559-573 ; *Sed dux malorum femina : haec scelerum artifex / Obsedit animos, huius incestae stupris / Fumant tot urbes, bella tot gentes gerunt / Et uersa ab imo regna tot populos premunt. / Sileantur aliae : sola coniunx Aegei, / Medea, reddet feminas dirum genus. / NUT. Cur omnium fit culpa paucarum scelus ? / HI. Detestor omnis, horreo fugio execror. / Sit ratio, sit natura, sit dirus furor : / Odisse placuit. ignibus iunges aquas / Et amica ratibus ante promittet uada / Incerta Syrtis, ante ab extremo sinu / Hesperia Tethys lucidum attollet diem / Et ora dammis blanda praebebunt lupi, / Quam uictus animum feminae mitem geram ;* – mais la femme est reine du mal : cette artiste en crimes assiège les âmes. À cause de ses adultères impurs, tant de villes fument, tant de peuples se font la guerre, tant de royaumes écrasent leur peuple sous les ruines. Pour ne rien dire des autres : la femme d'Égée à elle seule, Médée, révèle que les femmes sont une espèce terrible. – LA NOURRICE – Pourquoi la faute de peu en fait le crime de toutes ? – HIPPOLYTE – Je les déteste toutes, j'en ai horreur, je les fuis, je les maudits. Que ce soit la raison, que ce soit la nature, que ce soit la sinistre furie : il me plaît de les haïr. On unira les eaux aux flammes, la Syrte douteuse offrira aux navires des bas-fonds conviviales, Téthys lèvera le jour éclatant du plus profond golfe d'Hespérie, les loups présenteront un visage caressant aux daims, avant que mon âme capitule et soit bienveillante pour une femme.

Je devais célébrer publiquement un mariage avec une telle femme. J'attendais le jour de la cérémonie avec une angoisse intense et une appréhension oppressante. Très souvent, j'avais envisagé de me suicider plutôt que d'être souillé par le contact de cette femme criminelle ou de me déshonorer par la honte d'un spectacle public. Mais privé de mains humaines, privé de doigts, il m'était absolument impossible de tirer l'épée avec mes sabots arrondis et usés.

Tandis que les femmes ont le pouvoir d'infliger aux hommes une forme de honte particulière en leur rappelant leur nature animale, ici Lucius, même transformé littéralement en bête, se présente comme la victime d'une future dégradation par la copulation avec une femme. Ainsi même quand l'homme est physiquement un quadrupède, de son point de vue, c'est encore la femme qui est capable de le déshonorer. Qui plus est, la criminelle est punie et dégradée par son vagin : comme nous l'avons noté, le sexe féminin est présenté comme soit désiré en tant qu'organe de plaisir, soit craint comme source de honte abjecte.

La crainte des femmes et surtout du sexe féminin a été expliquée par un regard concentré sur les parties du corps, leurs ingestions et excréctions et les liens qu'elles entretiennent avec le temps, le désir et l'abjection, le pouvoir et la soumission. La vulve et ses diverses parties (dont le vagin et l'urètre dans nos exemples) canalise dès lors l'essentiel de l'incompréhension masculine à l'égard des femmes.

Dans la logique tirée de notre corpus, ce qui entre et sort de la vulve définit le pivot abject. Quand les enfants peuvent encore sortir, elle est associée à la vie et conséquemment est une source de désir – à condition bien sûr qu'elle n'expulse rien d'autre au vu et au su de l'homme (flatulence, sang menstruel, urine, parole). Inversement, quand elle ne peut plus produire de nourrissons, la vulve est une source asséchée, lieu de mystères associés à la mort, au contrôle magique, aux morts-vivants, pouvant seulement excréter une urine impure et dangereuse ; seule une drogue ou un sort peut la rendre désirable. L'urine transforme la vulve en siège d'un pouvoir pervers capable de paralyser ; la pénétration par un animal dans l'autre cas la consacre comme lieu de la soumission et

de la dégradation publique. La peur des filles tire donc son origine, d'après notre corpus, de la peur de leur indépendance et de leur agentivité, la peur pour l'homme d'être un animal mortel, de vieillir, de s'approcher de l'état de cadavre et d'en devenir un.

5.2 Infanticide, acte d'*empowerment* ?

La mythographie ovidienne présente une abondance de situations lors desquelles, en subissant le viol ou les violences sexuelles d'une divinité ou d'un homme, les femmes n'ont aucun contrôle sur leur corps⁴⁷. Face à ces abus nombreux, on peut se demander si des témoignages littéraires présentent les ressorts des femmes pour rester en possession de leur corps. Plus spécifiquement, comme l'abus du corps féminin est souvent lié à l'utilisation contre son gré de sa capacité reproductrice, nous rivons notre attention aux actions que les femmes peuvent poser pour garder leur pouvoir générateur. Cette problématique permet de détailler comment l'abjection, qui régit chez les Anciens les différents actes d'*empowerment* féminins que nous présentons, permet de préciser la relation entre le grotesque et le *nefas*, ainsi qu'avec des catégories d'infraction alternatives.

Le premier acte auquel une femme peut avoir recours est celui de la contraception, qui empêche la transformation de son corps par la grossesse⁴⁸. Dans l'Antiquité, la perception de la contraception comme un geste abject existe bien, lié à la peur que la

47. Daphnée (1, 540) ; Callisto (2, 401-495) ; Clythie (4, 235) ; Aréthuse (5, 600-640) ; Philomèle (6, 515-565) ; Périclète (8, 580-610) ; Téthys (11, 250) ; Hippodamie et autres convives du mariage (12, 210-226).

48. Selon G. SISSA, « The Hymen is a Problem, Still. Virginity, Imperforation, and Contraception, from Greece to Rome », *EugestA* 3 (2013), p. 67-123, la contraception dans l'Antiquité est attestée par les sources médicales et les ouvrages d'histoire naturelle, toutefois, cette pratique observée par les femmes a pu être teintée par la peur des hommes que les femmes contreviennent à la reproduction. L'auteur relate ces méthodes : « The ingenuity in identifying the most diverse ingredients, endowed with the power to hinder the transit of the semen into the uterus, grows exponentially. Even if we do not agree with John Riddle's scenario of female resourceful researchers, testing leaves and fruits, and handing on their expertise generation after generation, we have to admit that contraceptives are intended for the female body, and they are meant to act in the vagina, on the neck of the womb. Their handling, or consumption, is left to women. Whereas abortion is the expulsion of a conceived embryo, contraceptives are meant to intercept the male semen, when it is still on its way into the womb. The usage of plugs, constrictives, or oily substances that line the vagina (or facilitate the sliding of the semen?) betray the intent to apply a mechanical action. Conception has to be forestalled, not at the source of male semen, therefore, but in the very place where the two seminal fluids are expected to mix. Soranos mentions a sort of coitus interruptus, it is true. But it is, again, the woman who should take care of it. During the sexual act, at the critical moment of coitus when the man is about to discharge the seed, the woman must hold her breath and draw herself away a little, so that the seed may not be hurled too deep into the cavity of the uterus. She then can try to expel the semen from the vagina, by sneezing, cleaning, squatting, and drinking something cold » (p. 113-114). cf. aussi V. GIROD, *Les femmes et le sexe dans la Rome antique*, Paris, Tallandier, 2013, p. 124-130.

jeune femme vierge puisse avoir des relations sexuelles sans que son père ou son futur époux ne le sachent, que les naissances diminuent et, dans une logique patriote de pente perçue comme fatale, qu'une nation meure⁴⁹.

L'avortement peut être considéré comme le degré supplémentaire d'action mené par la femme pour disposer de son corps comme elle l'entend⁵⁰. M. Pietropaolo traite d'un exemple éloquent dans le corpus élégiaque pour décrire comment l'avortement se lie au grotesque et à l'abject. Ovide, dans les *Amours*, déplore l'état de son amante Corinne, après qu'elle eut auto-avorté⁵¹ et rend cette action analogue à une horreur de la guerre, que la jeune femme commet contre elle-même⁵². Le traitement de ce thème par Ovide dans le cadre de la poésie élégiaque est surprenant ; désirant conserver son statut de *puella*, Corinne inflige à son corps un acte décrit comme violent, dangereux et abject par nature. Mais par ce geste guerrier, elle s'affirme non seulement capable de reprendre le contrôle de son corps pour conserver son indépendance et la mainmise sur sa vie

49. Cf. Sissa, « The Hymen is a Problem, Still. Virginité, Imperforation, and Contraception, from Greece to Rome », p. 107-108, qui explique que dans l'Antiquité, la procréation était considérée comme l'objectif principal du mariage et que la grossesse était vue comme l'issue probable des rapports sexuels, ce qui facilitait la surveillance de la virginité féminine. Les signes de grossesse étaient les seuls indicateurs fiables de la perte de virginité, rendant les examens physiques inutiles. La contraception, en perturbant cette séquence naturelle, doit avoir eu un impact significatif ; elle permet aux femmes de cacher leurs activités sexuelles à leurs pères et maris, et elle redéfinit les rôles des médecins et sages-femmes ainsi que les normes et perceptions de la sexualité.

50. Contrairement à la contraception, l'avortement est un sujet historique davantage abordé par les sources et les études modernes, tel qu'en témoigne P. d. l. Á. GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, *El vientre controlado : anticoncepción y aborto en la sociedad romana*, thèse, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015.

51. Ovide, *Amours*, 2, 13,1-2 ; *Dum labefactat onus grauidi temerarias uentris, / In dubio uitae lassa Corinne iacet* ; Corinne rompt le fardeau accidentel de son ventre enceint et gît en même temps au péril de sa vie.

52. Ovide, *Amours*, 2, 14, 1-8 ; *Quid iuuat immunes belli cessare puellas, / Nec fera peltatas agmina velle sequi, / Si sine Marte suis patiuntur vulnera telis, / Et caecas armant in sua fata manus ? / Quae prima instituit teneros convellere fetus, / Militia fuerat digna perire sua. / Scilicet, ut careat rugarum crimine venter, / Sternetur pugnae tristis harena tuae ?* ; À quoi bon exonérer les jeunes filles de la guerre, et ne pas vouloir qu'elles suivent, bouclier en main, la féroce armée en marche, si, sans l'aide de Mars, elles s'infligent elles-mêmes les lésions du trait et arment leur mains aveugles contre leur propre sort ? Celle qui la première a entrepris d'arracher complètement les tendres fœtus aurait été digne de périr dans son propre combat. Convient-il pour épargner ton ventre du reproche des vergetures, qu'il soit terrassé sur le sable de ton triste combat ? .

sexuelle, mais d'un point de vue méta-textuel, elle tente de retenir sa place dans le monde littéraire élégiaque, dont une grossesse l'aurait retiré⁵³. L'unique extrait de notre corpus qui reprend ce thème se trouve chez Juvénal :

6, 592-601, *Hae tamen et partus subeunt discrimen et omnis
Nutricis tolerant fortuna urgente labores,
Sed iacet aurato vix ulla puerpera lecto
Tantum artes huius, tantum medicamina possunt,
Quae steriles facit atque homines in uentre necandos
Conducit. Gaude, infelix, atque ipse bibendum
Porridge quidquid erit; nam si distendere uellet
Et uexare uterum pueris salientibus, esses
Aethiopis fortasse pater, mox decolor heres
Impleret tabulas numquam tibi mane uidendus;*

Pourtant, ces femmes du peuple endurent les risques de l'accouchement et subissent l'impétueuse maternité, supportant ce travail accablant imposé par leur destin. Or, peu de femmes en couche reposent sur un lit doré, tant les méthodes et les drogues de ces femmes sont efficaces à les rendre stériles et à livrer à l'assassinat les êtres contenus dans leur ventre. Réjouis-toi, malheureux, et fournis toi-même la potion, quelle qu'elle soit ; car si elle désirait voir son ventre maternel gonflé et secoué par des bébés sautilleurs, tu serais sans doute le père d'un Éthiopien, et bientôt cet héritier noirci⁵⁴, que tu ne souhaiterais jamais voir au lever du jour, remplirait ton testament.

53. Cf. M. PIETROPAOLO, *The Grotesque in Roman Love Elegy*, New York, Cambridge University Press, 2020, p. 89 : « Elegiac love has its roots in physicality and, for that reason, may be said to contain the seeds of its own undoing. For pregnancy would mark the end of the *puella*'s life as the elegiac beloved. Full awareness of the possible need for an abortion and a commitment to going through with it, should the need arise, is an essential aspect of the *puella qua* elegiac beloved, however abject the prospect may be for her. Whether it is accomplished chemically through *uenena* or surgically, the separation of the foetus can be carried out only through a gesture that is itself highly grotesque in its intent, both as an existential and as an aesthetic experience ».

54. Cf. M. LENTANO, « *Decolor heres* : Dark Skin in the Roman Cultural Imagination », *Confronting Identities in the Roman Empire : Assumptions About the Other in Literary Evidence*, sous la dir. de J. L. BRANDÃO, C. TEIXERA et Á. RODRIGUES, Londres, Bloomsbury Academic, 2023, p. 33-51, qui détaille ce passage évoquant la possibilité pour un homme de se retrouver père d'un enfant de couleur (un *decolor heres*) né de l'infidélité de sa femme avec un Éthiopien. Juvénal utilise ce motif pour illustrer les craintes et les préjugés raciaux de son époque. Le terme *decolor* est utilisé ici pour marquer une différence raciale, faisant référence à la pigmentation de la peau et aux connotations négatives associées à la couleur noire dans le contexte romain. L'article souligne que le texte de Juvénal ne doit pas être interprété simplement comme un témoignage de racisme au sens moderne, mais plutôt comme une manifestation des croyances et superstitions de l'époque, où la couleur noire était souvent liée à des présages défavorables et à la mort. Ainsi, l'enfant de couleur (le *decolor heres*) symbolise non seulement l'adultère mais aussi une rupture des normes sociales et des tabous raciaux de la Rome antique.

Plusieurs dynamiques supplémentaires sont introduites par ce trait de Juvénal, qui confirme l'indissociable relation de l'avortement avec le grotesque et l'abjection⁵⁵. En premier lieu, la témérité guerrière attribuée à Corinne pour avoir concrétisé son geste abortif ne trouve pas d'écho dans la description juvénalienne des aristocrates oisives et lâches ; ce sont plutôt les femmes du peuple dont le portrait est fortifié pour avoir enduré grossesse et soins maternels des nourrissons. L'avortement n'est plus ici le recours de la *puella*, que le regard scrupuleux de son entourage masculin force à mettre un terme à sa grossesse, mais plutôt un moyen éprouvé de la gent riche et débauchée lui permettant de tromper les maris sans leur imposer des nourrissons métissés (*pater Aethiopis, here decolor*) des ethnicités respectives de leurs esclaves. L'abjection provoquée par un héritier bâtard, ici exprimée par la vision (*heres numquam mane uidendus*), s'avère plus forte que celle suscitée par l'avortement, présenté pourtant comme une forme d'assassinat (*homines in uentre necandos*).

L'interruption de la grossesse dans les deux extraits est incriminée par les hommes, qui la comparent à un acte de guerre anti-civilisationnel ou à un meurtre. Les auteurs ne parviennent toutefois pas à dissimuler leur crainte de ces femmes qui prennent le contrôle de leur propre corps et maintiennent leur indépendance temporaire (Corinne chez Ovide) ou routinière (les femmes riches chez Juvénal).

En affirmant que la contraception et l'avortement sont des méthodes d'*empowerment* féminines considérées comme abjectes par les auteurs masculins, on dresse les bases nécessaires pour poser une question importante concernant notre corpus : quelle fonction doit-on attribuer aux scènes d'infanticide ? Dans la gradation abjecte que provoque

55. L'existence du nom *abortio* et du verbe *aborior* ne doit pas mener à croire que le concept moderne d'*avortement* a son équivalence exacte dans le monde antique, comme l'explique T. MULDER, « Female Trouble in Terence's *Hecyra* : Rape-Pregnancy Plots and the Absence of Abortion in Roman Comedy », *Helios* 46 (2019), p. 35-56, « In his recent Loeb translation, de Melo renders *abortio* as "abortion." But *abortio* is an ambiguous word that represents an ambiguous concept. In its most basic sense *abortio* comes from the verb *aborior*, meaning "to pass away, disappear, be lost." Thus, *abortio* signifies the losing or passing of a fetus from the uterus. But we should not attribute to *aborior* or *abortio* the specificity contained within the modern word and concept of abortion, that is, an intentional action on the part of the pregnant woman to destroy the fetus. Rather, *abortio* can signify "miscarriage", "abortion" or "premature labor/delivery/birth" depending on the context » (p. 40).

l'entrave à la grossesse, puis l'interruption de la croissance du fœtus, est-il possible, d'un point de vue littéraire, d'envisager l'apogée grotesque de cette démarche comme le meurtre de l'enfant né ?

Trois passages d'Ovide, Apulée et Juvénal, gravitant autour du même mythe, offrent différents éléments de compréhension sur la question ⁵⁶. Le mythe de Philomèle et Procné chez Ovide relate l'histoire des deux sœurs, séparées depuis le mariage de Térée et Procné ⁵⁷. Térée accepte d'aller chercher la sœur de son épouse en bateau, mais s'éprend d'elle, la séquestre dans la forêt sur son domaine, la viole, lui tranche la langue, simulant sa mort auprès de sa femme. Procné découvre tout de même le forfait par un message que Philomèle tisse sur un textile ; le passage suivant détaille sa vengeance avec une attention très détaillée sur la psychologie du personnage :

6, 610-665, *Ardet et iram*
Non capit ipsa suam Procne fletumque sororis
Corripiens : "non est lacrimis hoc" inquit "agendum,
Sed ferro, sed siquid habes, quod uincere ferrum
Possit. In omne nefas ego me, germana, paravi ;
Aut ego, cum facibus regalia tecta cremabo,
Artificem mediis inmittam Terea flammis,
Aut linguam aut oculos et quae tibi membra pudorem
Abstulerunt ferro rapiam, aut per uulnera mille
Sontem animam expellam. Magnum quodcumque paravi ;
Quid sit, adhuc dubito." Peragit dum talia Procne,
Ad matrem ueniebat Itys : quid possit, ab illo
Admonita est oculisque tuens inmitibus : "a, quam
Es similis patri !" dixit nec plura locuta
Triste parat facinus tacitaque exaestuat ira.
Ut tamen accessit natus matrique salutem

56. Nous omettons ici la figure de Médée dans l'analyse pour plusieurs raisons, notamment parce qu'elle est déjà abondamment étudiée et possède sa complexité propre ; de plus Médée est une barbare, ce qui brouille la compréhension de son acte d'infanticide.

57. Pandion l'Athénien a donné sa fille en mariage au Thrace Térée, pour protéger ses frontières des barbares. F. KLEIN, « *Omnia Turbasti*. L'épisode de Térée, Philomèle et Procné dans les *Métamorphoses* d'Ovide », *Ateliers* 45 (2013), p. 119-140, écrit à ce sujet : « Athènes est sauvée grâce à l'aide fournie à Pandion par le Thrace Térée (qui s'avérera être, on le sait, le véritable barbare, bouleversant les frontières non plus de la cité, mais de la famille). (...) Il est significatif que le verbe *iungere* soit employé, non pour dire l'union des époux mais l'alliance entre le beau-père et le gendre au moyen du mariage. (...) Cette union arrangée, sans amour, est alors marquée par l'absence des divinités traditionnelles du mariage, qui se voient remplacées par les Erinyes – pour ce qui est d'emblée présenté, dès lors, comme un mariage tragique » (p. 121-122).

*Attulit et paruis adduxit colla lacertis
 Mixtaque blanditiis puerilibus oscula iunxit,
 Mota quidem est genetrix infractaque constitit ira
 Inuitique oculi lacrimis maduere coactis ;
 Sed simul ex nimia matrem pietate labare
 Sensit, ab hoc iterum est ad uultus uersa sororis
 Inque uicem spectans ambos : “cur admouet” inquit
 “Alter blanditias, rapta silet altera lingua ?
 Quam uocat hic matrem, cur non uocat illa sororem ?
 Cui sis nupta, uide, Pandione nata, marito.
 Degeneras ! Scelus est pietas in coniuge Tereo.”
 Nec mora, traxit Ityn, ueluti Gangetica ceruae
 Lactentem fetum per siluas tigris opacas ;
 Utque domus altae partem tenuere remotam,
 Tendentemque manus et iam sua fata uidentem
 Et “mater ! mater !” clamantem et colla petentem
 Ense ferit Procne, lateri qua pectus adhaeret,
 Nec uultum uertit ; satis illi ad fata uel unum
 Vulnus erat : iugulum ferro Philomela resoluit ;
 Viuaque adhuc animaeque aliquid retinentia membra
 Dilaniant : pars inde cauis exsultat aenis,
 Pars ueribus stridunt ; manant penetralia tabo.
 His adhibet coniunx ignarum Terea mensis
 Et patrii moris sacrum mentita, quod uni
 Fas sit adire uiro, comites famulosque remouit.
 Ipse sedens solio Tereus sublimis auito
 Vescitur inque suam sua uiscera congerit aluum.
 Tantaque nox animi est : “Ityn huc accersite” dixit.
 Dissimulare nequit crudelia gaudia Progne ;
 Iamque suae cupiens exsistere nuntia cladis
 “Intus habes, quem poscis” ait. Circumspicit ille
 Atque, ubi sit, quaerit : quaerenti iterumque uocanti,
 Sicut erat sparsis furiali caede capillis,
 Prosiluit Ityosque caput Philomela cruentum
 Misit in ora patris nec tempore maluit ullo
 Posse loqui et meritis testari gaudia dictis.
 Thracius ingenti mensas clamore repellit
 Vipereasque ciet Stygia de ualle sorores
 Et modo, si posset, reserato pectore diras
 Egerere inde dapes inmersaque uiscera gestit,
 Flet modo seque uocat bustum miserabile nati ;*

Mais Procné brûlait d'une colère qu'elle ne contenait plus, réprimant les larmes de sa sœur : « Ce n'est pas le moment de pleurer ! » dit-elle, « mais de brandir le fer, ou même une arme plus puissante que l'épée si tu en connais une. Moi, ma sœur, je suis prête à tout forfait : soit, torche en main, je mettrai le feu au palais royal et précipiterai Térée, l'artisan de ce crime, au milieu des flammes, soit j'arracherai avec une lame sa langue, ses yeux et les membres qui ont volé ta

pudeur, ou encore je lui arracherai son âme coupable par mille blessures. Je suis prête à commettre le pire... je me demande encore quoi ». Procné n'avait pas encore fini de parler qu'Itys s'approchait de sa mère. En le voyant, ses yeux remplis de cruauté lui révélèrent ce qu'elle devait faire : « Ah ! dit-elle, comme tu ressembles à ton père ! ». Sans plus rien dire, elle prépara le sinistre forfait, bouillonnante d'une colère muette. L'enfant, dès lors, s'approcha de sa mère en la saluant et enserra son cou de ses petits bras, joignant à ses embrassades de doux compliments enfantins. La mère, émue, sentit sa colère se briser, et, involontairement, ses yeux se remplirent de larmes. Mais dès qu'elle sentit son instinct maternel vaciller, elle se tourna à nouveau vers le visage de sa sœur ; les regardant tour à tour, elle se dit : « Pourquoi l'un m'adresse-t-il des caresses tandis que l'autre reste muette ? Lui m'appelle "maman", pourquoi ne m'appelle-t-elle pas "ma sœur" ? Regarde à qui tu es mariée, fille de Pandion. Quelle dégénérée ! Avoir de la pitié pour ce mari Térée est un crime ! ». Sans tarder, elle traîna Itys comme une tigresse du Gange entraîne dans les forêts épaisses le faon qui tétait. Dès qu'ils atteignirent une partie reculée de la haute demeure, tendant les mains et pressentant déjà son destin, il criait « Maman ! Maman ! » et cherchait le cou de Procné. Elle le frappa avec son glaive à la jonction du flanc et de la poitrine, sans détourner le regard ; une seule blessure aurait suffi à le tuer, mais Philomèle lui tranche aussi la gorge. Ses membres encore vivants tremblaient lorsqu'elles les déchiquetèrent : une partie bouillit dans les chaudrons de cuivre et d'autres grillaient à la broche ; la pièce ruisselait de sang souillé. Procné servit ces mets à son mari Térée, sans qu'il se doute de rien, sous le prétexte d'une coutume religieuse qui n'admet que le mari à table, elle congédia les serviteurs et les amis. Seul sur son trône ancestral, Térée se bourra et entassa ses propres entrailles dans son ventre. Plongé dans les ténèbres de son esprit, il déclara : « Amenez-moi Itys. » Ne pouvant plus dissimuler sa joie cruelle, Procné, désireuse de se révéler messagère de malheur, dit : « Celui que tu demandes est ici. » Il regarda autour de lui, cherchant où il pouvait être. En le cherchant et l'appelant encore, Philomèle surgit, les cheveux souillés par l'atroce carnage, et lança la tête ensanglantée d'Itys au visage de son père. Elle aurait voulu parler à cet instant et exprimer sa joie par des paroles méritées. Le Thrace repoussa la table en hurlant et invoqua les sœurs couvertes de vipères de la vallée du Styx ; s'il le pouvait, de sa poitrine ouverte il rejetterait ce sinistre repas pour refaire naître ses viscères, il pleura et se nomma tombeau pathétique de son fils.

Le récit de Procné, par sa nature mythographique⁵⁸, permet à l’auteur d’explorer les confins de l’abjection, en usant du cadre narratif tragique pour faire entrer ses protagonistes dans le temps mythologique, hors du cadre de l’humanité.

À l’origine de leur réflexion sur la façon de punir Térée, une série de vengeance sont imaginées par Procné ; elles tiennent d’une convention guerrière admettant la destruction ou la mutilation du corps du père (le brûler dans sa maison / arracher sa langue et ses yeux / l’émasculer / le mutiler⁵⁹). Ces actions de rétribution violentes tiennent symboliquement dans le terme métonymique *ferrum*⁶⁰. Tout comme Panthia et Méroé, Procné et Philomèle sont incapables par ces blessures purement physiques, dont la proverbiale émasculatation bachique⁶¹, de mener à terme une vengeance entraînant avec

58. Mieux connu sous l’appellation « mythe de Térée », l’histoire figure dans diverses sources grecques et latines, cf. D. E. CURLEY, « Ovid, *Met.* 6.640 : A Dialogue Between Mother and Son », *Classical Quarterly* 47 (1997), p. 320-322, qui notamment mentionne une tragédie perdue de Sophocle (p. 320). Le viol de Philomèle, la boucherie d’Itys et les transformations aviaires, points culminants présentés hors scène chez Sophocle, trouvent une place clé dans l’expression graphique d’Ovide, qui tire également avantage des leçons de la *Médée* d’Euripide en matière de conflit émotif pour mieux établir le déchirement de Procné. L’intérêt, selon nous, de la version d’Ovide, la plus complète que nous possédions, est la richesse des détails psychologiques des deux personnages féminins, qui permet de comprendre leur geste fatal et de mieux exemplifier le conflit. Pour une liste des références à ce mythe chez les autres auteurs, cf. S. DOVA, « Procne, Philomela, and the Voice of the *Peplos* », *Arethusa* 53 (2020), p. 69-88 ; et N. J. ZAGANIARIS, « Le mythe de Térée dans la littérature grecque et latine », *Platon* 25 (1973), p. 208-232 ; le mythe est même illustré par des peintures sur coupes, cf. L. CHAZALON et J. WIGNAU, « Violences et transgressions dans le mythe de Térée », *Annali di Archeologia e Storia Antica* 15-16 (2009), p. 168-179 ; F. FRONTISI-DUCROUX, « Il figlio spezzettato », *Il corpo a pezzi : orizzonti simbolici a confronto*, sous la dir. de G. PETRONE et S. D’ONOFRIO, Palerme, Flaccovio Editore, 2004, p. 16-18 ; pour sa part, L. CHAZALON, « Itys : tué par sa mère, mangé par son père. La victime dans le mythe figuré de Térée et Procné, au V^e s. av. J.-C. », *Mythes sacrificiels et ragoûts d’enfant*, sous la dir. de S. DUBEL et A. MONTANDON, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2012, p. 125-138, analyse en détail ces coupes dont les détails picturaux incriminent sévèrement les deux femmes.

59. *Métamorphoses*, 6, 613-619.

60. On trouve ce terme lors de culminations dramatiques dans l’épopée de Virgile comme dans la tragédie de Sénèque : *Énéide*, 9, 427 ; – *Me, me, adsum qui feci, in me conuertite ferrum* – ; « C’est moi, c’est moi le coupable, tournez votre fer contre moi » ; *Phéniciennes*, 403-406 ; *ANTIGONA* – *Perge, o parens, perge et cita celerem gradum, compesce tela, fratribus ferrum excute, nudum inter enses pectus infestos tene : aut solue bellum, mater, aut prima excipe* – ; « Va, ma mère, va et accélère ton pas, arrête leurs traits, arrache le fer à mes frères, braque ton sein nu entre leurs lames hostiles : ou bien mets fin à ce combat, ma mère, ou bien sois en la première victime » . Dans les deux extraits *ferrum* est utilisé au sein d’un contexte où les personnages vertueux sont prêts à donner leur vie pour réparer un déshonneur ou pour en cesser un plus grand qui accablerait leur famille. Le *ferrum* peut ainsi être utilisé de manière noble et volontaire pour désamorcer une tragédie, mais il n’est pas suffisant, peut-on supposer, pour punir l’auteur sans remords d’une horreur.

61. Procné libère sa sœur sous le couvert de la parade sylvestre d’un festival bachique.

elles la victime dans l'abjection (*non est lacrimis hoc*" inquit "*agendum, sed ferro, sed siquid habes, quod uincere ferrum possit*). Dans ce contexte mythologique, on le voit bien, elles sont en plein *furor* et sont condamnées à commettre une action *nefas* qui surpasse le pouvoir d'action du *ferrum*.

La dynamique narrative s'explique par une série de transformations corporelles prenant place tout au long du récit. Au premier chef, celle que la turpitude de Térée inflige à Philomèle. Des comportements sacrilèges qu'il adopte – viol, infidélité, complot, séquestration, trahison des traditions d'hospitalité, mensonge, intimidation, mutilation –, la glossectomie affecte le plus l'intégrité de l'humanité de Philomèle ; une part de vie est retranchée avec la langue :

6, 555-560, *Ille indignantem et nomen patris usque uocantem
Luctantemque loqui comprehensam forcipe linguam
Abstulit ense fero ; radix micat ultima linguae,
Ipsa iacet terraeque tremens inmurmurat atrae,
Utque salire solet mutilatae cauda colubrae,
Palpitat et moriens dominae vestigia quaerit ;*

Tandis que, indignée, elle appelait sans cesse le nom de son père et se débattait pour parler, Térée lui arracha la langue avec des pinces et la trancha de son fer cruel. Au fond la racine de la langue frémit, tandis que la langue elle-même tombe et tremble sur la terre noire, murmurant. Comme la queue mutilée d'une couleuvre, elle tressaille et, mourante, cherche à rejoindre les restes de sa maîtresse.

Cette fresque graphique détaille une seule mutilation, son importance dans la narration de la scène est appuyée par sa longueur de cinq vers. Il n'est pas surprenant, dès lors, que ce détail pivot fasse chavirer l'instinct maternel de Procné au moment de l'infanticide ("*cur admouet*" inquit "*alter blanditias, rapta silet altera lingua ? Quam uocat hic matrem, cur non uocat illa sororem ?*). Le mutisme de Philomèle est pour Procné un handicap aussi terrible que la mort ; l'incapacité de parler limite l'agentivité, sans toutefois que le personnage ne se laisse abattre par cette difficulté, en usant de l'artifice inespéré du message brodé sur un tissu, mode de communication alternatif et féminin⁶², pour

62. Cf. DOVA, « Procne, Philomela, and the Voice of the *Peplos* », p. 85, qui explique que Philomèle utilise un symbole traditionnellement associé à la féminité : un récit pictural tissé sur un vêtement, un *peplos*, créé par une femme pour sa sœur. Ce symbole domestique, qui aurait dû être une expression

demander de l'aide et s'allier à sa sœur. En plus de perdre la parole, Philomèle perd également sa virginité hors du cadre du mariage⁶³ : ces deux transformations la confinent à l'abjection.

Procné et Philomèle pleines de *dolor* se résolvent dans un grand *furor* à cet infanticide par leur volonté de renverser la honte pour elles-même, l'une étant la rivale involontaire de Procné⁶⁴ et l'autre, la femme de Térée, un monstre insoupçonné (*scelus est pietas in coniuge Tereo*). La logique narrative tragique implique que pour atteindre cet équilibre, Térée, clé de voûte de la culpabilité dégradante des deux victimes, doit lui aussi souffrir d'un statut équivalent d'abjection ; selon son propre jugement, les actes immondes qu'il se plaît à commettre ne lui confèrent aucune infamie : le regard des sœurs ne suffit pas. Pour rabaisser Térée et absoudre les filles de Pandion, il doit aussi subir l'horreur de voir un être cher déshumanisé et vivre une honte impardonnable. À cet effet, tout l'enjeu narratif est canalisé dans la transformation physique d'un deuxième protagoniste : l'héritier de Térée, Itys.

Le lien de chair et de sang unissant Itys à Térée détermine Procné à se servir de son fils comme canal punitif pour atteindre son mari. Cette résolution basée sur ses codes moraux – l'infraction par Térée des valeurs de *pietas* et de *pudor*⁶⁵ – est supportée

innocente de la vie matrimoniale, devient un moyen puissant pour Philomèle et Procné de retrouver leur individualité. Philomèle brise son silence imposé par son statut de victime de viol, tandis que Procné rejette son rôle marital et maternel pour restaurer leur fierté athénienne. Ce *peplos*, loin d'être un simple ornement matrimonial, devient l'instrument de leur réponse radicale face à la barbarie, exprimant une tragédie féminine d'une force inédite.

63. 6, 534-536, *nec te ... mouere ... mea uirginita* ; « ma virginité ne t'a pas ému ». On peut trouver aussi ce détail dans un passage qui imagine le message envoyé par Philomèle à Procné dans l'*Anthologie grecque*, 9, 452, 1-5 ; Χαῖρε, Πρόκνη, παρὰ σεῖο κασιγνήτης Φιλομήλης, χαίρειν εἰ τόδε γ' ἔστιν· ἐμοῦ δέ σοι ἄλγεα θυμοῦ πέπλος ἀπαγγέλλει, τά μοι λυγρὸς ὤπασε Τηρεύς, ὅς μ' ἔρξας βαρύποτμον ἐν ἔρκεσι μελονομήων, πρῶτον παρθενίης, μετέπειτα δ' ἐνόσφισε φωνῆς ; réjouis-toi, Procné, (du message) de ta sœur Philomèle, si on peut vraiment se réjouir ; que ce peplos soit le messenger de toute la douleur que le cruel Térée m'a infligée, il m'a blessée dans une cabane de berger, il a ravi d'abord ma virginité, puis a étouffé ma voix.

64. 6, 537, *omnia turbasti ; pælex ego facta sororis* ; tu as tout troublé, me voilà transformée en rivale de ma sœur.

65. Cf. A. ORTEGA CARMONA, « Die Tragödie Der Pandionstöchter in Ovids *Metamorphosen* (VI,424-678) », *Forschungen zur römischen Literatur, Festschrift zum 60. Geburtstag von Karl Büchner, I-II*, sous la dir. de W. WIMMEL, Wiesbaden, Steiner, 1970, p. 215-223, qui confirme notre interprétation : « La punition de Térée dans la personne du petit Itys par Procné ne donne pas lieu à l'exposé d'un conflit

par ses sens⁶⁶ et contrée par une lutte affective interne⁶⁷. C'est pourquoi, une fois décidées, Procné et Philomèle commettent sur Itys un massacre accompli avec précision ; la comparaison animalière avec la tigresse⁶⁸ (*ueluti Gangetica ceruae lactentem fetum per siluas tigris opacas*) renforce l'animalité nécessaire de l'acte furieux⁶⁹.

La présentation de ce sacrifice comme une nécessité crée un contraste encore plus frappant pour le lecteur lorsqu'il est confronté à la description graphique et déshumanisante du crime. À l'instar de Médée, Procné met fin aux jours de son fils rapidement, avec un coup décisif d'épée, mais la dimension macabre provient de la profanation dégradante de son corps après ce coup initial : Philomèle lui tranche la gorge alors qu'il est déjà mourant (*satis illi ad fata uel unum uulnus erat : iugulum ferro Philomela resoluit*), il est démembré vivant (*uiuaque adhuc animaeque aliquid retinentia membra dilaniant*), bouilli, rôti (*pars inde cauis exsultat aenis, pars ueribus stridunt*) et sans sépulture permanente. Cette deuxième transformation corporelle fait passer Itys d'un état de pureté et d'innocence (*Ut tamen accessit natus matrique salutem attulit et paruis adduxit*

psychologique : dominée par le désir de venger sa sœur, Procné répond à l'attaque brutale contre *pudor* et *pietas* par un autre outrage à la *pietas*. Dans ces circonstances tragiques, le problème ne doit pas être posé en termes de culpabilité ou de justification, l'univers moral intérieur étant le seul juge » (résumé de l'*Année Philologique*).

66. Ovide décrit sa vision : *quid possit, ab illo admonita est oculisque tuens inmitibus ; sed simul ex nimia matrem pietate labare sensit, ab hoc iterum est ad uultus uersa sororis ; inque uicem spectans ambos ; Cui sis nupta, uide, Pandione nata, marito* et son ouïe : *Quam uocat hic matrem, cur non uocat illa sororem ?*.

67. La colère qui inspire sa vengeance est opposée à la pitié de son instinct maternel : *ardet et iram non capit ipsa suam ; acitaeque exaestuat ira ; / mota quidem est genetrix infractaque constitit ira inuitique oculi lacrimis maduere coactis*.

68. Cf. A. KEITH, « Women in Augustan Literature », *A Companion to Women in the Ancient World*, sous la dir. de S. L. JAMES et S. DILLON, Chichester, Wiley-Blackwell, 2012, p. 385-399, au sujet de la comparaison avec le tigre comme force prédatrice. Elle s'oppose à l'*Ode* d'Horace (1, 23) dans laquelle l'auteur écrit une menace à demi dissimulée à Chloé, fier de ne pas la pourchasser comme un tigre ou un lion pour la briser, avant de briguer des faveurs sexuelles (p. 389) : *atqui non ego te tigris ut aspera Gaetulusve leo frangere persequor : tandem desine matrem tempestiva sequi viro* ; « moi au moins je ne te poursuis pas comme un tigre ou le rude lion gétule pour te rompre : enfin cesse de suivre ta mère, tu es mûre pour un homme » .

69. Un fragment du *Térée* de Sophocle (Stroboée, *Anthologie*, 3, 20, 32) montre que le tragédien grec présentait les deux sœurs comme plus « folles » que Térée : ἄνους ἐκείνος· αἱ δ' ἀνουστέρως ἔτι ἐκείνων ἡμύναντο ἑπὶ τὸ χαρτερόν. ὅστις γὰρ ἐν καχοῖσι θυμωθεὶς βροτῶν μείζον προσάπτει τῆς νόσου τὸ φάρμακον, ἱατρός ἐστιν οὐκ ἐπιστήμων κακῶν ; « il est fou ; mais elles sont encore plus folles de l'avoir puni par la violence. En effet, un mortel furieux des torts qu'il subit, qui applique un remède plus puissant que la maladie, est un médecin qui méconnaît le mal ».

colla lacertis mixtaque blanditiis puerilibus oscula iunxit) à un amas de chair informe, une souillure grotesque (*manant penetralia tabo*), un *pharmakon* redoutable destiné à Térée.

Tandis que le meurtre de l'enfant par la mère contrevient à la *nature*, la façon dont les sœurs préparent le corps d'Itys est un affront *nefas* aux dieux qui annonce celui que commettra Térée par le cannibalisme. En effet, deux fautes néfastes sont commises. La première est de traiter le corps de l'enfant comme celui d'un animal sacrifié, en le préparant à l'image de prêtres sur un autel, rôles réservés aux hommes⁷⁰. Ce crime est doublé par l'infraction de l'ordre de procédure lors d'un sacrifice : il est primordial au maintien du cosmos que les entrailles soient rôties et consommées sur place, puis les quartiers de viande bouillis et distribués dans un banquet⁷¹. L'inversion syntaxique (*pars inde cauis exsultat aenis, pars ueribus stridunt*) proposée par Ovide n'est donc pas anodine et contribue à renforcer la portée de la transgression abjecte que Procné et Philomèle opèrent.

70. Cf. M. DÉTIENNE, « Violentes eugénies. En pleines Thesmophories : des femmes couvertes de sang », *Cuisine du sacrifice en pays grec*, sous la dir. de M. DÉTIENNE, Paris, Gallimard, 1979, p. 183-214, qui note que sauf lors de rituels subversifs prévus une fois l'an, notamment les Thesmophories et le rituel de Tégée, « les femmes n'ont droit ni au chaudron, ni à la broche, ni au couteau. Dans les sacrifices publics, les broches à rôtir sont le plus communément dans les mains des éphèbes ; les couteaux et les haches sont normalement confiés à des hommes mûrs ; quant au chaudron où l'on fait bouillir les morceaux découpés de la victime, s'il évoque souvent dans l'ordre symbolique le ventre féminin, il n'implique en revanche aucunement la présence d'une ou de plusieurs femmes. La viande et le sacrifice du sang sont l'affaire des hommes » (p. 188-189) ; « D'une certaine manière, avant même qu'il n'y ait sacrifice, le sang (menstruel) coule rituellement dans les Thesmophories, évoquant avec celui qu'on verse, en tuant une bête, l'angoisse de voir se mêler sur le même corps le sang de la vie qui féconde et le sang de la mort et de la guerre. Et cette angoisse qui prête à la femme la plus domestiquée des projets homicides, ou plutôt "androcides", elle est périodiquement renouvelée par la contradiction d'une fête où les femmes entre elles sont assurément les exemplaires "épouses légitimes" des citoyens, mais où une cité, devenue la propriété exclusive des femmes, possède enfin les armes du sacrifice, menaçant ainsi la cité adverse, d'autant plus vivement que le pouvoir strictement masculin de tuer et d'égorger passe entre les mains des meilleures de la race des femmes » (p. 220).

71. Cf. DÉTIENNE, « Pratiques culinaires et esprit de sacrifice », p. 20 : « La règle du bouilli qui suit le rôti est si contraignante qu'en l'inversant, le récit orphique de Dionysos (bouilli, puis rôti) entreprend de contester une histoire culturelle, ailleurs explicite et convaincue que l'humanité, engagée du "mal au mieux", a nécessairement goûté aux grillades avant d'apprendre l'art des plats mijotés ».

Le repas sépulcral offert à Térée est le lieu d'une troisième transformation grotesque, dont la symbolique complexe élucide quelque peu l'acte tragique d'autocannibalisme. Selon la liste (246) d'Hygin répertoriant ceux qui mangèrent leurs fils lors d'un banquet (*qui filios suos in epulis consumserunt*), Térée figure aux côtés de Thyeste et de Clyménos. L'autre facteur commun réunissant ces trois individus est le crime d'inceste : Thyeste a violé sa fille Pélopie – pour produire d'après l'oracle l'assassin d'Atrée – et Clyménos, sa fille Harpalyce. Ces deux autres témoins mythographiques lient dès lors l'inceste, consommation sexuelle de sa propre chair, à l'endocannibalisme⁷², consommation alimentaire de sa propre chair. Or Térée a violé sa belle-sœur, ce qui ne le place pas typiquement dans la catégorie des incestueux. Cependant, sans entrer dans le débat relatif à l'inceste de « deuxième type »⁷³, on comprend bien que la violence sexuelle commise envers sa propre famille place Térée dans ce trio jugé infâme, puni par sa propre chair.

72. Il s'agit de l'action de manger quelqu'un de son groupe social rapproché (famille / tribu). Cf. T. LABEYE, « Inceste et adultère dans les tragédies de Sénèque », *Ateliers* 27 (2004), p. 73-84, qui écrit : « Tous les auteurs littéraires latins, précise Ph. Moreau, placent l'*incestus* au sommet de la hiérarchie des fautes et l'associent fréquemment, comme leurs prédécesseurs grecs, à deux autres crimes fondamentaux, le parricide et l'anthropophagie. La gravité de l'inceste dans le monde romain est liée à l'atteinte qu'il porte au *fas*, l'ordre harmonieux du monde dont les dieux sont les garants mais pas les créateurs. La correcte répartition des individus au sein de la parentèle ainsi que la reconnaissance des relations obligatoires qui en découlent constituent l'un des aspects du *fas*, qu'une relation sexuelle induite bouleversera inévitablement. Mais l'inceste se présente également comme une violation des lois naturelles car, dans la pensée grecque et romaine, le couple conjugal et la famille élémentaire sont considérés comme une donnée naturelle. En tant que *nefas* et crime contre la *natura*, l'inceste est donc, avant tout, un désordre qui se manifeste par un bouleversement de la terminologie de parenté, expression du classement des individus les uns par rapport aux autres, à l'intérieur de l'ensemble structuré qu'est la parentèle » (p. 73-74). cf. aussi P. MOREAU, « Catulle et l'inceste. Approches psychanalytique et anthropologique », *Kentron* 18 (2002), p. 79-91, qui affirme : « On peut aborder ces textes selon une première ligne d'approche : repérer les thèmes communs à Catulle et à ses contemporains dans l'attitude vis-à-vis de l'inceste. Il s'agit d'un "crime premier", un crime majeur, comme le fratricide, qui marque une rupture majeure dans l'histoire de l'humanité ; on l'associait généralement au cannibalisme et au parricide, comme une des trois transgressions majeures, qui faisaient sortir celui qui commettait l'une ou l'autre de l'humanité. Ainsi, pour Sénèque, l'inceste est pire que la sexualité bestiale, l'infanticide et le parricide. C'est aussi une violation des lois et du droit positif, d'institution humaine, ou une violation de la morale, un *scelus*. Mais ce n'est pas seulement cela, c'est également une violation de l'ordre cosmique, c'est-à-dire d'un ordre conçu comme suprahumain et universel, même si, bien entendu, il s'agit là d'une conception interne à la culture romaine. C'est ce qu'exprime le thème du *nefas*, présent dans plusieurs poèmes de Catulle » (p. 84).

73. Un long débat anthropologique non résolu opposant les antiquisants à propos d'hypothèses relatives à la conception fine de l'inceste dans la Grèce antique est relaté en détail dans CHAZALON et WIGNAU, « Violences et transgressions dans le mythe de Térée », p. 180-187.

Le polyptote *suam sua* dans les vers (*Tereus sublimis auito uescitur inque suam sua uiscera congerit aluum*), renforce l'incongruité qui réside dans le fait de manger ses propres intestins ; le caractère tabou du cannibalisme est souligné par la proximité incestueuse des pronoms⁷⁴. En mangeant son propre fils, Térée commet un acte irréparable envers sa famille, mais il ne peut encore comprendre la gravité du viol de sa belle-sœur ; lorsque la tête d'Itys lui est lancée à la figure (*caput ityos in ora patris*), il prend dès lors conscience de la nature monstrueuse de son caractère. L'ingestion de son fils brise à jamais sa lignée, dont il devient l'ultime représentant tout en faisant office de tombeau pour son descendant (*seque uocat bustum miserabile nati*).

Si l'on a pu voir que contraception et avortement constituent les recours courants des femmes, qui pour avoir une mainmise sur leur vie parviennent à contrôler leur propre corps, l'infanticide tire son origine d'un besoin différent. En effet, l'acte tragique de tuer son propre fils n'est pas lié dans le mythe de Procné à une recherche d'indépendance du patriarcat : Procné sacrifie plutôt ce qu'elle aime le plus pour priver Térée de sa descendance, ce que F. Dupont entend comme la fin de la tragédie, c'est-à-dire l'annulation du temps généalogique. L'infanticide est donc une forme d'arme qui blesse l'homme dans le futur. En ce sens, l'infanticide est lié à la contraception et l'avortement par l'abjection : les trois actes contrecarrent le pouvoir régénérateur et reproducteur attendu de la femme. En immolant son fils, Procné affiche son pouvoir de reprendre le don d'elle-même que représente traditionnellement son mariage sous l'égide de son père. Térée voudrait par lui-même engendrer son fils mais sans succès (*et modo, si posset, reserato pectore diras egerere inde dapes emersaque uiscera gestit*).

74. H. VIAL, « L'infanticide dans les *Métamorphoses* d'Ovide, entre identité et altérité », *Mythes sacrificiels et ragoûts d'enfant*, sous la dir. de S. DUBEL et A. MONTANDON, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2012, p. 139-153, offre cette analyse stylistique supplémentaire du vers : « L'écriture très dense de ce vers (jeu anagrammatique *uescitur-uiscera*, chiasme, polyptote *suam sua*, mais aussi double sens du mot *aluum*, qui désigne le ventre et l'utérus) exprime l'horreur de cet enfermement d'un corps dans un autre, présenté comme une nouvelle et effroyable forme de grossesse » (p. 140-141).

La légitimité des actions de Procné est appuyée par la narration : Ovide tourne la honte vers Térée et présente sa femme comme maître de soi, déterminée et confrontant sa pulsion maternelle émanant du *pathos*, avec un esprit de rétribution et de justice dicté par l'*ethos*. Les deux sœurs, en plein contrôle de leurs moyens, résolues et précises, sont opposées à Térée sans la moindre sensibilité pour la situation (*Tantaque nox animi est*)⁷⁵.

Une fois accompli le retour à l'équilibre tragique, par l'équité de la vengeance, tous les personnages sont incriminés par l'auteur : Térée agit assurément en criminel, tandis que les sœurs, ne pouvant contenir leur émotion, montrent une joie malsaine qui les rapproche des cruelles Érinyes, aux cheveux vipérins (*issimulare nequit crudelia gaudia Progne ; sicut erat sparsis furiali caede capillis, Philomela ; ipereasque ciet Stygia de ualle sorores*)⁷⁶.

Un deuxième exemple d'infanticide, dû toutefois à des circonstances moins aggravantes, se trouve dans les *Métamorphoses* d'Apulée (8, 22). Le traitement plus naturaliste d'Apulée permet d'aborder le thème de l'infanticide en l'isolant des codes du registre tragique.

Seruus quidam, cui cunctam familiae tutelam dominus permiserat suus quique possessionem maximam illam, in quam deuerteramus, uilicabat, habens ex eodem famulatio conseruam coniugam, liberae cuiusdam extrariaeque mulieris flagrabat

75. *Contra* : A. DAMET, « Le féminin et le masculin dans l'infanticide (Athènes, époque classique) », *Mythes sacrificiels et ragoûts d'enfant*, sous la dir. de S. DUBEL et A. MONTANDON, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2012, p. 315-328, qui apporte plusieurs points éclairants quant à la valeur légale de l'infanticide dans l'Athènes classique, notamment le fait que les pères avaient le droit légitime d'exposition de leurs enfants, sans que cela ne soit considéré comme un meurtre. L'action posée par une femme a donc un caractère subversif supplémentaire. Son analyse cependant entre en conflit avec la nôtre (p. 324) lorsqu'elle écrit qu'Héraclès est apparenté dans sa folie à Procné. Nous ne remettons pas en doute que Procné est dépeinte comme folle dans d'autres versions du mythe, mais dans celle d'Ovide, nous appuyons l'idée qu'elle et sa sœur commettent l'irréparable en pleine conscience et avec toute leur détermination.

76. Cf. KLEIN, « *Omnia Turbasti*. L'épisode de Térée, Philomèle et Procné dans les *Métamorphoses* d'Ovide », p. 130 : « Quand il comprend, Térée invoque, non sa propre famille – comme l'avaient fait successivement Philomèle violée et Itys tué –, mais d'autres sœurs, les *uiperas sorores*, les sœurs infernales aux cheveux de serpent, c'est-à-dire évidemment les Euménides ou, en latin, les Furies (...) Qu'il s'adresse à elles n'a rien d'étonnant puisque ces divinités sont spécialisées dans le châtimement des crimes commis au sein d'une même famille (qu'elles punissent en tragédie par un autre crime familial, selon la loi du talion et la contagion du mal) ».

cupidine. Quo dolore paecilatus uxor eius instricta cunctas mariti rationes et quicquid horreo reconditum continebatur admoto combussit igne. Nec tali damno tori sui contumeliam uindicasse contenta, iam contra sua saeuens uiscera laqueum sibi nectit, infantulumque, quem de eodem marito iam dudum suscepserat, eodem funiculo nectit seque per altissimum puteum adpendicem paruulum trahens praecipitat. Quam mortem dominus eorum aegerrime sustinens adreptum seruulum, qui causam tanti sceleris luxurie sua praestiterat, nudum ac totum melle perlutum firmiter alligauit arbori ficulneae, cuius in ipso carioso stipite inhabitantium formicarum nidificia bulliebant et ultro citro commeabant multiuga scaturrigine. Quae simul dulcem ac mellitum corporis nidorem persentiscunt, paruis quidem sed numerosis et continuis morsiunculis penitus inhaerentes, per longi temporis cruciatum ita, carnibus atque ipsis uisceribus adesis, homine consumpto membra nudarunt, ut ossa tantum uiduata pulpis nitore nimio candentia funestae cohaererent arbori ;

Il y avait un esclave, à qui le maître avait confié toute la gestion de sa maison et de son grand domaine où nous étions hébergés. Bien qu'il eût pour épouse une esclave de la même maisonnée, il était éperdument amoureux d'une femme libre et étrangère à la maison. Sa femme, dévorée de jalousie, brûla par vengeance tous les registres de son mari et les provisions cachées dans la grange. Insatisfaite de ce seul châtiment, elle s'acharne alors contre ses propres entrailles : elle se noue un lacet autour du cou et attache la même corde à l'enfant qu'elle avait eu de ce même mari, puis, se jetant du haut d'un profond puits, elle entraîne son tout-petit dans la mort, pendu à ses côtés. Le maître, accablé par cette tragédie, saisit le jeune esclave, responsable de ce crime par son libertinage, et le lia fermement à un figuier, nu et enduit de miel. Le tronc pourri de cet arbre grouillait de fourmis nichant dans ses creux, circulant en un flot incessant. Dès qu'elles détectèrent l'agréable odeur sucrée de son corps, elles s'accrochèrent avec de petites morsures, minuscules mais innombrables et incessantes. Par un supplice interminable, elles rongèrent sa chair et ses entrailles, jusqu'à ce que ses os, dépouillés de toute viande, brillent d'une blancheur éclatante, attachés à l'arbre funeste.

Les personnages mis en scène dans cette histoire singulière se distinguent par leur statut servile : cette condition ne diminue pas leur agentivité narrative – l'un vit une intrigue amoureuse et l'autre se venge d'une main ferme, mais permet toutefois à un personnage d'une strate supérieure, le maître, d'induire un degré de punition supplémentaire, formant en quelque sorte une arborescence punitive. L'économie de mots employés pour narrer l'histoire détonne avec le reste du récit d'Apulée⁷⁷ et nous prive de détails psychologiques plus élaborés. La cascade événementielle avance plutôt rapidement de causes en effets (*quo dolore, quam mortem, quae formicae*) et présente cette chute tragique de l'adultère

77. W. FITZGERALD, « Cruel Narrative : Apuleius *Golden Ass* », *Texts and Violence in the Roman World*, sous la dir. de M. R. GALE et J. H. D. SCOURFIELD, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, p. 293.

au supplice des fourmis comme une suite logique⁷⁸. Cette narration implacable, qui présente les personnages sans remords, nous conduit à se fier aux faits de l'intrigue pour affiner notre compréhension de l'infanticide.

Le tort initial est l'outrage à la couche (*tale damnum tori*), une cause bien bénigne en comparaison du forfait de Térée, qui permet d'étudier uniquement les conséquences qu'entraîne l'infidélité. Le premier réflexe de la femme pour se venger est d'attaquer la réputation de son mari en détruisant ce qui a trait au bon fonctionnement de son travail (ses registres) et les biens dont il est garant (le contenu des greniers de son maître). En infligeant un déshonneur à son mari, sa femme tente de réparer une attaque à son *pudor*. Elle combat la passion enflammée de son mari pour une autre (*flagro*) par le feu (*ignis*). Mais elle ne s'en tient pas à cela et se tourne elle aussi vers les corps dans leur chair (*saeuiens contra sua uiscera*) pour punir son mari. *Viscera*, qui désigne ici son rejeton, est l'écho du *viscera* désignant Itys, une fois enfoui dans les intestins (*aluum*) du Thrace. Le latin, friand de l'hendiadyoïn⁷⁹, aurait apprécié la formule *saeuiens contra sua et uiscera*, mais l'équivoque *contra sua uiscera* permet de comprendre l'indissociable lien charnel liant un enfant à sa mère (tandis que le lien viscéral unissant Térée à Itys était contre nature). Comme l'enfant tirait fort probablement encore ses forces du lait de mère, ce lien charnel quasi indissociable s'exprime jusqu'à la fin dans leur mort, car l'un et l'autre étaient liés par le même licou (*eodem funiculo nectit*) et le petit pend à sa mère qui l'a traîné dans sa chute (*adpendicem paruulum trahens*).

78. H. EBEL, « Apuleius and the Present Time », *Arethusa* 3 (1970), p. 155-176, résume cette pensée éloquentement : « (...) in every other way the "Tale of the Bailiff" stands alone. It is, for one thing, not a tale at all but a synopsis of catastrophe : brief, relentless, and mechanical. If the narrative paradigm of the Metamorphoses is the unexpected or inexplicable turn of chance, the revelation of universal vicissitude through the flux of events, then this tale is distinguished by the remorseless linear certainty with which its events succeed each other » (p. 168).

79. Cf. O. PANAGL, « Linguistisches und stilistisches zum Hendiadyoïn », *Papers on Grammar IX 2 : Latina lingua ! Nemo te lacrimis decorat neque funera fletu faxit. Cur ? Volitas viva per ora virum : Proceedings of the Twelfth International Colloquium on Latin Linguistics (Bologne, 9-14 Juin 2003)*, sous la dir. de G. CALBOLI, Rome, Herder, 2005, p. 877-884, qui note une préférence marquée des auteurs latins classiques pour cette figure de style. Alors que Cicéron, plus jeune, préférerait la combinaison d'un substantif et d'un adjectif attribut, il fit davantage usage de l'hendiadyoïn dans ses discours et dialogues tardifs.

Le maître, en tenant le mari pour responsable de cette tragédie (*causam tanti sceleris luxurie sua praestiterat*), écarte encore une fois les soupçons des lecteurs, qui auraient vu dans cet infanticide un geste provoqué par une simple folie. L'infanticide tend à montrer que, comme par une entente contractuelle, la femme accepte d'être le vaisseau de la descendance du mari⁸⁰ à condition qu'il lui reste fidèle, sans quoi, en dernier recours, elle se trouve dans son droit de reprendre cette descendance, une partie de ses entrailles.

L'esclave sans nom (*servus quidam*) auquel tout est confié se voit tout retirer en l'espace de quelques lignes par sa femme, qui détruit entièrement son activité professionnelle et condamne à l'abysse sa famille; intervient alors le maître, qui use de son pouvoir pour faire également disparaître la viande (*pulpa*) sur ses os par un supplice élaboré. Les fourmis, qui plus tôt (6, 10), aidaient Psyché à triompher de Vénus en triant des grains, mettent cette fois à profit leur travail d'équipe pour punir l'esclave ayant contrevenu au bon fonctionnement du domaine agricole par son aventure extra-conjugale.

Avec ce dernier anéantissement, l'auteur, qui n'a pas à recourir aux divinités ou à sa propre autorité pour sublimer le fautif, comme Ovide par sa métamorphose aviaire du trio Térée, Philomèle, Procné, use d'une particularité de la société romaine esclavagiste pour disposer du *servus* : le maître, ayant droit de mort sur sa propriété, lui retire non seulement la vie, mais toute enveloppe charnelle.

80. On ne peut affirmer qu'une telle conception simpliste et dégradante avait universellement cours dans l'imaginaire antique. Or c'est cette idée que l'histoire en question communique et par ailleurs, que prête Eschyle à Apollon dans *Les Euménides*, 658-666 : οὐκ ἔστι μήτηρ ἡ κεκλημένη τέκνου τοκεύς, τροφὸς δὲ κύματος νεοσπόρου· τίχτει δ' ὁ θρώσκων, ἡ δ' ἄπερ ξένω ξένη ἔσωσεν ἔρνος, οἷσι μὴ βλάβη θεός. τεκμήριον δὲ τοῦδὲ σοι δείξω λόγου· πατήρ μὲν ἂν γείναιτ' ἄνευ μητρός· πέλας μάρτυς πάρεστι παῖς Ὀλυμπίου Διός, – οὐδ' ἐν σκότοισι νηδύος τεθραμμένη, ἀλλ' οἷον ἔρνος οὔτις ἂν τέκοι θεά. ; « Ce n'est pas la mère qui enfante celui qu'on nomme son enfant : elle n'est que la nourrice du germe en elle semé. Celui qui enfante, c'est l'homme qui la féconde ; elle, comme une étrangère, sauvegarde la jeune pousse – quand du moins les dieux n'y portent point atteinte. Et de cela je te donnerai pour preuve qu'on peut être père sans l'aide d'une mère. En voici près de vous un garant, fille de Zeus Olympien et qui n'a point été nourrie dans la nuit du sein maternel : quelle déesse pourtant saurait produire un pareil rejeton ? » (Trad. de P. Mazon). J. BOULOGNE, « Les figures de la mère dans la tragédie grecque », *Ateliers* 27 (2004), p. 25-31, montre comment cette conception réductrice de la mère selon un imaginaire masculin est nuancée dans la tragédie grecque.

Cette hiérarchie de punition nous aide à mieux saisir l'abjection, en nous forçant à détailler plusieurs niveaux de rupture du licite romain. À cet égard, les catégories suivantes offrent une division utile pour mieux comprendre la construction du récit : (1) la morale ; (2) la loi ; (3) la loi de la *natura* ; et (4) le *fas*⁸¹. La transgression abjecte d'un palier conduit conséquemment à l'infraction suivante, en un enchaînement progressif vers la violation la plus universelle : la transgression morale (*culpa*) perturbe un réseau social qui peut être limité à l'unité familiale, mais peut s'étendre à un réseau plus large de gens qui se connaissent entre eux, comme un village ; la transgression légale (*facinus, scelus*) brime un ordre dicté par la société ; celle de la loi de la *natura* affecte l'ordre du monde vivant ; l'infraction du *fas* enfreint l'ordre établi par les dieux et l'univers tout entier⁸².

Le grotesque nous permet de comprendre que ces différentes strates cosmiques sont affectées par le mélange, la transformation et la destruction non autorisés de corps, et que seul l'exercice d'une punition légitime au sein de ces structures dynamiques de pouvoir peut rétablir l'ordre.

Ainsi, le *seruus*, en mêlant sa chair à une femme libre, contrevient à la morale (1) de cette petite société agricole ; comme le mariage officieux des deux esclaves ne pouvait avoir cours légal (2)⁸³, l'adultère commis par l'homme ne se limite qu'au strict niveau

81. Cette gradation est avancée et détaillée par LABEYE, « Inceste et adultère dans les tragédies de Sénèque » ; *contra* N. LÉVI, « Ovide et la notion philosophique de lois de la nature », *La philosophie des non philosophes dans l'Empire romain du I^{er} au III^e siècle*, sous la dir. de S. AUBERT-BAILLOT, G. CHARLES et S. MORLET, Paris, Éditions de Boccard, 2019, p. 31-50, qui place tous les crimes sous la tutelle soit des lois humaines soit de la *lex* / des *leges naturae*.

82. Cf. *supra* note 72 ; LABEYE, « Inceste et adultère dans les tragédies de Sénèque », p. 76, avec l'aide des observations de P. MOREAU, *Incestus et prohibi nuptae : l'inceste à Rome*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 29-31, explique l'origine anthropologique et culturelle du *fas* : d'après la création de l'humain telle que relatée par Hésiode, les hommes se sont vus séparés des êtres divins après la rébellion de Prométhée ; conséquemment ils doivent vivre selon des règles différentes pour subsister ; ils doivent tuer, manger et se reproduire, mais ont l'interdiction en regard de ces champs d'action du parricide, du cannibalisme et de l'inceste, violences exacerbées contre ce qui est semblable ou rendu semblable.

83. *Digesta Iustiniani* : 33, 7, 12, 7 ; 38, 8, 1, 2 ; 38, 10, 10, 5.

moral (1) et n'atteint pas la sphère légale (2). Il n'est pas mentionné non plus que la femme libre avec laquelle il entretient une liaison est mariée, auquel cas elle commettrait de son côté un crime d'adultère au sens de la loi (2) ⁸⁴.

La femme vengeresse dès lors, une esclave, est victime du bouleversement de l'équilibre moral de son unité familiale par une atteinte à sa personne, une *infamia* (1); d'abord, comme nous l'avons souligné, elle détruit les biens dont son mari avait la responsabilité, atteignant ainsi la sphère légale (2); puis, disposant d'un pouvoir sur son corps et sur celui de son nourrisson, extension de ses entrailles, elle commet un crime contre nature en se suicidant et en tuant son enfant (3). En réparant l'outrage commis envers elle-même, elle étend l'infamie aux sphères plus vastes de la loi (2) et de la nature (3) ⁸⁵. Le maître, d'une strate sociale supérieure, doit maintenant rétablir ces déséquilibres. À son tour il dispose de son droit légitime d'exercer une réparation; il détruit sa propriété servile et ôte ce qui reste au *servus*, sa chair. En tuant l'esclave, il répare le dommage légal à l'endroit de ses biens (2), mais en donnant sa chair aux fourmis, il rétablit le déséquilibre porté à l'encontre de la *natura* (3), ces insectes œuvrant comme les agents de cautionnement de cette rétribution, qui renouvelle finalement les différents déséquilibres de cette unité pastorale.

Dans ce récit, l'infanticide n'est pas tant une forme d'*empowerment*, mais constitue surtout la limite de l'exercice du pouvoir d'une femme sans autres ressources que de reprendre ce qu'elle a elle-même engendré. L'infanticide simple de cette histoire, sans

84. La femme mariée commet un adultère en couchant avec un esclave, tel que le montre la loi justinienne qui énumère l'esclave dans la liste des personnes considérées légalement comme adultères; cf. *Digesta Iustiniani*, 48, 5, 24, pr. : *Marito quoque adulterum uxoris suae occidere permittitur, sed non quemlibet, ut patri : nam hac lege cavetur, ut liceat viro deprehensum domi suae (non etiam soceri) in adulterio uxoris occidere eum, qui leno fuerit (...) quive servus erit*; « Il est également permis pour un mari de tuer un homme qui commet l'adultère avec sa femme, mais pas n'importe qui sans distinction, comme son beau-père le peut; car il est prévu par la loi qu'un mari peut tuer l'adultère s'il le surprend dans sa propre maison, mais pas s'il le surprend dans la maison de son beau-père, qu'il fût un proxénète (...) ou un esclave ». Cf. aussi l'épisode de Lucrèce (Tite-Live, I, 58), où la jeune femme est menacée d'adultère par son agresseur, qui placerait à ses côtés la dépouille d'un esclave.

85. FRONTISI-DUCROUX, « Il figlio spezzettato », p. 10, croit aussi que le meurtre de son enfant par une mère est un crime contre nature : « Il crimine di Procne è allo stesso tempo un atto contro la natura – una madre che uccide il suo bambino – ».

endocannibalisme, n'est donc pas présenté comme une atteinte au *fas*, mais comme une réponse violente et justifiée à l'adultère, comme l'acte le plus perturbateur que la femme puisse exercer dans son esprit de vengeance.

Juvénal précise certaines de nos observations dans un portrait corrosif où le ton de la satire ôte aux personnages leurs motifs psychologiques et conduit l'auteur à montrer leur crime comme l'aboutissement d'un climat général de débauche et d'infamie :

6, 627-654, *oderunt natos de paelice ; nemo repugnet, nemo uetet, iam iam priuignum occidere fas est. uos ego, pupilli, moneo, quibus amplior est res, custodite animas et nulli credite mensae : liuida materno feruent adipata ueneno. mordeat ante aliquis quidquid porrexerit illa quae peperit, timidus praegustet pocula papas. fingimus haec altum satura sumente coturnum scilicet, et finem egressi legemque priorum grande Sophocleo carmen bacchamur hiatu, montibus ignotum Rutulis caeloque Latino ? nos utinam uani. sed clamat Pontia "feci, confiteor, puerisque meis aconita parauit, quae deprensa patent ; facinus tamen ipsa peregi." tune duos una, saeuissima uipera, cena ? tune duos ? "septem, si septem forte fuissent." credamus tragicis quidquid de Colchide torua dicitur et Procne ; nil contra conor. et illae grandia monstra suis audebant temporibus, sed non propter nummos. minor admiratio summis debetur monstris, quotiens facit ira nocentes hunc sexum et rabie iecur incendente feruntur praecipites, ut saxa iugis abrupta, quibus mons subtrahitur cliuoque latus pendente recedit. illam ego non tulerim quae computat et scelus ingens sana facit. spectant subeuntem fata mariti Alcestim et, similis si permutatio detur, morte uiri cupiant animam seruare catellae ;*

(Les femmes) détestent les enfants nés des maîtresses ; nul ne s'y oppose, nul ne l'interdit — il est maintenant permis de tuer le bâtard d'une autre couche. Vous aussi, pupilles aux riches héritages, je vous conseille de rester vigilants ! Ne faites confiance à aucun repas. Ces pâtisseries jalouses débordent de poison maternel. Si la femme qui t'a enfanté t'offre quelque nourriture, que quelqu'un la goûte avant toi ! Que ton précepteur, tremblant, boive le premier à ta coupe ! Je fabule tout cela, bien sûr, perché sur mes cothurnes, mes talons de satire, je dépasse les bornes et les règles de mes prédécesseurs, avide, comme le grand Sophocle, je délire un poème inconnu des collines rutules et du ciel latin ? Ah, si seulement ce n'était que de la fiction... mais Pontia s'exclame : — Je l'ai fait, je l'avoue, j'ai préparé de l'aconit pour mes enfants, et même découverte, je persiste : j'ai accompli le crime moi-même. — Tes deux enfants dans un même repas, cruelle vipère ? — Oui, et sept s'il y en avait eu sept. Désormais je crois tout ce que les tragiques racontent sur Médée la furieuse ou Procne ; je n'argumente plus. Ces femmes osèrent en leur temps ces grandes horreurs, mais pas pour de l'argent. Notre stupéfaction doit se modérer devant cette acrobatie de l'horreur, quand c'est la colère qui rend ces femmes criminelles et que leur foie, brûlant de rage, les emporte, comme des rochers rompus de la cime quand la montagne se dérobe et que le flanc s'affaisse sur sa pente à pic. Mais je ne supporte pas celle qui, l'esprit clair, calcule un crime

odieux qu'elle accomplit de sang-froid. Elles contemplent Alceste mourant à la place de son mari et, si cette occasion leur était donnée, elles préféreraient sauver l'âme de leur chienne par la mort de leur mari.

Le satiriste d'Aquino introduit d'abord une nouvelle composante à l'intrigue, dont l'emploi renforce l'idée que la pièce trouve sa cohérence dans une expression plus corporelle que narrative : au lieu de présenter un homme qui trompe sa femme, la menant à tuer son enfant, Juvénal canalise la notion d'adultère dans des enfants illégitimes nés de couches différentes, empoisonnés par leur belle-mère. Ce type de meurtre particulier, ironiquement présenté comme légitime par l'auteur, s'inscrit dans un commentaire métatextuel de la tragédie, que la mention de Médée et Procné met clairement en lumière (*credamus tragicis quidquid de Colchide torua dicitur et Procne*). Ce retournement du motif tragique concorde avec le fonctionnement inhérent à la satire : plutôt que de mettre en scène des personnages tragiques aux valeurs nuancées dans lesquels on cherche une part d'humanité vertueuse, le satiriste peint une série de modèles répréhensibles, dont le collage permet au lecteur déterminé de trouver le compas de la vertu⁸⁶.

Il attribue pour cause à ces crimes la colère (*ira*) emportant ces femmes dans une rage (*rabies*) ; or nous avons montré comment chez Ovide Procné lutte contre les pulsions de son *pathos* pour faire le choix difficile que dictait l'*ethos*. Juvénal rejoint par ce parti-pris une tradition plus ancienne héritée de la Grèce classique⁸⁷. Sa mention de la légalité divine de l'infanticide d'un enfant adultère (*fas est occidere privignum*), nuance ce passage et renforce nos hypothèses d'une hiérarchie morale / légale / naturelle / divine. Juvénal n'écrit pas exactement qu'il est légal de tuer l'enfant illégitime de son mari, mais seulement que cette action n'enfreint pas l'ordre cosmique prescrit par les dieux (*fas*). Dans le monde littéraire cru et dénué de sentiments échafaudé par Juvénal, on

86. L'auteur procède de façon similaire dans sa présentation des personnages de Lucrèce et Virginie, dont il accentue les pouvoirs destructeurs par leur beauté au lieu de louer leurs vertus ; cf. V. DUROV, « Lucrèce et Virginie dans la littérature romaine et la dixième satire de Juvénal », *Vestnik Leningradskogo Universiteta* 8 (1976), p. 98-103.

87. Cf. DAMET, « Le féminin et le masculin dans l'infanticide (Athènes, époque classique) ».

échange volontiers corps pour corps (adultère contre meurtre), tant que cela demeure, si l'on peut dire, sous le radar des dieux. L'infanticide, que nous avons précédemment associé au crime contre nature, est comparé par Juvénal à l'inévitable loi de la gravité : la colère mènera les femmes à tuer leurs enfants / le pic d'une montagne s'affaissant sera précipité vers le bas.

Cette fois pourtant, le délire bachique certes présent se trouve exprimé dans une association inattendue : ce ne sont pas les femmes qui lient leur forfait à cette tradition mythographique, mais bien l'auteur satiriste qui ironiquement associe sa plume en « cothurnes » à celle des tragiques par le verbe *bacchor*. Cette filiation ironique est une critique mal dissimulée des tragédiens qui, sous le déguisement du style élevé, font commettre à leur personnages les pires horreurs de la littérature⁸⁸.

L'infanticide tel qu'il est présenté dans les *Satires* ne constitue certainement pas une forme d'*empowerment*, mais plutôt une action étonnante (*monstrum*) par laquelle les femmes (*hic sexus*) dévoilent leur nature. Pour décrire ce caractère subreptice, Juvénal emploie un argument humoral et médical incriminant le foie et sa bile qui brûlent les coupables et leur imposent un état de rage aveugle. Il n'est pas surprenant dès lors que pour lier cette colère liquide (la bile) au forfait des belles-mères jalouses et des mères avides d'héritage, Juvénal présente, en tant que seul acte exécutoire d'infanticide, l'empoisonnement (*uenenum maternum*) par une pâtisserie. L'auteur tire de cette image

88. On s'explique mieux que les vices, intimement liés à la corporalité dans la satire, soient également punis par le corps ; la tragédie dont les motifs psychologiques ont des causes corporelles est présentée comme un genre hypocrite et exagéré dans la satire. En effet les satiristes ridiculisent la propension des tragédiens à présenter leur genre comme élevé, tandis que leurs personnages et leurs actions sont aussi ignominieux. Juvénal reprend là une tirade que déjà Perse avait énoncée jadis (5, 5-13) : *aut quantas robusti carminis offas / ingeris, ut par sit centeno gutture niti ? / grande locuturi nebulas Helicone legunto, / si quibus aut Prognos aut si quibus olla Thyestae / feruebit saepe insulso cenanda Glyconi. / tu neque anhelanti, coquitur dum massa camino, / folle premis uentos, nec clauso murmure raucus / nescio quid tecum graue cornicaris inepte, / nec scloppo tumidas intendis rumpere buccas* ; « Où veux-tu en venir ? Quelle grosseur de boulettes de poésie calorique engloutis-tu, pour qu'un centuple gosier soit nécessaire ? Que ceux qui s'appêtent à discourir avec distinction, s'il y a des Poètes pour qui la marmite de Procné, pour qui celle de Thyeste bouillonnante et prête à servir peut encore servir de rôle à cet insipide Glycon, qu'ils aillent pelleter des nuages chez les Muses. Toi, pendant que la terre bout dans la fournaise, tu ne presses pas les vents hors du soufflet haletant ; tu ne croasses pas, rauque, en des murmures étouffés, je ne sais quelle grave ineptie. Tu n'as pas l'habitude de faire *Prout !* en faisant péter tes joues gonflées » .

développée une comparaison qui l'aide à souligner l'aspect trompeur qu'il souhaite accoler aux femmes en général : la douce pâtisserie doit être source de méfiance, au même titre que la mère, supposée protectrice de son enfant ; l'enfant doit éviter d'avaler cette nourriture au risque d'être avalé par sa mère, qui reprend sur lui la vie qu'elle lui a donné.

Le poison permet aussi d'introduire le motif littéraire du serpent, plus précisément de la vipère, à laquelle Procné et Philomèle sont appariées (*sorores uipereas Stygia*)⁸⁹ : en juxtaposant la comparaison au serpent du personnage de Pontia et sa capacité à tuer tous ses enfants, qu'ils soient deux ou sept, Juvénal boucle son allégorie grotesque et alimentaire de la mère avalant ses petits en la décrivant littéralement à table pour les avaler (*tunc duos una, saevissima uipera, cena ? tunc duos ? – septem, si septem forte fuissent –*).

Le satiriste présente l'infanticide comme la manifestation évidente et naturelle du caractère abject qu'il attribue aux femmes. Pour l'explicitier, il franchit une limite abjecte que même les tragédiens avaient évitée : traditionnellement la mère tue ses enfants et le père les mange ; ici Pantia tue et dévore elle-même ses enfants. En explicitant cette peur des femmes et en reconnaissant leur capacité à avaler ce qu'elles livrent au monde en serpents saturniens, Juvénal leur cède une agentivité et une forme de pouvoir.

L'exploration du thème de l'infanticide révèle une hiérarchie des fautes et des rétributions gouvernant l'imaginaire littéraire latin. Le corps agit en tant que matière première des écrivains pour matérialiser l'inconvenance des personnages. La transgression abjecte se manifeste conséquemment par le grotesque dans la littérature, par une conception fluide du cosmos et des lois qui le régissent comme une suite ininterrompue de corps qui s'expliquent entre eux. Le rôle de la mère est central dans cette organisation, puisque sa capacité de perpétuer la vie et de la reprendre est la clé de voûte d'un équilibre socio-religieux.

89. Cf. *supra* p. 165, à propos du motif littéraire de la vipère.

Or l’abjection telle que nous l’avons définie précédemment ne peut se limiter à une démonstration d’actes qui suscitent l’horreur et entraînent une punition, son point d’équilibre demande du public qu’il tire de cet exercice une fascination : on doit supposer l’intégration de ce dispositif dans les récits pour susciter une *curiositas* et un plaisir⁹⁰. La *peur des filles*, conséquemment, est également un ressort narratif permettant aux auteurs d’explorer une altérité corporelle, morale et narrative dont ils usent afin de satisfaire l’appétence humaine pour un voyeurisme de l’étrangeté⁹¹.

90. Le terme *curiositas*, employé seulement par Cicéron avant Apulée, est utilisé pour décrire le caractère de Lucius dans les *métamorphoses*, surtout à l’endroit des actes atroces commis par les femmes du récit ; cf. H. GARDNER, « *Curiositas, Horror, and the Monstrous-Feminine in Apuleius’ Metamorphoses* », *Sex in Antiquity : Exploring Gender and Sexuality in the Ancient World*, sous la dir. de M. MASTERSON et al., Londres, Routledge, 2015, p. 394.

91. *Ibid.*, p. 397 : « All the same, it is not a stretch to claim “horrific” status for the story of Meroe and the vengeance she enacts on Socrates : even scholars who define fictional horror as a modern phenomenon look to Apuleius’ tale of Aristomenes as a significant forerunner (e.g., Carroll 1990 : 13). Meroe is supernatural, impure, threatening and thus demonstrates the most basic properties of the monster in the horror genre. But her narrative also implies that the horrific can be gendered, insofar as it horrifies partly because of its representation as feminine. Such horror, moreover, is both tempting and “affecting” to observe—that is, Meroe’s actions provoke a certain response in the novel’s readership, one guided by the internal response of the characters in the narrative (Carroll 1990 : 17–18). While Apuleius’ female monstrosities are indebted to portraits of women in Latin satire and epigram, as well as in Petronius’ *Satyricon* (13) our narrator’s incredulous attitude toward the miraculous and threatening (*mira nec minus saeva*, 1.11) and his probing *curiositas* prompt his readers to view such images of transgressive femininity from a radically different perspective. In other words, Apuleius’ innovation lies not so much in the abject properties that he assigns to women as in the way that he positions his characters as spectators of such properties. While the witch and her transgressions were popular in ancient literature, Apuleius has shaped his account of her actions in a way that foregrounds not only her associations with the abject, but also, through the responses of Lucius and Aristomenes, the perils and satisfactions of watching it ».

Chapitre 6

Rire de la mort

Après avoir étudié la potentialité de l'horreur et de l'abjection pour altérer notre monde, nous nous efforçons dès à présent de mesurer la capacité latine à faire usage du rire pour exalter la réalité¹. D'un point de vue purement historique, comme nous l'avons mentionné, il est vain de chercher dans notre corpus des critiques dissimulées du régime politique, des institutions religieuses ou du système esclavagiste : cela s'explique très simplement par le fait que les auteurs faisaient tous partie de l'élite. D'un point de vue épistémologique, il est donc nécessaire de définir à quoi le rire grotesque est censé s'attaquer dans la littérature romaine impériale. On sait d'ailleurs que les auteurs romains prônent presque unanimement les valeurs traditionnelles romaines, et qu'il n'existe pas de littérature promouvant des valeurs alternatives, sinon provisoires.

De fait, le fondement du carnaval, qui participe aussi du grotesque de Kayser, réside dans l'inversion temporaire de l'ordre social et des valeurs. Par conséquent, si nous cherchons le Rire carnavalesque dans la littérature romaine, nous le trouverons dans

1. Nous ne sommes pas seuls à chercher une telle force ; cf. G. B. CONTE, *The Hidden Author : An Interpretation of Petronius' Satyricon*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 105 : « Here too there is that endency to exalt reality, a tendency to which Petronius constantly opposes the unconquerable energy of a "low" world that knows only physical desires. We shall see that the body, food, sex and money are the forces that Petronius muster to demistify the pretenses of the false sublime in the *Satyricon* ».

un contexte littéraire où un cadre social alternatif est proposé le temps d'un tableau grotesque. L'ironie constitue un cadre littéraire propice et complémentaire à l'étude de ce renversement des valeurs.

P. Thomson offre une définition éclairante de l'ironie² en la liant au grotesque : l'ironie exige un effort intellectuel de la part des lecteurs, car ils doivent noter par leur propre logique les contradictions du texte. Cet outil intellectuel permet à l'auteur d'insérer dans son texte une critique plus complexe qui ne nécessite pas d'argumentation directe, mais qui utilise plutôt l'intelligence des lecteurs. Le grotesque, qui est fondamentalement émotionnel, peut être associé à l'ironie en tant que facteur *coup de poing* qui éveille le public et le rend plus attentif à détecter les éléments mis en évidence par l'auteur³. L'ironie, en tant que figure rhétorique, était connue des orateurs et auteurs grecs et romains. Elle consistait à affirmer les arguments de la partie adverse pour mieux montrer leur contradiction (cf. Quintilien, 8, 6, 54)⁴.

Nous ne saurions nous limiter à identifier l'objet de l'ironie, car cela risquerait de nous conduire à rapidement reconstruire le schéma de valeurs conservatrices du *mos maiorum*. En revanche, en explorant l'ironie en profondeur, nous pouvons découvrir des notions fondamentales plus complexes qui participent à une vision du monde satirique. En mettant l'accent sur le ridicule, avec une posture cynique, moqueuse et amère, Pétrone et Apulée montrent une propension à exprimer une sorte de rire satanique dans leurs textes, un rire qui semble être une force destinée à conjurer la peur et l'horreur. À travers ces distorsions cyniques, nous observons une forme de critique sociale qui correspond

2. P. J. THOMSON, *The Grotesque*, Londres, Methuen and Co Ltd, 1972, p. 47-50.

3. *Ibid.*, p. 50.

4. Cf. H. LAUSBERG, *Handbook of Literary Rhetoric : A Foundation for Literary Study*, Leyde / Boston, Brill, 1998, §582-585, pour un aperçu de la figure rhétorique antique. Tandis que l'*antiphrasis* affirme une chose et son contraire textuellement, l'ironie compte sur le contexte non-verbalisé pour démentir le contraire. E. BEHLER, « Ironie », *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 4, sous la dir. de G. UEDING, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998, col. 599-624, détaille davantage ses origines socratiques.

au grotesque satirique. Ainsi, il apparaît que la mythologie tragique n'est pas toujours nécessaire pour créer une aliénation du monde : l'étrangeté décadente du monde suffit amplement à la provoquer.

6.1 Le carnaval de Crotone

La dernière partie du *Satyricon* se déroule, comme on le sait, à Crotone. Avant d'entrer dans la ville, le trio formé par Encolpe, Eumolpe et Giton, auquel s'ajoute le serviteur Corax, contemple du haut d'une colline Crotone, une communauté autrefois prospère et riche, mais aujourd'hui en plein déclin matériel et moral. Dans ce contexte qui marque la fin du *Satyricon* – forcée par un legs lacunaire – Pétrone présente un mélange grotesque sur le thème de l'héritage⁵. En effet, dans ce monde à l'envers, il ne reste que des gens fortunés sans famille et des chasseurs d'héritage avides d'en toucher une part. Ayant rapidement compris cette dynamique, Encolpe se fait passer pour riche et mourant, afin de bénéficier de toutes les flatteries des habitants de la ville déchue.

Dans le *Satyricon*, chaque tentative d'établir un enjeu sérieux est déconstruite par un mélange de nourriture, de sexe et d'argent. La mise en œuvre de ce motif littéraire peut être comprise grâce à l'analyse de la scène des oies sacrées (136-139), épisode lors duquel Encolpe, harassé par trois oies, en abat une pour faire fuir les autres. On lui apprend cependant trop tard qu'il s'agissait d'un cortège d'oies sacrés : son acte lui mériterait la mort. Or, il lui suffit de corrompre la prêtresse pour désamorcer la situation. La fin de la scène est assurément des plus inattendues.

Les actions et paroles d'Encolpe montrent lors de cette scène comment Pétrone utilise ses personnages pour commettre des affronts au sacré et à la mort. Le protagoniste, en toute connaissance de cause (136,4 : *cum ecce tres anseres sacri* ; « voici que trois

5. Ce thème est bien connu de la satire ; cf. Horace, *Satires*, 2, 5, 45-57 ; 2, 3, 111-128 ; 2, 3, 140-156 ; Perse, 6, 41-74 ; Juvénal, 1, 40-41.

oies sacrées »), met à mort un animal cher au dieu Priape⁶. Le geste est parodique à plusieurs égards : un parallèle peut être établi avec le massacre du troupeau d'Hélios dans l'*Odyssée*, puis il peut être rapproché encore davantage de l'épisode des *Métamorphoses* d'Ovide (8, 684), où Baucis et Philémon tentent d'abattre leur seule oie en l'honneur de Jupiter et Mercure, avant qu'elle ne trouve refuge auprès des dieux-mêmes. Ces références sont accompagnées de l'ajout textuel d'un pastiche épique (cinq hexamètres dactyliques) par le narrateur, qui compare sa geste – abattre une oie avec un pied de table – à celle du héros Hercule contre des monstres divers. D'un seul coup, dès lors, l'auteur arrive à diminuer la valeur de l'action héroïque dans la mythographie tout en rabaisant la langue désignée pour la raconter, l'épopée en hexamètre dactylique.

La découverte du meurtre (*occidisti Priapi delicias* ; « tu as tué les délices de Priape ») de l'oie par les deux hôtes (§137), et en particulier par Énothée, prêtresse de Priape, crée toute une agitation. Les deux femmes font bien comprendre à Encolpe que son geste irréparable lui méritera la croix, s'il est découvert. Or, pour désamorcer le mélodrame que son acte impie a provoqué, Encolpe dédommage simplement Énothée avec deux pièces d'or. Tout de suite, la gravité de la situation se dissipe et la prêtresse offre son aide au matassin. Ce simple acte transactionnel désamorce complètement un enjeu de transgression du sacré et le risque de punition de mort. Le traitement ici n'est pas celui d'un satiriste, où la dénonciation de la corruption du sacré par l'argent passerait par une accusation directe⁷ : c'est plutôt un procédé employé par Pétrone qui mêle constamment le sacré aux bas éléments pour en diminuer la valeur aux yeux du lecteur.

Cette idée se poursuit plus loin (§137) quand la prêtresse éventre l'oie, non pour la sacrifier aux dieux, mais plutôt pour faire disparaître la preuve du crime d'Encolpe :

6. G. L. SCHMELING et A. SETAIOLI, *A Commentary on the Satyricon of Petronius*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2011, p. 528, expliquent qu'il est possible que l'oie soit sacrée pour Priape à cause de la forme de son cou. La désignation des oies par la formule *delicia Priapi* rend le tout encore plus ambigu, ces oiseaux sont-ils sacrés ou un fin mets pour le dieu ? Plutôt que de répondre à cette question il faut plutôt insister sur l'ambiguïté ironique qu'elle ajoute au passage.

7. Cf. Perse, 2, 1-54.

137, 12, *Immo, ne quod uestigium sceleris superesset, totum anserem laceratum uerubus confixit, epulasque etiam lautas paulo ante, ut ipsa dicebat, perituro parauit* ; Au contraire, pour qu'il ne reste aucune trace de son crime, elle embrocha l'oie entière après l'avoir dépecée et prépara même un somptueux banquet pour celui qu'elle destinait peu auparavant à la potence.

Ce revirement de situation typique du mime⁸ fait passer Encolpe du statut de condamné à mort à celui d'invité à un banquet, et l'oie, d'un animal sacré intouchable à un animal cuisiné en échange d'une transaction monétaire.

La fin de l'épisode parachève la thématique que nous évoquions plus tôt :

137,13 - 138,2, *Volabant inter haec potiones meracae. Profert Eothea scorteum fascinum, quod ut oleo et minuto pipere atque urticae trito circumdedit semine, paulatim coepit inserere ano meo. Hoc crudelissima anus spargit subinde umore femina mea* ;

Elles s'échangeaient de lourdes rasades alcoolisées. Enothée sort un pénis de cuir, qu'elle frotte avec des graines d'ortie broyées et du poivre moulu, puis commence lentement à me l'insérer dans l'anus. L'atroce vieille enduit ensuite mes cuisses de cette mixture.

Cette boucle narrative est plus complexe à analyser que le reste de la scène des oies sacrées. En effet, il faut d'abord comprendre qu'elle est l'aboutissement d'une autre sous-intrigue impliquant Encolpe, qui cherche une cure pour son impuissance. Ce rituel phallique pratiqué par deux prêtresses de Priape peut conséquemment être compris comme une forme de traitement situé entre la médecine et la magie pour lui redonner sa virilité⁹. Plus encore, cette scène reprend le thème bien connu du portrait de la femme âgée dont les seules préoccupations tournent autour de l'alcool et du sexe, dont nous avons abondamment traité précédemment¹⁰. Surtout, nous croyons que cette finale lubrique est l'aboutissement de la démarche thématique de Pétrone, qui s'efforce de lier au sacré et à la mort l'argent, la nourriture et le sexe. En effet, les prêtresses semblent moins accomplir ce rituel pour des raisons pratiques que pour la propre satisfaction de leur jeu débauché, annoncé par l'ivresse qu'elles atteignent avant la cérémonie ; ce

8. SCHMELING et SETAIOLI, *A Commentary on the Satyricon of Petronius*, p. 534.

9. *Ibid.*, p. 535.

10. Cf. *supra* p. 233-249.

mélange est renforcé par la juxtaposition enfantine d'*anus* et d'*anus* (anus / vieille femme). Ces intentions perverses expliquent la fuite d'Encolpe peu de temps après (§138, 4). Ainsi la finalité des péripéties des héros du *Satyricon* n'est pas à trouver dans la narration ; l'histoire en quelque sorte est prétexte à une association grotesque et carnavalesque, les recours narratifs et les actions des personnages sont des moyens d'explorer les confins de cette thématique.

Dans la scène qui suit tout juste la précédente, Pétrone continue à se jouer de la mort et l'emploie au service du rire. Rappelons que, pour exécuter leur plan et leurrer les Crotoniens dans une course à l'héritage, le trio pétronien devait faire croire en l'agonie d'Eumolpe. Cela n'empêchait pas ce dernier d'avoir des besoins de nature charnelle, c'est pourquoi il trouva une astuce pour copuler tout en préservant son aspect moribond :

140,1,1-140,11,6, *matrona inter primas honesta, Philomela nomine, quae multas saepe hereditates officio aetatis extorserat, tum anus et floris extincti, filium filiamque ingerebat orbis senibus, et per hanc successionem artem suam perseuerabat extendere. Ea ergo ad Eumolpum uenit et commendare liberos suos eius prudentiae bonitatisque ... credere se et uota sua. Illum esse solum in toto orbe terrarum, qui praeceptis etiam salubribus instruere iuuenes quotidie posset. Ad summam, relinquere se pueros in domo Eumolpi, ut illum loquentem audirent ... quae sola posset hereditas iuuenibus dari. Nec aliter fecit ac dixerat, filiamque speciosissimam cum fratre ephebo in cubiculo reliquit simulauitque se in templum ire ad uota nuncupanda. Eumolpus, qui tam frugi erat ut illi etiam ego puer uiderer, non distulit puellam inuitare ad Aphrodisiaca sacra. Sed et podagricum se esse lumborumque solutorum omnibus dixerat, et si non seruasset integram simulationem, periclitabatur totam paene tragœdiam euertere. Itaque ut constaret mendacio fides, puellam quidem exorauit ut sederet supra commendatam bonitatem, Coraci autem imperauit ut lectum, in quo ipse iacebat, subiret positisque in pauimento manibus dominum lumbis suis commoueret. Ille lente parebat imperio puellaeque artificium pari motu remunerabat. Cum ergo res ad effectum spectaret, clara Eumolpus uoce exhortabatur Coraca ut spissaret officium. Sic inter mercennarium amicamque positus senex ueluti oscillatione ludebat. Hoc semel iterumque ingenti risu, etiam suo, Eumolpus fecerat ;*

Philomèle, une matrone très respectable, avait souvent extorqué de nombreux héritages en tirant parti de ses charmes dans sa jeunesse. Maintenant qu'elle était âgée et que sa beauté était fanée, elle offrait son fils et sa fille à des vieillards sans héritiers. Elle poursuivait ainsi sa pratique grâce à cette nouvelle génération. Philomèle vint donc auprès d'Eumolpe pour confier ses enfants à sa sagesse et à sa bonté... elle plaçait en eux tous ses espoirs. Qui de

mieux sur terre pour chaque jour instruire ses enfants de leçons édifiantes ? En somme, elle voulait laisser ses enfants chez Eumolpe pour qu'ils apprennent de son éloquence... le seul héritage valable à transmettre aux jeunes. Elle fit exactement ce qu'elle avait dit et laissa dans sa chambre sa très jolie fille avec son frère, un éphèbe, en prétendant se rendre au temple pour prononcer des vœux. Eumolpe, si chaste que je passais moi-même pour son mignon, ne tarda pas à inviter la jeune fille à une sainte sodomie. Cependant, il avait annoncé à tout le monde qu'il souffrait de goutte et avait un tour de rein ; s'il ne maintenait pas cette supercherie, tout ce théâtre s'effondrerait. Alors, pour rendre ce mensonge crédible, il supplia la jeune fille de venir s'asseoir sur son agréable bienveillance ; il ordonna aussi à Corax de se glisser sous le lit où lui-même gisait, afin qu'il puisse animer son maître avec ses reins, les mains posées au sol. Corax obéit à contrecœur, et la jeune fille, dans tout son art, répliqua par un va-et-vient semblable. Lorsque l'affaire fut sur le point d'aboutir, Eumolpe, d'une voix éclatante, pressa Corax de redoubler la cadence. Placé ainsi entre son serviteur et son amante, le vieillard semblait s'amuser comme sur une balançoire. Eumolpe répéta ce manège une, puis deux fois, provoquant nos ricanements immenses ainsi que les siens¹¹.

Cette scène exemplifie les implications intergénérationnelles de la chasse aux héritages. Pétrone utilise des portraits élaborés pour montrer à quel point la corruption morale d'une cité engendre des individus morbides. Le modèle exemplaire de vertu romaine, la matrone, est ici réduite à la figure d'une mère maqurelle, forcée par la cupidité à poursuivre ses arnaques d'extorsion d'héritage en prostituant ses jeunes enfants. La morale est inversée par les qualificatifs ironiques utilisés par l'auteur tout au long de la scène : *matrona inter primas honesta, prudentia bonitaque, instruere iuvenes praeceptis salubribus, audirent illum loquentem, commendata bonita*. Le vice, présenté comme une tare héréditaire, est montré plutôt que nommé et les qualificatifs moraux positifs créent un contraste ironique qui renforce l'aspect décadent de la situation.

11. SCHMELING et SETAIOLI, *A Commentary on the Satyricon of Petronius*, p. 539-542, ont guidé certains de nos choix de traductions : un état de la question volumineux explique notamment pourquoi *Aphrodisiaca sacra* désigne la pénétration anale ; de plus, *lente* doit être compris comme « avec réticence » et non « lentement ». C. GILL, « The Sexual Episodes in the *Satyricon* », *Classical Philology* 68 (1973), p. 172-185, p. 181, pense autrement, expliquant que *pigiciaca sacra* est une référence ambiguë, initialement interprétée comme signifiant la sodomie. Cependant, une analyse alternative suggère que le terme *πυγή* dans *pigiciaca* pourrait simplement désigner le fait que la fille, pour avoir un rapport sexuel vaginal, adoptait une position assise sur le haut des cuisses d'Eumolpe.

La perte morale généralisée est non pas l'objet premier des réflexions de Pétrone, elle constitue plutôt une forme d'arrière-plan permettant l'assise de ses *tableaux grotesques* sophistiqués. Il questionne d'abord la notion de réalité pour les personnages et le lecteur en modulant les jeux de tromperie. Les mensonges sont opérés à différents niveaux et le canal de communication entre la réalité diégétique et le lecteur est un narrateur moqueur, dont la fiabilité laisse à désirer.

L'ambivalence de la vie et de la mort –et plus précisément de l'état du corps d'Eumolpe– chapeaute le réseau des autres mensonges. Cette ambiguïté corporelle est le socle narratif de la fin du roman ; c'est ce qui permet à la petite troupe de personnages d'infiltrer la société crotonienne pour nous donner à voir ses aspects les plus sordides et ridicules. Les lecteurs sont donc tout aussi dépendants de ce mensonge que les protagonistes pour obtenir les bénéfices qu'ils recherchent. En ce sens, le dispositif narratif rend les lecteurs dépendants du succès de ces arnaques et confère au narrateur une certaine position d'autorité sur eux.

Le double jeu intervient par l'introduction du personnage de Philomèle et de sa propre troupe d'enfants escrocs. Croyant avoir le dessus dans cette mascarade, Philomèle, sûre d'elle-même, utilise des mensonges banals, expressions verbales de l'accord tacite auquel elle a eu si souvent recours dans sa vie : en échange d'un service sexuel, le riche la place sur son testament. Croyant avoir une position d'autorité sur Eumolpe, elle se permet d'amplifier le jeu de faux-semblant par ses commentaires laudatifs sur sa vertu. Or, pour complexifier la chose, on remarquera qu'aucun dialogue ne livre directement ses paroles, c'est encore le narrateur, Encolpe, qui filtre la perception que l'on peut avoir des événements.

Les allusions (*Eumolpus, qui tam frugi erat ut illi etiam ego puer uiderer, non distulit puellam invitare ad Aphrodisiaca sacra et matrona inter primas honesta, Philomela nomine*), fournissent une indication assez claire du niveau de crédibilité que l'on doit accorder aux paroles d'Encolpe lorsqu'il décrit ironiquement Eumolpe et Philomèle. On ne peut pas, conséquemment, affirmer que Philomèle louait banalement la vertu éducative d'Eumolpe. Il est impossible, qui plus est, de connaître les sentiments de

Philomèle face à cette pratique désespérée : l'idée que Philomèle, en dernier recours, prostitue ses enfants le cœur gros, les larmes aux yeux et emplie de remords est sordide ; tandis que l'idée qu'elle prostitue ses enfants gaiement l'est tout autant. Mais Pétrone n'éclaircit pas ce point : il s'applique à teinter les ignominies et étrangetés de son texte par l'opacité suffocante d'un filtre gai et léger, rendant le discernement de la réalité impossible.

C'est ce type de confusion narrative que Kayser évoque pour affirmer que le grotesque crée une aliénation de la réalité pour le lecteur ; la situation étrange n'est soutenue par aucun repère lui permettant de la situer.

L'intérêt de la scène, au demeurant, est à trouver dans la duperie et l'hypocrisie corporelles qui sont opérées par le groupe de protagonistes. C'est d'ailleurs uniquement à cet égard que le narrateur emploie un vocabulaire lié à la supercherie et le mode subjonctif avec une valeur conditionnelle : *simulauit, uiderer, seruasset integram simulationem, tota tragoedia, constaret mendacio fides*. Le ton incertain facilite la mise en œuvre d'une forme de défiance à la mort par le traitement des corps.

La transgression du pouvoir de la mort est amenée premièrement par la mise en scène des corps de Philomèle et de ses enfants. La phrase *tum anus et floris extincti, filium filiamque ingerebat orbis senibus, et per hanc successionem artem suam perseuerabat extendere* lie la dégradation physique du corps de Philomèle à la continuité de son œuvre par la jeunesse des corps de ses enfants, dont l'aspect resplendissant est souligné plus loin : *filiamque speciosissimam cum fratre ephebo in cubiculo reliquit*. La vieillesse et la mort importent peu, car la reproduction physique du corps de la matrone a mené à la continuité de son *ars*. Il n'est pas anodin, dès lors, que cette *technè* soit justement d'avaler le patrimoine des corps mourants de vieillards sans famille par le don charnel de leur jeunesse.

Le choc grotesque intervient au centre de cette intrigue lors de la scène de fornication ¹². Tout ce mime est motivé par les mensonges d'Eumolpe qui, pour paraître comme une proie facile aux yeux des chasseurs d'héritage, se présentait comme faible et malade, souffrant d'un mal de dos et notamment de la goutte, maladie notoire des riches. Pour simuler ce corps déperî, il a recours à un artifice qui rappelle la comédie américaine *Weekend at Bernie's* ¹³, dans laquelle deux imbéciles animent le cadavre de leur patron durant un weekend festif, pour ne pas être accusés injustement de son meurtre. Ainsi non seulement Eumolpe tire avantage de la jeunesse de la prostituée, mais également de celle de son serviteur qui doit imprimer la cadence de ses ébats, placé sous le matelas : la manœuvre est un évident affront à la mort par le rire.

Cette scène à caractère choquant provoque l'hilarité d'Eumolpe et des protagonistes spectateurs : *hoc semel iterumque ingenti risu, etiam suo, Eumolpus fecerat*. Le dénouement du *Satyricon* a conséquemment avantage à être interprété comme une forme d'ironie grotesque, qui confronte le foisonnement des vivants et de leur hilarité corporelle à la mort qui n'arrive pas à avoir raison de ce carnaval héréditaire et infatigable. À juste titre, Eumolpe opère le don de soi suprême à la fin du roman, seulement pour mener à bien la grande farce de ses vœux testamentaires. Cette mort dont nous n'avons aucune mention est écrasée par les éléments subversifs contenus dans la scène finale : la supercherie d'Eumolpe persévéra après sa mort et son corps sera transformé dans les estomacs de ses parasites parasités. La mort, simulée ou non ici, est l'ultime arme ridicule qui anéantit toute tentative de sérieux et de rationalisation du monde.

12. Nous n'entrons pas en détail dans la question très complexe de la fluidité des rôles sexuels dans le *Satyricon*. Cf. à cet égard A. RICHLIN, « Sex in the *Satyricon* : Outlaws in Literatureland », *Petronius : A Handbook*, Chichester, Blackwell Publishing, 2009, p. 82-100, qui montre plusieurs ambiguïtés relatives à ces questions, notamment en ce qui a trait à l'usage narratif des corps des protagonistes et de l'agentivité de leurs sexes, de la perspective voyeuriste du roman et du caractère factice et ironique du monde dans lequel les personnages opèrent. E. COURTNEY, *A Companion to Petronius*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2001, p. 222-226, traite quant à lui de l'utilisation du sexe comme un des outils narratifs de Pétrone pour parodier le genre du roman grec. GILL, « The Sexual Episodes in the *Satyricon* », débat de positions épistémologiques sur le sujet, rejetant l'approche psycho-analytique et freudienne de J. P. Sullivan dans « The *Satyricon* of Petronius-Some Psycho-analytic Considerations », *The American Imago*, 28 (1961), p. 353-369.

13. T. Kotcheff, 20th Century Fox, 1989, 97 minutes.

Dans cette scène finale, le romancier surpasse ses collègues satiristes en créant une image morbide qui compare l'exécution testamentaire à un festin cannibale. Eumolpe a en effet escroqué les habitants de Crotone, qui sont tous et toutes des chasseurs de testament ; cette supercherie permet au petit groupe de protagonistes, on l'a vu, de mener la belle vie aux frais des flagorneurs crotoniens. Dans l'apogée de cette arnaque grand-guignolesque, Eumolpe rend l'âme – ou feint la mort, l'histoire ne le dit pas – et livre dans son testament les instructions suivantes :

141, 2, 1 - 141, 11, 1, – *Omnes qui in testamento meo legata habent praeter liberos meos hac condicione percipient quae dedi, si corpus meum in partes conciderint et astante populo comederint. Apud quasdam gentes scimus adhuc legem servari, ut a propinquis suis consumantur defuncti, adeo quidem ut obiurgentur aegri frequenter, quod carnem suam faciant peiorem. His admoneo amicos meos ne recusent quae iubeo, sed quibus animis devoverint spiritum meum, eisdem etiam corpus consumant*” ...

Excaecabat pecuniae ingens fama oculos animosque miserorum...

Gorgias paratus erat exsequi

“De stomachi tui recusatione non habeo quod timeam. Sequetur imperium, si promiseris illi pro unius horae fastidio multorum bonorum pensationem. Operi modo oculos et finge te non humana viscera sed centies sestertium comesse. Accedit huc quod aliqua inveniemus blandimenta, quibus saporem mutemus. Neque enim ulla caro per se placet, sed arte quadam corrumpitur et stomacho conciliatur averso. Quod si exemplis quoque vis probari consilium, Saguntini obsessi ab Hannibale humanas edere carnes nec hereditatem expectabant. Petelini idem fecerunt in ultima fame, nec quicquam aliud in hac epulatione captabant nisi tantum ne esurirent. Cum esset Numantia a Scipione capta, inventae sunt matres quae liberorum suorum tenerent semina in sinu corpora”;

Tous ceux qui bénéficient d'un legs dans mon testament, à l'exception de mes affranchis, toucheront leur part à condition de découper mon corps en morceaux et de le manger devant l'assemblée. Dans certaines cultures, nous savons qu'il existe encore une loi obligeant les proches à consommer leurs défunts, au point que les malades sont souvent critiqués parce qu'ils détériorent leur propre viande. Par cet avertissement, je mets en garde mes amis de ne pas refuser mes ordres ; l'esprit avec lequel ils ont englouti mon âme, qu'ils l'emploient également pour consommer mon corps.

La grande réputation de la fortune d'Eumolpe aveuglait les yeux et les esprits des pauvres gens. Gorgias était prêt à aller jusqu'au bout :

« Je n'ai rien à craindre de la répugnance de ton estomac. Il suivra mon ordre, si tu lui promets qu'une heure de dégoût sera compensée par une multitude de biens. Ferme seulement les yeux et imagine que tu ne manges pas des entrailles humaines, mais dix millions de sesterces. En outre, nous trouverons des assaisonnements pour en modifier le goût. Aucune viande ne plaît en elle-même, mais en la transformant par un certain art, elle devient acceptable même pour un estomac réticent. Si tu veux des exemples pour soutenir ma proposition, sache que les Sagontins, assiégés

par Hannibal, en vinrent à manger de la chair humaine sans la promesse d'un héritage. Les Pétéliens firent de même dans une extrême famine, ne cherchant rien d'autre dans ce repas que de ne plus avoir faim. Lorsque Numance fut prise par Scipion, on trouva des mères tenant sur leur sein les corps à demi dévorés de leurs enfants ».

La structure narrative du passage est divisée en deux temps : l'extrait débute par l'héritage textuellement cité et se termine par l'intervention d'un Gorgias, exhortant les testateurs à suivre les directives à la lettre en justifiant la pratique du cannibalisme par différents arguments. Plusieurs études ont déjà analysé la fin du *Satyricon* d'un point de vue philosophique, rhétorique et littéraire¹⁴. S'il ressort néanmoins de ce testament fictif une tonalité générale d'ironie, ces différentes influences créent un mélange dont il est difficile d'extraire une intention propre.

Les recherches, de fait, fournissent la preuve que plusieurs dynamiques sont en jeu dans l'extrait, mais, aucune ne semble véritablement suggérer la fonction de ce passage. La question qui nous intéresse, dès lors, est de connaître contre quelle cible exactement l'ironie de Pétrone est déployée.

14. H. D. RANKIN, « "Eating People is Right" : Petronius 141 and a *Topos* », *Hermes* 97 (1969), p. 381-384, lie le traitement du tabou cannibale à la philosophie cynique et mentionne que l'origine de la parenthèse anthropologique d'Eumolpe vient presque textuellement d'Hérodote (3, 99), puis affirme que la logique de l'argumentation doit être rapprochée des sophistes. G. B. CONTE, « Petronius, *Sat.* 141.4 », *The Classical Quarterly* 37 (1987), p. 529-532, discute le sens de *deuorant* et voit en Eumolpe un Pythagore ironique, enseignant de la vérité venu rendre les Crotoniens pythagoriciens végétariens en cannibales. E. COURTNEY, « Two Notes on Petronius », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 40 (1998), p. 205-207, explique comment la méthode employée par Eumolpe pour justifier son entreprise (présenter trois exemples tirés de l'histoire) est à comprendre comme une méthode rhétorique apprise à l'école. COURTNEY, *A Companion to Petronius*, p. 211-213, rejette par ailleurs la thèse de G. W. Bowesock, *Fiction as History*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, p. 134, dans laquelle le savant propose l'idée que Pétrone parodie la Cène, dans laquelle Jésus demande à ses apôtres de manger sa chair et boire son sang. Nous rejetons également cette idée et trouvons, par ailleurs, l'explication de ce testament par E. Courtney insatisfaisante : « but we do not actually need it as a motivation for this episode; the metaphor of carrion birds and the irony of placing cannibalism in the Pythagorean, and hence vegetarian, foundation of Croton are quite sufficient ». N. FICK, « Cadavre exquis ou la dévoration d'Eumolpe », *Epiphania : Études orientales, grecques et latines offertes à Aline Pourkier*, sous la dir. d'E. OUDOT et F. POLI, t. 34, Paris, De Boccard, 2008, p. 331-341, y voit un argument *burlesque* contre les dérapages stoïciens, en démontrant que les plaisirs ont une valeur inaliénable. E. KÖSTNER, « Ein gefundenes Fressen : Aufforderung zur Anthropophagie in fiktiven römischen Testamenten als Chiffre einer dystopischen Gesellschaft », *Historia* 67 (2018), p. 191-222, lie ce testament au récit méconnu du *Testamentum Porcelli*, le testament d'un petit cochon qui distribue sa viande dans son legs ; ces deux testaments anthropophages sont selon l'autrice les signes manifestes d'une société dystopique.

Cette fable rabelaisienne s'attaque superficiellement à un problème de nature morale. Crotone est, on l'aura deviné, une allégorie satirique de la cité de Rome. R. Dimundo¹⁵ nous apprend que le phénomène des chasseurs d'héritage, les *heredipetae*, constituait un véritable fléau dans la société romaine ; la course aux héritages avait pour effet de diminuer la cohésion sociale et politique des citoyens, en s'attaquant à la valeur ancestrale de l'*amicitia*¹⁶.

Bien que la critique sociale soit bien sentie, nous croyons que l'ironie de Pétrone se déploie aussi dans un sous-texte suscitant une réflexion plus fine. Pour mieux la comprendre, nous suggérons de réfléchir par la rétroaction d'un texte canonique de la littérature grotesque¹⁷ écrit à l'Époque moderne : *A Modest Proposal* de Jonathan Swift. Figure de proue de la satire en langue anglaise, J. Swift est, comme on le sait, un auteur et prêtre anglican anglo-irlandais des XVII^e et XVIII^e siècles, surtout connu pour son roman satirique *Gulliver's Travels* qui s'affaire à critiquer les coutumes et la politique anglaises. *A Modest Proposal* est un texte d'une toute autre nature, où la moquerie fait place à la morsure féroce et cruelle du satiriste grotesque, qui rappelle ses prédécesseurs de l'Antiquité lointaine.

Dans le contexte d'une Irlande en prise avec une situation économique désespérée (mise à mal du commerce par les Anglais, chômage, échec des récoltes), J. Swift écrit son pamphlet *A Modest Proposal for Preventing the Children of Poor People from Being a Burthen to their Parents, or the Country, and for Making Them Beneficial to the Publick*. Rédigé sous la forme, d'apparence très sérieuse, d'un traité d'économie, la proposition de l'écrivain est d'égorger les bébés des pauvres dans le but de les servir en repas aux gens de *Qualité* :

15. R. DIMUNDO, « Da *heredipetae* ad *antropofagi*, tra epica, satira e romanzo », *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci : studi in onore di Arturi De Vivo*, sous la dir. de G. POLARA, Naples, Satura Editrice, 2020, p. 349-359.

16. *Ibid.*, p. 349.

17. THOMSON, *The Grotesque*, p. 4-5 ; 47-49.

1.56-100, *I shall now therefore humbly propose my own thoughts, which I hope will not be liable to the least objection. I have been assured by a very knowing American of my acquaintance in London, that a young healthy child well nursed, is, at a year old, a most delicious nourishing and wholesome food, whether stewed, roasted, baked, or boiled; and I make no doubt that it will equally serve in a fricasee, or a ragoust.*

I do therefore humbly offer it to publick consideration, that of the hundred and twenty thousand children, already computed, twenty thousand may be reserved for breed, whereof only one fourth part to be males; which is more than we allow to sheep, black cattle, or swine, and my reason is, that these children are seldom the fruits of marriage, a circumstance not much regarded by our savages, therefore, one male will be sufficient to serve four females. That the remaining hundred thousand may, at a year old, be offered in sale to the persons of quality and fortune, through the kingdom, always advising the mother to let them suck plentifully in the last month, so as to render them plump, and fat for a good table. A child will make two dishes at an entertainment for friends, and when the family dines alone, the fore or hind quarter will make a reasonable dish, and seasoned with a little pepper or salt, will be very good boiled on the fourth day, especially in winter.

I have reckoned upon a medium, that a child just born will weigh 12 pounds, and in a solar year, if tolerably nursed, encreaseth to 28 pounds. I grant this food will be somewhat dear, and therefore very proper for landlords, who, as they have already devoured most of the parents, seem to have the best title to the children.

Infant's flesh will be in season throughout the year, but more plentiful in March, and a little before and after; for we are told by a grave author, an eminent French physician, that fish being a prolifick dyet, there are more children born in Roman Catholick countries about nine months after Lent, than at any other season; therefore, reckoning a year after Lent, the markets will be more glutted than usual, because the number of Popish infants, is at least three to one in this kingdom, and therefore it will have one other collateral advantage, by lessening the number of Papists among us. I have already computed the charge of nursing a beggar's child (in which list I reckon all cottagers, labourers, and four-fifths of the farmers) to be about two shillings per annum, rags included; and I believe no gentleman would repine to give ten shillings for the carcass of a good fat child, which, as I have said, will make four dishes of excellent nutritive meat, when he hath only some particular friend, or his own family to dine with him. Thus the squire will learn to be a good landlord, and grow popular among his tenants, the mother will have eight shillings neat profit, and be fit for work till she produces another child. Those who are more thrifty (as I must confess the times require) may flay the carcass; the skin of which, artificially dressed, will make admirable gloves for ladies, and summer boots for fine gentlemen.

As to our City of Dublin, shambles may be appointed for this purpose, in

the most convenient parts of it, and butchers we may be assured will not be wanting; although I rather recommend buying the children alive, and dressing them hot from the knife, as we do roasting pigs.

Les éléments qui font de ce pamphlet un cas d'exemplarité grotesque sont les mêmes que nous nous efforçons de mettre en lumière dans littérature antique. L'ironie et l'humour noir que suscite l'absurdité de cette proposition – récitée dans un ton aussi sérieux et détaché – ne parvient pas à détourner de l'horreur et de l'abjection que provoque la vision de nourrissons traités comme du bétail.

Du point de vue thématique, la fin du roman de Pétrone et le *Modest Proposal* de Swift s'assemblent indubitablement : les narrateurs proposent d'un ton sérieux de manger des êtres humains en échange d'un bénéfice économique. Une morale semblable lie également les deux écrits : la recherche de gain est une justification invalide pour transgresser la frontière abjecte. La similitude utile à notre analyse se situe pourtant à un autre niveau du texte.

Le reste du traité de Swift s'affaire à démontrer la pertinence factuelle de sa proposition selon des arguments économiques et statistiques. Ainsi, plus sont accumulés les détails graphiques censés provoquer la révolusion des lecteurs aristocrates, comme la notion que la peau de bébé puisse servir à confectionner des gants luxueux, plus Swift renchérit en étalant les bénéfices et la faisabilité pratiques de ses idées. Il invoque pour ce faire une argumentation du registre agricole, de l'histoire, de l'économie (avantages pour les pauvres, avantages pour la nation), culturels (nouvelles traditions culinaires dans les tavernes), sociaux (augmentation du nombre de mariages, car la femme produit des ressources), moraux et politiques.

Eumolpe, à travers son testament, et Gorgias – le nom n'est pas anodin – s'expriment chez Pétrone selon des démonstrations dont l'analyse rhétorique montre qu'ils invoquent aussi différents procédés appropriés à leur époque pour convaincre les avides héritiers. Ces justifications visent à exonérer et rationaliser le cannibalisme. Les arguments d'Eumolpe

et de Gorgias se revendiquent de la philosophie cynique, stoïcienne et pythagoricienne, de l'histoire, de l'anthropologie héracléenne, de la rhétorique des sophistes et de la rhétorique scolaire des rhéteurs¹⁸.

Conséquemment, la grande similitude des deux textes est à trouver justement dans leur emploi de cette variété de procédés rhétoriques dans la plus grande apparence de sérieux. Dans le cas de Swift, l'ironie lui sert très certainement à dénoncer une situation de pauvreté extrême qu'il décrit, mais elle lui permet surtout de démontrer que des arguments pseudo-rationnels bien présentés peuvent être utilisés pour justifier n'importe quel acte immonde. Il retourne effectivement la rhétorique de l'élite contre elle-même en démontrant qu'elle n'est que l'instrument du mal employé par les structures d'un pouvoir tyrannique, celui de la couronne britannique sur le peuple d'Irlande. Nous croyons que l'ironie de Pétrone est elle aussi tournée contre l'inconvenance rhétorique¹⁹, en montrant d'une part la décadence morale des habitants de Crotone, mais également la futilité de l'art rhétorique lorsqu'il est employé pour défendre une société dévoyée et une morale dégradée. C'est une vision extrêmement pessimiste de l'humanité, décrite non pas comme vecteur de progrès, mais comme une forge de barbarie (pour employer l'expression juvénalienne²⁰) :

18. Cf. note 14, p. 286.

19. J. P. SULLIVAN, *The Satyricon of Petronius : A Literary Study*, Londres, Faber and Faber Limited, 1968, p. 158-213, traite en détails de la parodie et de l'ironie pétroniennes. On trouve dans son approche un avis similaire au nôtre, c'est-à-dire qu'il considère lui aussi que la critique de Pétrone est avant tout de nature littéraire plutôt que morale et que contrairement à la pensée articulée d'un Quintilien, Pétrone déploie sa critique par une ironie complexe (p. 158). Par ailleurs, l'humour de Pétrone fait usage du contraste ironique en employant une prose héroïco-comique – imitant fréquemment Virgile et omettant le langage cru de Catulle et Martial – pour décrire les déboires scandaleux de ses personnages (p. 214-231).

20. Cf. Juvénal, *Satires*, 15, 159-170.

*Lo scempio cui Gorgia e compagni si dichiarano disponibili è indicativo della convinzione petroniana secondo la quale la civiltà è, per così dire, una vernice sottile, e la cultura e le umane finenze altro non sono se non una patina fragile, pronta a scrostarsi in ogni momento per dare sfogo agli istinti più bassi e materiali dell'uomo*²¹.

L'ironie pétroniennne est par conséquent tournée vers le paradoxe humain fondamental : aussi civilisé se déclare-t-il, aussi grandes sont les actes barbares qu'il est prêt à commettre. Ce mime grotesque²² mettant en scène des parasites parasités a donc fondamentalement pour cibles la cupidité et les arguments hypocrites qui la défendent²³.

Dans sa farce grotesque, Pétrone parvient donc à employer la mort et le cannibalisme, parangons abjects, comme les armes ridicules d'un rire va-t'en guerre.

21. Dans S. STUCCHI, « Parassiti e cannibali in Petronio : l'episodio crotoniate (*Sat.* 116-141) », *Appunti Romani Di Filologia : Studi e Comunicazioni Di Filologia, Linguistica e Letteratura Greca e Latina VII*, sous la dir. d'E. LELLI et M. NOBILI, Pise / Rome, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2005, p. 86.

22. Plusieurs savants notent la place importante du mime comme source d'inspiration pour les péripéties du *Satyricon*. SULLIVAN, *The Satyricon : A Literary Study*, p. 219-220, écrit : « *A priori*, it is perhaps a surprise that the great sophistication of style and literary allusion is at the service not simply of picaresque adventures and sexual descriptions, but also of individual scenes which seem to be drawn from mime and comedy. The picaresque and sexual elements are explicable by Petronius' artistic assumptions, even where we might criticize them, and something of the sort must be invoked to explain his free use of mime, for it's influence is unmistakable ». J.-P. Sullivan réfère aussi aux auteurs suivants (*non uidi*) : M. Rosenblüth, *Beitrage zur Quellenkunde von Petronius' Satiren*, thèse, Kiel, 1909 ; F. Möring, *De Petronio mirorum imitatore*, Münster, 1915 ; K. Preston, « Some Sources of the Comic Effect in Petronius », *CP* 10 (1915), p. 260 et suivantes ; R. Cahen, *Le Satyricon et ses origines*, Paris, 1925, p. 38 et suivantes, p. 70 et suivantes. <empty citation>.

23. Cf. STUCCHI, « Parassiti e Cannibali in Petronio », p. 93 ; « In Petronio, invece, mangiare, banchettare, sedere a mensa, divengono azioni con un valore particolare, segno cioè di un'ingordigia dissennata che pervade sin nell'intimo i personaggi, che arde sin nelle loro viscere : quest'avidità, questa fame continua di cibo, di beni materiali, di ricchezza, di denaro, non è mai paga, ma pare quasi alimentarsi di se stessa al pari di quanto Socrate nel Simposio platonico (*Banquet*, 203b-204e) affermava di Eros : tale fame disperata e folle è peculiare di uomini totalmente incuranti del fatto che i beni materiali sono falsi beni, ingannevoli chimere che lasciano, o meglio, che dovrebbero lasciare insoddisfatti, almeno secondo il pensiero di Seneca » (*Lettres*, 15, 9).

L'ironie grotesque de Pétrone est un canal de réflexion qui opère à plusieurs niveaux, de la parodie littéraire²⁴, en passant par la critique sociale pour aller jusqu'à une réflexion fondamentale sur le sens de notre existence corporelle sur terre et de la relation voyeuriste que nous entretenons avec l'art. Si le *Satyricon* permet d'aborder des thèmes et réflexions aussi larges, c'est que, comme le soulève E. Cizek²⁵, cette satire ménippée²⁶, à l'inverse de l'*Apocoloquintose* de Sénèque par exemple, n'a pas d'annonce claire et directe de l'auteur. C'est une réalité bien banale pour un lecteur moderne, mais un peu déconcertante pour un texte antique d'une telle verve. Conséquemment, le *Satyricon* ne laisse d'autre choix au lecteur que d'être en totale immersion avec les personnages. Il est alors forcé de tirer ses propres réflexions face aux actions des protagonistes et aux choix de composition littéraire complexes dont Pétrone use pour les raconter.

24. Cf. SULLIVAN, *The Satyricon : A Literary Study*, p. 158 à 213. Nous avons écarté cet élément dans notre analyse, mais la critique littéraire et rhétorique fait partie intégrante de la geste pétronienne, qui s'attaque à la rhétorique contemporaine et surtout aux épopées historiques. C'est d'ailleurs l'objet du débat entre Encolpe et le rhéteur Agamemnon en début de roman (1-5) : le protagoniste décrie justement la décadence de la rhétorique contemporaine. Dans le reste du roman, Pétrone utilise ses personnages par une logique inversée. S'il veut critiquer un aspect littéraire, il fait en sorte qu'un de ses personnages le loue et discrédite ensuite le personnage en le présentant comme décadent et ridicule. Cette méthode participe de l'ironie du *Satyricon*.

25. Cf. E. CIZEK, « Detaşarea ironică - procedeu compozițional în *Satyriconul* lui Petroniu », *Studii Clasice* 8 (1966), p. 171-181, pour qui l'ironie de Pétrone se décline de quatre façons : « À part une declamatio du chapitre 132 où Pétrone exprime presque directement son point de vue, dans les autres chapitres du roman ce sont les personnages qui expriment avec ironie ses avis. Pétrone recourt aux éléments suivants : a) l'ambiance, c'est-à-dire les épisodes limitrophes à celui où les héros expriment leurs conceptions littéraires, épisodes toujours burlesques ; b) l'accentuation des traits comiques des personnages, dont les actions grotesques contrastent d'une manière frappante avec leurs assertions sérieuses ; c) les moyens stylistiques adéquats, l'exagération du ton, etc. ; d) les opinions des héros qui reflètent certaines vérités élémentaires, présentées comme des *loci communes* de la morale et de la rhétorique de l'époque » (tiré du résumé en français, p. 181).

26. Cf. SULLIVAN, *The Satyricon : A Literary Study*, p. 89-90, qui explique en quoi le *Satyricon* correspond à ce genre.

6.2 Le carnaval d'Hypata

Apulée a créé en Thessalie le cadre d'un monde ambivalent et menaçant, oscillant toujours entre rationnel et irrationnel, peur et rire, tragique et comique. Dans ce monde grotesque et fantastique où la sécurité d'aucun n'est assurée, pas même celle du narrateur, la magie nocturne et démoniaque des Thessaliennes est désamorcée par la magie sympathique et diurne du dieu *Risus*. L'épisode abordé est le festival de cette divinité²⁷ ainsi que les événements qui y mènent (2, 5 / 3, 14), qui nous permettent d'approfondir la manière dont un texte peut « rire de la mort ».

27. L'étude de cette fête a longtemps tourné autour de la recherche littéraire ou anthropologique de ses origines. Les deux études phares à cet effet sont : D. S. ROBERTSON, « A Greek Carnival », *The Journal of Hellenic Studies* 39 (1919), p. 110-115, qui a interprété le festival en l'honneur du dieu *Risus* comme une fête du printemps lors de laquelle on promenait un *pharmakos* dans la ville, sorte de bouc-émissaire apotropaïque. P. GRIMAL, « La fête du Rire dans les *Métamorphoses* d'Apulée », *Studi classici in onore di Quinto Cataudella*. 3, sous la dir. de T. MANTERO, Catane, Università di Catania, Facoltà di lettere e filosofia, 1972, p. 143-158, attribue cette invention apuléenne à la fête de la joie, les *Hilaria*, où on ne peut porter les habits de deuil et où l'on combat la mort par le rire. Depuis, d'autres s'efforcent de trouver les origines de cette fête et perpétuent l'interprétation de Lucius comme un *pharmakos* : S. MILANEZI, « Outres enflées de rire : à propos de la fête du dieu *Risus* dans les *Métamorphoses* d'Apulée », *Revue de l'histoire des religions* 209 (1992), p. 125-147 ; G. GARBUGINO, « La fête du Dieu Rire dans les *Métamorphoses* d'Apulée », *Les hommes et les Dieux dans l'ancien roman. Actes du colloque de Tours, 22-24 octobre 2009*, sous la dir. de C. BOST-POUDERON et B. POUDERON, Lyon, MOM Éditions, 2012, p. 143-158 ; T. N. HABINEK, « Lucius' Rite of Passage », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 25 (1990), p. 49-69 ; seulement S. FRANGOULIDIS, « The Laughter Festival as a Community Integration Rite in Apuleius' *Metamorphoses* », *Space In the Ancient Novel*, sous la dir. de S. FRANGOULIDIS et M. PASCHALIS, Groningue, Barkhuis Publishing & Groningen University Library, 2002, p. 177-188, s'oppose à cette conception de Lucius comme *pharmakos*, car Lucius au lieu d'être expulsé comme un bouc émissaire, intègre plutôt la cité lors de ce qui s'apparente à un rite initiatique. D'autres encore étudient plus précisément l'organisation logique du plaidoyer de Lucius et des rôles d'*auctor* / *actor* qu'il exerce, comme N. W. SLATER, « Spectator and Spectacle in Apuleius », *The Ancient Novel and Beyond*, sous la dir. de S. PANAYOTAKIS, M. ZIMMERMANN et W. KEULEN, Leyde / Boston, Brill, 2003 ; M. PLAZA, « *Solventur risu tabulae* : Saved by Laughter in Horace (S. II.1.80-6) and Apuleius (Met. III.1-2) », *Classica et Mediaevalia* 54 (2004), p. 353-358 ; G. LA BUA, « Mastering Oratory : The Mock-Trial in Apuleius' *Metamorphoses* 3.3.1-7.1 », *American Journal of Philology* 134 (2013), p. 675-701 ; J. BODEL, « Kangaroo Courts : Displaced Justice in the Roman Novel », *Cultural Crossroads in the Ancient Novel*, sous la dir. de M. P. FUTRE PINHEIRO, D. KONSTAN et B. D. MACQUEEN, Berlin, De Gruyter, 2019, p. 291-302 ; Enfin D. LATEINER, « Humiliation and Immobility in Apuleius' *Metamorphoses* », *Transactions of the American Philological Association* 131 (2001), p. 217-255, traite cet épisode dans l'interprétation plus large des *Métamorphoses* sous le thème de l'immobilisation physique et mentale, qui témoigne de la fragilité de la liberté du monde, de l'honneur et de la vie elle-même.

Tandis que nos analyses précédentes en regard des sorcières Méroé et Panthia²⁸ visaient à aborder la signification d'une forme de peur concernant l'altérité féminine, nous cherchons ici à montrer comment ces figures fantastiques contribuent à rendre le monde menaçant et incertain pour le protagoniste et le lecteur.

Le récit enchâssé de Thélyphron d'abord²⁹, vain avertissement pour Lucius et son humiliation à venir, montre quelles sont les caractéristiques d'une rivalité entre la mort et le rire³⁰. Le faux-procès de Lucius en l'honneur du dieu Rire permet ensuite de comprendre comment l'auteur invoque des forces démoniaques pour mieux les maîtriser.

Nécrophagie et émasculation À son arrivée à Hypata, Lucius témoigne un intérêt naïf et croissant pour la magie, dans une fusion progressive du monde du rire et de l'horreur, culminant avec sa transformation en âne, moment-clé du récit. Il exprime d'abord une curiosité imprudente en déclarant par exemple son désir ardent de voir des prodiges : 2, 1, *anxius alioquin et nimis cupidus cognoscendi quae rara mira quae sunt* ; « j'étais inquiet et par ailleurs trop curieux d'apprendre les choses rares et étonnantes ». Il caractérise plutôt cette fascination comme de la stupidité (2, 2, *Sic attonitus, immo vero cruciabili desiderio stupidus*, « ainsi paralysé, ou mieux rendu stupide par mon désir crucifiant ») qui sera ensuite alimentée par des acteurs externes comme sa tante (2, 6) et son amante Photis, assistante de la sorcière Pamphile (2, 7 ; 2, 17), qui lui infusent une part de crainte. C'est pourquoi Lucius formule sa peur de la magie, plus tard, lors du banquet chez sa tante : 2, 20 *Sed oppido formido caecas et inevitabiles latebras*

28. Cf. *supra* p. 238-249

29. Cf. D. v. MAL-MAEDER, Apuleius Madaurensis *Metamorphoses* : *Livre II*, Groningue, Egbert Forsten, 2001, 417-422, pour un état de la question critique concernant ce récit.

30. B. E. PERRY, « Some Aspects of the Literary Art of Apuleius in the *Metamorphoses* », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 54 (1923), p. 196-227 ; B. E. PERRY, « The Story of Thelyphron in Apuleius », *Classical Philology* 24 (1929), p. 231-238 ; et P. VALETTE, « Introduction », *Apulée : les Métamorphoses. Livres I-III*, Paris, Les Belles Lettres, 1970 (1940), p. vi-lxiii, ont jadis introduit l'idée que ce récit devait être interprété comme l'insertion d'une *folktale* : fusion d'un récit de sorcière et d'un récit d'adultère. C'est-à-dire qu'en trouvant les origines du récit, ils ne comprenaient pas comment celui-ci pouvait contribuer à l'ensemble narratif des *Métamorphoses*. Bien que l'on trouve une histoire similaire dans le *Satyricon* (62), sa reprise dans les *Métamorphoses* joue un rôle très précis et n'est pas seulement une histoire indépendante incise. La littérature scientifique récente tente de démontrer ce fait et nous contribuons à cette tendance dans les pages suivantes.

magicae disciplinae ; « Mais j'ai tout à fait peur des inévitables et obscurs subterfuges des sciences magiques ». Dans ce contexte d'ivresse et de tension émotive, il insère un autre récit qui frôle l'hallucination³¹, avertissant des dangers de la magie³² dans un monde thessalien de plus en plus instable.

Lucius transfère dès lors son rôle à Thélyphron, un narrateur interne de ce cadre symposiaque. Thélyphron, par sa naïveté presque stupide au sein du récit, fait écho à Lucius ; son récit sert également d'avertissement inutile à Lucius, qui sera victime de sa propre curiosité exacerbée, devenant objet du rire dans un contexte cauchemardesque. Pour fusionner les deux narrateurs et leur réalité, Lucius doit par ailleurs établir le ridicule de Thélyphron dans le contexte léger et moqueur du banquet avant qu'il ne prenne parole pour nous emmener dans le monde horrifiant et sinistre du récit.

D'abord, on annonce qu'un convive du banquet a déjà été horriblement défiguré (2, 20, 4, *ore undique omnifariam deformato truncatus est* ; « il avait le visage complètement mutilé et défiguré ») par des sorcières qui lui auraient mangé le visage, ce à quoi toute l'assemblée des invités réagit en éclatant de rire :

2, 20, 5, *Inter haec convivium totum in licentiosos cachinnos effunditur, omniumque ora et optutus in unum quempiam angulo secubantem conferuntur* ;

Sur ce, toute l'assemblée est prise de rires frénétiques, puis tous les visages et les regards convergent vers un type, couché seul dans un coin.

Ce premier contraste entre cannibalisme, mutilations horribles et rires frénétiques (*cachinnus licentiosus*) faisant perdre tous leurs moyens aux invités délimite les récits entre eux ; il montre en outre, dans ce contexte, l'attraction des forces du rire et de l'horreur. Le mot employé pour qualifier ce rire, *cachinnus*, n'est pas anodin ; c'est une onomatopée provenant du grec *καχάζειν*, qui qualifie un fou rire, impliquant forcément une perte de contrôle³³.

31. Cf. l'histoire d'Aristomène et Socrate (1, 7-20), *supra*, p. 238 et M. G. BAJONI, « La scena comica dell'irrazionale (Petr., 61-63 e Apul., *Met.* I 6-19 e II 21-30) », *Latomus* 49 (1990), p. 148-153.

32. Cf. MAL-MAEDER, *Metamorphoses*, p. 13-14.

33. LATEINER, « Humiliation and Immobility in Apuleius' *Metamorphoses* », p. 224-225.

Le narrateur et protagoniste effectue ensuite un zoom sur l'homme défiguré, invité par l'hôte à raconter ses malheurs pour l'amusement de tous. Le regard du lecteur est alors dirigé sur la main de Thélyphron, qui se prépare à parler. La formulation ambiguë de sa posture n'aide en rien à donner à ce narrateur une quelconque crédibilité :

2, 21, *Ac sic aggeratis in cumulum stragulis, et effultus in cubitum suberectusque in torum porrigit dexteram, et ad instar oratorum conformat articulum, duobusque infimis conclusis digitis ceteros eminus porrigens et infesto pollice clementer surrigens infit Thelyphron...* ;

Ainsi, après avoir amassé les couvertures en un tas, et s'étant élevé sur un coude, dressé sur le lit, il étendit sa main droite en ajustant ses doigts pour imiter ceux d'un orateur, les deux plus petits repliés et les autres tendus vers l'avant, puis, relevant doucement son pouce menaçant, Thélyphron commence à dire...

Tout mène à croire dans cette description que Thélyphron vise à imiter les gestes typiques des orateurs sans véritablement les connaître. D'abord, le pouce menaçant (*polex infestus*) est un mouvement attesté chez Quintilien (11,3,119), mais la contradiction provient du fait que Thélyphron dresse ce « pouce menaçant » « doucement » (*clementer*), montrant que l'orateur en herbe ne sait pas ce qu'il fait³⁴. Quintilien précise par ailleurs que la position de la main de base de l'orateur, fort utile lors de l'*exordium*, réunira le majeur et le pouce tandis que les trois autres doigts seront dressés (11, 3, 92)³⁵ ; les 22 autres types de position de la main qu'il décrit (11, 3, 93-105) ne correspondent pas non plus à celle adoptée par Thélyphron. Cette disposition composite étrange sert donc à ridiculiser le narrateur avant le début de son récit, en le présentant comme prétentieux, vaniteux et ignorant³⁶.

34. A. P. CORBEILL, *Nature Embodied : Gesture in Ancient Rome*, Princeton, Princeton University Press, 2004, p. 48-50.

35. S. PANAYOTAKIS, A. PAPADIMITRIOU et E. GEMENETZI, « The Poetics of Mutilation in Apuleius' Tale of Thelyphron (*Met.* 2,21-30) », *Ancient Narrative* (2022), p. 79.

36. Cf. M. G. BAJONI, « Sul gesto di Telifrone in Apul. *Met.* II, 21, p. 42 Helm », *L'Antiquité Classique* 69 (2000), p. 209-212, pour une analyse détaillée des caractéristiques de l'orateur parodique trouvées dans le personnage de Thélyphron (p. 210-212). Cf. aussi C. FERRADOU, « Le banquet de Byrrhène dans les *Métamorphoses* d'Apulée (II, 19-31) : la mise en scène de la parole et du rire », *Pallas* 61 (2003), p. 353-354.

Cet exorde élaboré permet en outre de maintenir la profondeur créée entre les différents niveaux de narrations et de publics, car si Thélyphron est décrit en train de se préparer à la manière d'un orateur, ce n'est pas seulement pour relater l'histoire au lecteur des *Métamorphoses*, mais également pour livrer une performance au public symposiaque interne du récit³⁷.

Son récit débute alors un peu comme celui de Socrate, par son arrivée, il y a longtemps, dans une ville de Thessalie ; démunis, tous deux se rendaient là pour assister à un spectacle : Socrate pour voir un combat de gladiateurs et Thélyphron pour voir les jeux olympiques (2, 21)³⁸. Tous deux partent dès lors avec l'idée d'être spectateurs, mais se retrouveront contre leur gré objets du spectacle. Dès son arrivée, alors qu'il n'a plus d'argent, Thélyphron répond à l'offre d'un crieur public à la recherche d'un gardien mortuaire pour la nuit. En effet, on apprend que les cadavres dans l'attente de funérailles ne sont pas à l'abri de sorcières, qui rôdent pour manger le visage des morts :

2, 21-22, "Tace" respondit ille. "Nam oppido puer et satis peregrinus es, meritoque ignoras Thessaliae te consistere, ubi sagae mulieres ora mortuorum passim demorsicant, eaque sunt illis artis magicae supplementa."

Contra ego "Et quae, tu" inquam "dic sodes, custodela ista feralis?"

"Iam primum" respondit ille "perpetem noctem eximie uigilandum est exsertis et inconiuis oculis semper in cadauer intentis, nec acies usquam deuertenda, immo ne obliquanda quidem, quippe cum deterrimae uersipelles in quoduis animal ore conuerso latenter arrepant, ut ipsos etiam oculos Solis et Iustitiae facile frustrentur. Nam et aues et rursum canes et mures, immo uero etiam muscas, induunt. Tunc diris cantaminibus somno custodes obruunt. Nec satis quisquam definire poterit quantas latebras nequissimae mulieres pro libidine sua comminiscuntur. Nec tamen huius tam exitiabilis operae merces amplior quam quaterni uel seni ferme offeruntur aurei. Ehem et — quod paene praeterieram — siqui non integrum corpus mane restituerit, quidquid inde decerptum deminutumque fuerit, id omne de facie sua desecto sarcire compellitur";

« Tais-toi ! répondit-il. Tu n'es qu'un gamin et tout à fait étranger, donc naturellement tu ignores que tu te trouves en Thessalie, où les sorcières se délectent toujours en déchirant les visages des morts à coups de dents, voilà ce qui sert à leurs pratiques magiques ».

« Mais, demandai-je, dis-moi, je t'en prie : quel genre de surveillance des morts

37. C. FRANCIS, « Telling Tales in the *Metamorphoses* of Apuleius », *Acta Classica* 44 (2001), p. 56.

38. A. SCOBIE, « The Structure of Apuleius' *Metamorphoses* », *Aspects of Apuleius' Golden Ass*, sous la dir. de B. L. HIJMAN et R. T. VAN DER PAARDT, Groningue, Bouma, 1978, p. 43-61, détaille ce parallèle (p. 52).

est-ce là ? »

« Eh bien, répondit-il, tout d'abord, tu dois demeurer d'une vigilance extrême durant toute la nuit, tes yeux rivés sur le cadavre, ne jamais cligner des yeux, ne jamais détourner le regard, même pas pour jeter un coup d'œil sur le côté. Tu vois, ces changeformes³⁹ horribles se faufilent sournoisement sous l'apparence de n'importe quel animal, trompant même les yeux du Soleil ou de la Justice. Elles prennent la forme d'oiseaux, de chiens, de souris, et, oui, même de mouches. Ensuite, elles submergent les gardiens dans le sommeil avec leurs sinistres incantations. Personne ne pourrait calculer combien de subterfuges ces femmes maléfiques inventent pour satisfaire leurs désirs lubriques. Pourtant, on n'offre pas plus de quatre ou six pièces d'or pour ce travail périlleux. Oh, et j'avais presque oublié de mentionner que si quelqu'un échoue à restituer le corps intact le matin, il est contraint de réparer toute partie arrachée ou réduite en pièces avec un morceau prélevé sur son propre visage ».

Ce récit débute par une mise en abyme métanarrative, car si l'histoire de Thélyphron est une *cautionary tale*⁴⁰ pour Lucius, elle contient en elle-même une mise en garde pour son narrateur et protagoniste interne. Ce redoublement insistant a pour but de mettre l'accent sur les aspects démoniaques et aliénants du monde thessalien, un endroit où l'on avertit en vain le protagoniste d'assauts surnaturels qui se manifestent exactement comme annoncés sans qu'il ne puisse rien y faire. C'est cette aliénation narrative qui ne permet pas au public interne ni externe de se fier aux faits rapportés par le personnage racontant l'histoire : il est dès lors forcé par sa curiosité d'accepter avec le protagoniste les codes d'un monde irrationnel et menaçant⁴¹. Thélyphron ne tire donc de cet avertissement aucune once de méfiance et, plutôt, se vante ironiquement d'être un aussi bon gardien qu'Argus, qui, on le sait, s'est aisément fait tromper et

39. Le terme qui convient parfaitement à *uersipelles* est en anglais *shapeshifter*, dont la traduction française est « métamorphe ». Nous lui préférons ici l'hapax « changeforme », utilisé en 1995 par Wizards of the Coast pour traduire le nom de leur carte *Shapeshifter* dans leur jeu *Magic : The Gathering*.

40. Expression en anglais qui désigne une histoire dans le folklore dont le but est d'avertir son public. Il n'existe pas d'équivalent avec la même sémantique en français.

41. Cf. M. MAYRHOFFER, « On Two Stories in Apuleius », *Antichthon* 9 (1975), p. 68-80, (p. 78) ; N. J. SHUMATE, « Apuleius' *Metamorphoses* : The Inserted Tales », *Latin Fiction : the Latin Novel in Context*, sous la dir. de H. HOFMANN, Londres, Routledge, 1999, p. 113-125, avance aussi l'idée que les histoires d'Aristomène et de Thélyphron témoignent d'un monde excentré, désorientant, volatile et dont les personnages ne démontrent aucune fiabilité. Ces histoires incises par leur complexité remettent en question la fiabilité des narrateurs.

tuer par Hermès⁴² : 2, 23, *Vides hominem ferreum et insomnem, certe perspicaciorum ipso Lynceo vel Argo, et oculo totum* ; « Vous avez devant vous un homme de fer et sans-sommeil, plus à l'affût que Lyncée ou qu'Argus et tout en œil ».

Ici l'aspect démoniaque est incarné par les sorcières *uersipeles*⁴³, qui manifestent parfaitement l'esthétique du monde macabre identifiée par Kayser. Celui-ci en effet note que dans le *monde macabre onirique* on trouve des créatures rampantes, sorties de l'abysse, des monstres qui peuvent prendre la forme d'animaux non dignes d'être sacrifiés. Ici les « sorcières changeformes » sont spécifiquement décrites comme se présentant en train de ramper (*adrepo*) et prenant la forme d'animaux certes familiers (oiseaux, chiens, souris, mouches), mais qui ne sont pas, à part les oiseaux, des bêtes typiquement sacrifiées. Lors de la nuit de garde, une sorcière se manifeste ainsi sous la forme d'une hermine (*mustella*) :

2, 25, *Mihique oppido formido cumulatior quidem, cum repente introrepens mustela contra me constitit optutumque acerrimum in me destituit, ut tantillula animalis prae nimia sui fiducia mihi turbarit animum. Denique sic ad illam "Quin abis," inquam "impurata bestia, teque ad tui similes musculos recondis, antequam nostri vim praesentariam experiaris? Quin abis?" "Terga vertit et cubiculo protinus exterminatur. Nec mora cum me somnus profundus in imum barathrum repente demergit, ut ne deus quidem Delphicus ipse facile discerneret duobus nobis iacentibus, quis esset magis mortuus. Sic inanimis et indigens alio custode paene ibi non eram* ; Ma crainte était alors considérablement accrue, lorsque soudain, une hermine s'insinua en rampant furtivement et se dressa devant moi, me lançant un regard perçant qui perturba mon esprit, tant il était étonnant qu'une si petite créature ait une telle assurance. Finalement, je lui dis :

« Pourquoi tu ne pars pas, sale bête, et pourquoi ne retournes-tu pas parmi tes semblables, les souris, avant de subir ma force imposante ? Pourquoi tu ne pars pas ? »

Elle me tourna le dos et quitta aussitôt la pièce. Sans tarder, un profond sommeil m'engloutit soudainement dans les profondeurs de l'abîme, au point que même le

42. On peut voir le récit détaillé de cet épisode chez Ovide, *Métamorphoses*, 1, 624-687. Hermès en obtient d'ailleurs l'épithète Ἀργειφόντης, « tueur d'Argus », dans la tradition post-homérique. On trouve dans O. JESSEN, « Argeiphontes », *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* 2 (1895), col. 709, toutes les références au mythe.

43. MAL-MAEDER, *Metamorphoses*, *ad loc.*, explique que le lexème, composé de *uerto* + *pellis* désigne ici au féminin des magiciennes et indique aussi bien leur capacité de se transformer elles-mêmes que les autres.

dieu de Delphes lui-même aurait eu du mal à distinguer lequel de nous deux gisant là était le plus mort. J'étais si inanimé et en manque d'un autre gardien que j'étais presque inexistant.

L'orgueilleuse insouciance de Thélyphron se poursuit, lui qui veut opposer aux artifices subreptices des sorcières une force futile (*Vides hominem ferreum et insomnem ; nostri vim praesentariam experiaris*). À cet excès de confiance s'ajoute la double stupidité de son discernement, car il n'arrive pas à reconnaître dans l'hermine la sorcière, dont les caractéristiques humaines lui sont évidentes (*tantillula animalis prae nimia sui fiducia*), et de plus, il la confond avec la race des souris (*teque ad tui similes musculos recondis*), reconnues dans l'Antiquité comme ennemies des hermines : les *mustelae* étaient en effet domestiquées pour chasser les souris⁴⁴.

La sorcière, ainsi déguisée en hermine, plonge Thélyphron dans un sommeil profond, cela ajoute une nouvelle série d'inversions à un contexte narratif déjà complexe. Tout d'abord, Thélyphron, vivant, est transformé pour ressembler à un mort⁴⁵. Le sommeil et la mort sont donc confondus par une comparaison entre le plongeon dans le sommeil et une descente aux enfers (*in imum barathrum demergit*). La perturbation des états de la vie et de la mort est telle que Thélyphron se voit lui-même comme ayant besoin d'un gardien pour surveiller son propre cadavre (*Sic inanimis et indigens alio custode paene ibi non eram*).

44. Cf. A. STEIER, « Mustela », *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* 16 (1933), col. 902-908, (*passim*) et Aristote, *Histoire des animaux*, 580b, 26 ; Ésope, 237 et 289 ; Phèdre, 1, 22. Chez Ovide, 9, 306-323, Galanthis, qui a menti à Junon, est transformée en hermine. L'hermine a donc tout de même une connotation relative aux subterfuges et au mensonge. MAL-MAEDER, *Metamorphoses*, *ad loc.*, ajoute qu'il était de mauvais augure, selon une croyance dans l'Antiquité, de rencontrer une hermine : Aristophane, *L'Assemblée des femmes*, 792 ; Théophraste, *Caractères*, 16, 3 ; Plaute, *Stichus*, 460, Apulée, *Métamorphoses*, 9, 34).

45. B. S. SPAETH, « The Terror that Comes in the Night : The Night Hag and Supernatural Assault in Latin Literature », *Sub imagine somni : Nighttime Phenomena in Greco-Roman Culture*, sous la dir. d'E. J. SCIOLI et C. WALDE, Pise, ETS, 2010, p. 243.

Mais l'enchaînement de transgressions liminales ne s'arrête pas là, car à son réveil, Thélyphron, après avoir constaté avec soulagement que rien n'est arrivé au cadavre, assiste à la confession du mort, momentanément réanimé par un prêtre Égyptien⁴⁶, afin d'éclaircir les circonstances de son meurtre (2, 30) : impliquée dans une histoire d'adultère, sa femme l'aurait empoisonné⁴⁷. Ce cadavre est dès lors introduit en tant que troisième narrateur et révèle d'abord que Thélyphron, en raison de sa mort simulée, a répondu à l'appel des sorcières car, apprend-t-on, tous deux partagent le nom de Thélyphron. Dans ce troisième niveau d'inversion narrative on substitue, de fait, à un narrateur nommé Thélyphron racontant une histoire à propos d'un cadavre nommé Thélyphron, ce même cadavre maintenant ramené à la vie racontant une histoire à propos de Thélyphron mort temporairement⁴⁸. À l'issue de cette histoire, qui plus est, le premier narrateur réalise qu'il porte désormais les stigmates destinés au cadavre qu'il gardait :

2, 30, *quamquam foribus cubiculi diligenter occlusis, per quoddam foramen prosectis naso prius ac mox auribus vicariam pro me lanienam suscitavit. Utque fallaciae reliqua convenirent, ceram in modum prosectorum formatam aurium ei applicant examussim nasoque ipsius similem comparant. Et nunc assistit miser hic, praemium non industriae sed debilitationis consecutus* ;

Bien que les portes de la chambre aient été verrouillées, il y avait un trou par lequel il eut d'abord son nez, puis ses oreilles mutilées, il subit à ma place cette boucherie.

Pour parfaire leur ruse, elles attachèrent à la place de mes oreilles amputées des

46. T. GÄRTNER, « Die Binnenerzählung des Thelyphron in den *Metamorphosen* des Apuleius - Ein Reflex des ursprünglichen Endes des griechischen Eselsromans », *Museum Helveticum* 67 (2010), p. 35-42, note une similitude entre ce récit et un épisode de la *Thébaïde* de Stace (4, 604-622), lorsque le devin Tirésias invoque l'âme de Laïos, père d'Œdipe. Dans les deux cas, la protection des Enfers est préférée à une telle résurrection, et dans les deux cas, le prêtre doit utiliser des moyens spéciaux pour faire parler les morts. Chez Stace, le prêtre promet un retour rapide dans le monde des morts (4, 622), tandis que chez Apulée, il menace de plus de tourments (2, 29). Cependant, alors que Tirésias, pour calmer Laïos, utilise le fait que son fils et meurtrier a déjà été puni pour son crime (4, 612 et suiv.), chez Apulée, l'épouse de la victime n'expie pas encore sa faute et contredit effrontément les accusations de son mari, suscitant différentes réactions parmi les témoins (p. 36).

47. S. FRANGOULIDIS, « Mutilation as Emasculation in Apuleius's Tale of Thelyphron », *Hommages à Carl Deroux. 2 : Prose et linguistique, médecine*, sous la dir. de P. DEFOSSE, Bruxelles, Latomus, 2002, p. 164-172, p. 169, montre que le rituel de nécromancie élaboré par le prêtre est connoté par le monde du théâtre : qualifié de *scaena* (2, 28), ce spectacle attire une foule de spectateurs (2, 29, *turba*).

48. FRANCIS, « Telling Tales in the *Metamorphoses* of Apuleius », p. 63.

prothèses de cire bien réglées, puis placèrent un artifice similaire en lieu de mon nez. Et maintenant le pauvre bougre se tient là, récompensé non pas pour son travail mais pour ses mutilations.

Le franchissement des frontières liminales, d'abord celle de la pièce où se trouvait le cadavre, puis celle de l'intégrité physique de Thélyphron, renforce la nature démoniaque des sorcières. Ces créatures hybrides, mi-animales mi-humaines, sont capables d'inverser la vie et la mort, la mort et le sommeil, jusqu'à confondre deux êtres portant le même nom, mélangeant organes réels et prothèses de cire⁴⁹ : la métamorphose des sorcières répond au fait que l'univers est métamorphosé à leur contact⁵⁰. Elles évoquent par ailleurs Erichtho chez Lucain (6, 565-568), sorcière nécrophage emblématique de la littérature latine⁵¹.

Le monde des sorcières et des morts représente ainsi une duplication du réel, où le comique est indissociable de l'horreur, et auquel on ne peut échapper⁵². Les sorcières incarnent des personnages démoniaques aux dons surnaturels et à l'apparence inexplicable ; Kayser⁵³ décrit d'ailleurs ainsi ce type de personnage démoniaque :

*Von grotesken Äußeren und grotesken Benehmen sind dann drittens die „dämonischen“ Gestalten. (...) Auch wo wie sie gar nicht selber eingreifen und ihre übernatürlichen Vermögen ins Spiel bringen, bedeutet ihre Nähe Untergang. Gewöhnlich verstehen sie sich auf die Geheimnisse der Mechanik, die „mit den geheimnisvollsten Wundern der Natur in Verbindung treten und dann Wirkung hervorgehen lassen kann, die unerklärlich... bleiben müssen“*⁵⁴.

49. SPAETH, « The Terror that Comes in the Night : The Night Hag and Supernatural Assault in Latin Literature », p. 248.

50. MAL-MAEDER, *Metamorphoses*, ad loc., va encore plus loin en affirmant à juste titre : « ces emplâtres de cire sont la métaphore des “sutures” pratiquées sur ce récit pour dissimuler les opérations qu'il a subies (“collages intertextuels”), et la fourberie des sorcières est celle du narrateur, habile à tromper le lecteur ».

51. Cf. S. WEISS, *The Neronian Grotesque*, London, Routledge, 2023, p. 86-87, qui analyse ce passage pour ses aspects grotesques.

52. BAJONI, « La scena comica dell'irrazionale (Petr., 61-63 e Apul., *Met.* I 6-19 e II 21-30) », p. 152-153.

53. W. KAYSER, *Das Groteske : Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg / Hambourg, Gerhard Stalling, 1957, p. 105.

54. W. KAYSER, *The Grotesque in Art and Literature*, New Haven, University, 1981, p. 106 : « The third kind is constituted by the “demonic” characters whose appearance and behavior are grotesque. Even where they do not themselves interfere with the action or bring their supernatural powers into

Ainsi, autant le lien qu'elles entretiennent avec la mort et la nuit, autant leur capacité à se métamorphoser en animaux ou à façonner parfaitement des organes de cire les caractérises comme grotesques et démoniaques ; ces éléments contribuent à entretenir l'atmosphère menaçante, en établissant un point de contact primaire avec un sorte d'ordre ontologique irrationnel.

Après ce grotesque mélange de théâtre comique et de nécromancie, le mécanisme narratif du rire est résolument utilisé pour nous faire sortir de la double mise en abyme narrative. En effet, aussitôt que le cadavre a terminé son récit, Thélyphron retire horrifié ses appendices de cire et se trouve effectivement victime d'une risée générale (2, 30, *risus ebullit*), qu'il fuit en courant à quatre pattes, puis fait face de nouveau aux rires méchants (*chachinnus*) des convives :

2, 30, *His dictis perterritus temptare Fortunam aggredior. Iniecta manu nasum prehendō : sequitur ; aures pertracto : deruunt. Ac dum directis digitis et detortis nutibus praesentium denoto, dum risus ebullit, inter pedes circumstantium frigido sudore defluens evado. Nec postea debilis ac sic ridiculus Lari me patrio reddere potui ;*

Après ces mots, terrifié à l'idée de défier la Fortune, je tentai ma chance. Je portai la main à mon nez : il se détacha. Je touchai mes oreilles : elles tombèrent. Alors qu'on me pointait du doigt, les têtes se retournaient dans la foule pour me regarder, le rire éclata. Je m'échappai alors entre les jambes, ruisselant de sueur froide. Jamais après je ne pus revenir à la maison de mes ancêtres, impuissant et risible.

2, 31, *Cum primum Thelyphron hanc fabulam posuit, compotores vino madidi rursum cachinnum integrant ;*

Dès que Thelyphron eut terminé son théâtre, les banqueteurs bien avinés reprirent de nouveau leurs éclats de rire.

Alors que tous rient, Thélyphron se trouve à jamais prisonnier de ce monde terrifiant (*perterritus*) : c'est le dénouement grotesque de l'histoire qui mélange le rire à l'horreur⁵⁵. L'émotion d'horreur éprouvée par le mutilé est permanente ; le retranchement des oreilles

play, their mere presence usually spells death and destruction. They tend to possess uncanny mechanical skills of a kind that enables them "to establish contact with the most secret mysteries of nature and thus to produce effects which must remain inexplicable. »

55. MAYRHOFER, « On Two Stories in Apuleius », p. 78, parle d'un *comic-horrific dénouement* ; BAJONI, « Sul gesto di Telifrone in Apul. Met. II, 21, p. 42 Helm », d'une « fabula conviviale di argomento macabro ». FERRADOU, « Le banquet de Byrrhène dans les *Métamorphoses* d'Apulée (II,

et du nez le condamne à devenir un paria exclu de la société : la fragmentation de son visage entraîne une discontinuité de son identité, que démontre l'exil de sa patrie et son isolation sociale dans le banquet.

Le démembrement et ses effets ont des répercussions sur le personnage et contribuent à l'atmosphère générale d'horreur de l'épisode ; il est en outre à lier à la notion de corps poétique abordée précédemment. En effet, la surenchère narrative créée par cette double mise en abyme participe à une forme de mutilation du corps poétique. L'histoire est coupée par une autre histoire, interrompue à son tour par une autre histoire. Cette inconsistance temporelle et narrative contribue à l'atmosphère d'inquiétante étrangeté du récit et maintient l'illusion de l'instabilité du monde pour le lecteur et le protagoniste ⁵⁶.

L'amputation des organes faciaux revêt par ailleurs une signification claire : il s'agit d'une forme d'émasculation, comme l'explique le nom du protagoniste ⁵⁷. Cette mutilation fait écho à l'empoisonnement du mari cocufié : le retranchement des parties proéminentes du visage dans ce contexte symbolise une perte de virilité similaire à celle subie par le mari trompé et empoisonné (mort non-virile) par sa femme ⁵⁸. Ainsi, les sorcières transforment cet « homme de fer » en une créature efféminée, objet de moquerie pour

19-31) : la mise en scène de la parole et du rire », p. 357, écrit : « De l'épisode du banquet dans *l'Âne d'or* d'Apulée, se dégage une tension récurrente dans l'ensemble du roman entre l'embellissement du réel et sa dimension terrifiante ».

56. Cf. *supra* p. 133-151.

57. B. BROTHERTON, « The Introduction of Characters by Name in the *Metamorphoses* of Apuleius », *Classical Philology* 29 (1934), p. 36-52, « The Greek *Θηλύφρων* is not extant in literature or inscription as a proper name. As an adjective *Θηλύφρων* occurs twice with a somewhat derogatory force, "feminine" (i.e., weak), and "feminine witted." Another similar compound in a proper name probably supports the interpretation of "weak." Thelyphron, then, should be a man with weak wits. The fact that the word does not occur elsewhere as a proper name makes it likely that it is a Spottname. » (p. 49). Ainsi « Thélyphron » est peut-être un surnom moqueur qu'on lui donne et son vrai nom, qu'il partage avec le cadavre est peut-être tout autre. H. G. INGENKAMP, « Thelyphron. Zu Apuleius, *Metamorphosen* II 20ff », *Rheinisches Museum für Philologie* 115 (1972), p. 337-342, offre un relevé détaillé du phénomène de l'amputation des oreilles et du nez dans l'Antiquité et son lien aux adultères. M. C. O'BRIEN, « Thelyphron the "Weak-Minded" or What's in a Name? », *Metamorphic Reflections : Essays Presented to Ben Hijmans at his 75th Birthday*, sous la dir. de M. ZIMMERMAN et R. T. VAN DER PAARDT, Louvain, Peeters, 2004, p. 161-173, tente plutôt de lier l'étymologie de son nom à une signification plus près de « weak-minded ». Ce sens permettrait de faire de Thélyphron un modèle sophistique tel que défini par Platon, qui serait ici caricaturé jusqu'à l'absurde.

58. FRANGOULIDIS, « Mutilation as Emasculation in Apuleius's Tale of Thelyphron », p. 170-171.

tous. La peur de perdre sa virilité, illustrée par cette humiliation, demeure donc un thème central aux histoires de sorcières, tout comme nous l'avons montré dans le cas de Méroée et Panthia qui pénètrent Socrate avec leur épée sacrificielle. Les rôles binaires des pénétrants et pénétrés sont dès lors inversés et le pénétré (Socrate) ou l'émasculé (Thélyphron) le sont tout autant physiquement qu'au niveau émotif : ils sont pénétrés et émasculés par la terreur.

Au terme de cette *fabula*, aussi invraisemblable que le nom de son protagoniste, le rire ramène à Lucius le double rôle d'*auctor* / *actor*⁵⁹. Sa métamorphose en âne résonne parfaitement avec cette histoire d'émasculatation, car vis-à-vis Thélyphron, Lucius se voit transformé en âne, une créature elle aussi stupide, mais dotée à l'inverse de nez, d'oreilles et d'attributs virils prononcés⁶⁰. Cependant, c'est maintenant à lui de devenir la victime d'une arnaque à la thessalienne, car les sorcières, il l'a démontré, ne s'attaquent pas seulement aux morts.

Le procès de Lucius Tout juste le récit de notre mutilé achevé, Byrrhena amorce l'aventure cauchemardesque de Lucius par un avertissement qu'il échoue à détecter :

2, 31, "*Sollemnis*" inquit "*dies a primis cunabulis huius urbis conditus crastinus aduenit, quo die soli mortalium sanctissimum deum Risum hilaro atque gaudiali ritu propitiamus. Hunc tua praesentia nobis efficies gratiorem. Atque utinam aliquid de proprio lepore laetificum honorando deo comminiscaris, quo magis pleniusque tanto numini litemus.*" "*Bene,*" inquam "*et fiet ut iubes. Et uellem hercules materiam repperire aliquam quam deus tantus affluenter indueret.*" Post haec monitu famuli mei, qui noctis admonebat, iam et ipse crapula distentus protinus exsurgo et appellata prope Byrrhena titubante uestigio domuitionem capesso ;

« C'est demain, dit-elle, qu'aura lieu une fête qui remonte à la naissance de cette cité. Lors de cette journée, nous sommes les seuls mortels à honorer le très saint dieu

59. Cf. J. J. WINKLER, *Auctor and Actor. A Narratological Reading of Apuleius's The Golden Ass*, Berkeley, University of California Press, 1985, qui introduit le premier cette idée de nommer le double rôle opéré par Lucius dans les *Métamorphoses* par les termes *auctor* / *actor*. Il varie en fait l'idée de G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, qui établit cette distinction entre héros et narrateur : « ils sont séparés dans la *Recherche* par une différence d'âge et d'expérience qui autorise le premier à traiter le second avec une sorte de supériorité condescendante ou ironique, très sensible par exemple dans la scène de la présentation manquée de Marcel à Albertine, ou dans celle du baiser refusé » (p. 310). Lui-même tire cette idée de L. SPITZER, *Stilstudien*, Munich, M. Hueber, 1928, p. 448-449, qui distingue *erzählendes Ich* (Je narrateur) et *erzähltes Ich* (Je narré).

60. FRANGOULIDIS, « Mutilation as Emasculation in Apuleius's Tale of Thelyphron », p. 172.

Rire par des réjouissances et l'hilarité. Nous serons reconnaissants de ta présence et puisses-tu inventer de ton cru quelque plaisanterie pour honorer ce dieu, nous lui donnerions par là la plus grande satisfaction ».

« Bien, répondis-je, tes souhaits seront exaucés. Par Hercule ! J'aimerais vraiment trouver une idée que ce grand dieu puisse apprécier ».

Peu après, averti par mon esclave que la nuit tombait et déjà bourré par l'alcool, je me lève aussitôt et je salue Byrrhena rapidement, cherchant à prendre le chemin de la maison en titubant.

Sa curiosité l'ayant abandonné, Lucius ne prend même pas les précautions de s'enquérir des modalités de la participation à cette fête et, au sortir de chez Byrrhena, toutes les circonstances sont réunies pour qu'il vive son propre trauma thessalien : la nuit est tombée, il est enivré et, bien que cette fois d'une manière cryptique, on l'a prévenu qu'il transigerait de sa position de spectateur à celle d'objet du spectacle. Lucius n'a pas le temps de franchir la première rue en route vers chez lui que sa lanterne s'éteint d'un coup de vent (2, 32), puis quand il arrive à la porte de son hôte, il y trouve trois gaillards qu'il croit être des brigands enragés. Après les avoir pourfendus tous les trois, il se compare à Hercule ayant tué Géryon (2, 32, *Geryoneae caedis fatigatum* ; « fatigué du meurtre de Géryon »), le géant à trois tête. Outre sa comparaison avec la figure mythologique, les termes *statim* et *nec cunctatus* (2, 32, 4-5) marquent l'accomplissement sans hésitation de ses actions et les superlatifs *potissimum*, *saeuissimi*, *altissimi* (2, 32, 3-5) renforcent l'impression d'une entreprise héroïque⁶¹, après laquelle il s'endort.

Aussitôt réveillé, Lucius se trouve plongé dans un cauchemar, imaginant déjà les événements à venir (3, 1) et pleurant abondamment sur son sort (3, 1, *ubertim flebam* ; « je pleurais abondamment ». 3, 1, *ejulabam* ; « je poussais des cris de douleur »), dénué de tout son courage herculéen de la veille.

Pendant qu'il est affairé à anticiper un procès pour le meurtre des trois hommes, le magistrat et la foule des citoyens entrent en trombe dans sa chambre pour s'emparer de lui en défonçant la porte (3, 2), motif typique du mime et de la comédie employé

61. L. COSTANTINI, *Apuleius Madaurensis Metamorphoses, Book III : Text, Introduction, Translation, and Commentary*, Leyde / Boston, Brill, 2021, p. 45-46.

également dans le récit d'Aristomène⁶². Lucius est ensuite traîné dans les rues, et pendant que le regard baissé il contemple déjà les enfers (3, 2, *capite in terram immo ad ipsos inferos iam deiecto maestus incederem* ; « tandis que j'avais, en avançant, la tête baissée vers le sol, non plutôt vers les enfers »), il échoue à détecter les paradoxes de cette situation qui devraient lui indiquer que toute la suite n'est qu'une farce en l'honneur du dieu Rire, comme il en avait été prévenu. Il remarque d'abord, consterné, que toute la foule qui contemple sa procession honteuse, tandis qu'il est terrifié, ne rit :

3,2, 3-4 *rem admirationis maximae conspicio : nam inter tot milia populi circumfluentis nemo prorsum qui non risu disrumperetur aderat* ;
J'aperçus une chose fort étonnante : car parmi le peuple par milliers m'entourant de tous côtés, personne n'éclatait de rire.

Les recherches relatives à cette procession⁶³, nous l'avons mentionné, s'efforcent de comprendre ses origines anthropologiques et / ou littéraires. Deux interprétations qui se présentent comme contradictoires permettent en fait de trouver la cohérence de ce passage. La première considère Lucius comme un *pharmakos*, c'est-à-dire un bouc émissaire rituel et apotropaïque, que l'on utilise pour contrer un mauvais présage ou expier toute une communauté de son mal. Dans cette interprétation, le *pharmakos* est exhibé dans la ville avant d'être expulsé. Dans ce contexte, Lucius serait le véhicule de la honte de la communauté ; assez semblable aux membres de la communauté pour être un vaisseau acceptable, assez différent pour être une cible admissible, il permet la commémoration harmonieuse de leurs propres origines⁶⁴. Or, comme le fait remarquer S. Frangoulidis⁶⁵, cette interprétation est incompatible avec le passage, parce que Lucius, qui se trouve à l'extérieur des limites de la cité, chez son hôte Milo, est emmené lors de cette procession au cœur de la cité. Au terme de cette procession et du procès, le rire va effectivement désamorcer toute la tension menaçante qui plane sur lui et l'acquitter

62. COSTANTINI, *Apuleius Madaurensis Metamorphoses, Book III*, p. 45.

63. Cf. *supra* note 27, p. 293.

64. HABINEK, « Lucius' Rite of Passage », p. 54.

65. FRANGOULIDIS, « The Laughter Festival as a Community Integration Rite in Apuleius' *Metamorphoses* ».

de ces accusations factices, comme nous allons le voir. Cela permet à S. Frangoulidis⁶⁶ d'interpréter à raison tout ce rituel plutôt comme un rite d'initiation. En réalité, il s'agit certes d'un rite initiatique, mais raconté du point de vue de Lucius, qui a l'impression d'être un *pharmakos* et une victime sacrificielle, comme son discernement erroné de la situation le lui laisse croire :

3, 2, 13-16, *Tandem pererratis plateis omnibus et in modum eorum quibus lustralibus piamentis minas portentorum hostiis circumforaneis expiant circumductus angulatim forum eiusque tribunal adstituor* ;

Après avoir arpenté toutes les rues principales, comme lorsqu'on apaise les menaces funestes par des rituels purificateurs et des sacrifices expiatoires, en promenant partout autour du forum des victimes sacrificielles, je fus conduit dans tous les recoins puis placé devant le tribunal du forum.

Apulée échafaude donc dans cet épisode un contraste entre la terreur du *pharmakos* et le rire du dieu Risus, partagé par tout le reste de la population : ce festival qui mêle le profane au sacré fonctionne un peu comme un carnaval, où l'on couronne, puis on détrône un roi bouffon en le mettant à mort rituellement⁶⁷. C'est une opposition du tragique au comique, car Lucius, dans sa posture de *pharmakos*, croit qu'il sera sacrifié pour « délivrer la cité de la souillure apportée par ce meurtre »⁶⁸, tandis que le reste de la population ne fait que jouer un jeu inventé pour le divertissement de son dieu, qui lui apporte en retour une unité par le rire.

Le deuxième paradoxe de cette situation que Lucius échoue à discerner est la signification du déplacement du tribunal du forum au théâtre :

3, 2, 18-29, *repente cuncti consona uoce flagitant propter coetus multitudinem, quae pressurae nimia densitate periclitaretur, iudicium tantum theatro redderetur. Nec mora, cum passim populus procurrens caueae conseptum mira celeritate conpleuit; aditus etiam et tectum omne fartim stipauerant, plerique columnis implexi, alii statuis dependuli, nonnulli per fenestras et lacunaria semiconspicui, miro tamen omnes studio uisendi pericula salutis neclegebant. Tunc me per proscaenium medium uelut quandam uictimam publica ministeria producunt et orchestrae mediae sistunt* ;

66. FRANGOULIDIS, « The Laughter Festival as a Community Integration Rite in Apuleius' *Metamorphoses* ».

67. GARBUGINO, « La fête du Dieu Rire dans les *Métamorphoses* d'Apulée », p. 153.

68. GRIMAL, « La fête du Rire dans les *Métamorphoses* d'Apulée », p. 461.

Soudain, tous réclamèrent d'une seule voix avec insistance, en raison de l'énorme affluence de la foule, qui risquait l'étouffement par sa densité, qu'un tel jugement soit rendu au théâtre. Sans perdre de temps, le peuple se rua partout, emplissant les gradins avec une rapidité étonnante ; les accès mêmes et tout le toit furent bondés, certains s'accrochant aux colonnes, d'autres se suspendant aux statues, d'autres encore étant à peine visibles à travers les fenêtres et les ouvertures dans le toit. Pourtant, tous, par un désir ardent de voir, négligeaient des dangers mortels. C'est alors que les officiers publics me firent avancer au milieu de la scène comme une victime destinée au sacrifice, et ils s'arrêtèrent au centre de l'orchestre.

Lorsque le forum est abandonné sous prétexte que l'on y est trop entassé, le peuple décide d'adopter le théâtre et de s'y serrer davantage, à ses risques et périls (*pericula salutis neclegebant*). Lucius, qui relève cette contradiction, n'est pas plus en mesure de déceler toute la mise en scène de son humiliation, qui atteint là son apogée. La communauté s'est alors engagée à exploiter les ambivalences entre le vrai monde et le monde du théâtre pour entretenir un univers tragique pour Lucius, mais comique pour elle⁶⁹.

Le discours de défense qu'il s'apprête à prononcer est par ailleurs absurde : si dans le monde grec traditionnel, le théâtre était un cadre plausible pour un procès, où les verdicts étaient rendus par acclamation populaire, en revanche, dans la pratique romaine de l'ouest, les procédures judiciaires se déroulaient exclusivement sur le forum ou dans ses environs. Ainsi, le choix du théâtre comme lieu de procès contraste avec le contexte romain suggéré par le langage juridique technique abondamment utilisé par Lucius dans l'œuvre⁷⁰. Lucius, dès lors qu'il connaît parfaitement le système judiciaire, ne perçoit pas sa transformation en objet de spectacle lorsqu'il est littéralement placé au centre d'un théâtre bondé de spectateurs (*me per proscaenium medium producunt*)⁷¹ ; le polyptote sophistiqué *proascaenium medium ... orchestrae mediae* souligne d'ailleurs

69. BODEL, « Kangaroo Courts : Displaced Justice in the Roman Novel », p. 301.

70. *Ibid.*, p. 299-300.

71. SLATER, « Spectator and Spectacle in Apuleius ».

avec excès qu'il est le centre de ce drame judiciaire⁷². Lucius s'apprête à faire étalage de son éducation oratoire dans le plus grand sérieux, tandis que le public s'est entassé pour se délecter du divertissement d'une performance déclamatoire.

Lors du procès simulé (*dokimasia*⁷³) qui suit (3, 3-6) Lucius va se creuser un puits d'humiliation en se présentant en héros, en réponse à l'accusation et aux menaces d'apparence très graves :

3, 3, 5-10, *Neque parua res ac praecipue pacem ciuitatis cunctae respiciens et exemplo serio profutura tractatur, Quirites sanctissimi. Quare magis congruit sedulo singulos atque uniuersos uos pro dignitate publica prouidere ne nefarius homicida tot caedium lanienam, quam cruenter exercuit, impune commiserit ;*

Il ne s'agit pas là d'une mince affaire, ô très honorables Quirites, mais d'une question cruciale qui concerne la paix de toute la cité et dont l'exemple sera sérieusement bénéfique. C'est pourquoi il est plus que convenable que chacun de vous, avec sérieux et détermination, et ensuite tous ensemble, selon les exigences de l'honneur public, veilliez à ce qu'un meurtrier infâme, coupable d'une telle boucherie, ne puisse échapper impunément au châtement.

La perception qu'a Lucius du monde est ainsi tragique, car il se croit meurtrier et bientôt victime d'un châtement horrible. Cela l'entraîne à livrer très sérieusement un discours construit selon les modèles rhétoriques ; toute la foule, en même temps, se situe dans un contexte de mime comique et théâtral, car elle perçoit très bien que son discours est une imposture et un mensonge⁷⁴, parce qu'il s'adonne à ajouter des détails dramatiques et épiques à son récit. Il invente d'abord une série de dialogues dans lesquels les brigands annoncent leurs intentions d'égorger les habitants de la maison de Milon (3, 5), avant de décrire le combat en présentant ses adversaires comme des monstres mythologiques et lui-même comme un héros épique (3, 6).

72. COSTANTINI, *Apuleius Madaurensis Metamorphoses, Book III*, p. 73.

73. FRANGOULIDIS, « The Laughter Festival as a Community Integration Rite in Apuleius' *Metamorphoses* », p. 179.

74. MILANEZI, « Outres enflées de rire : à propos de la fête du dieu *Risus* dans les *Métamorphoses* d'Apulée », p. 147 ; LA BUA, « Mastering Oratory », p. 691.

L'aspect schizophrénique de cette scène est accentué par trois dédoublements de la personne de Lucius. On note en premier lieu le regard ironique de Lucius dans son rôle d'*auctor*, tandis que Lucius l'*actor* est humilié. En effet, Lucius déploie tout son arsenal rhétorique, qu'il considère comme une défense solide pour préserver sa vie ; cependant, en exhibant son statut élevé et son éducation dispendieuse en mêlant le style épique et le style rhétorique, il n'impressionne guère⁷⁵. Ensuite, Lucius base sa défense sur les arguments du *Pro Milone* de Cicéron⁷⁶, en fournissant aux accusations de meurtre des justifications morales. Il tente ainsi de se mettre sur un pied d'égalité avec Milon, présenté par Cicéron comme un champion de la *res publica*, en se montrant lui-même comme un héros de la *iustitia*. Ce faisant, il combine de manière étrange les rôles d'accusé et d'orateur, sans adopter la posture stoïque de Milon lors de son procès. Au contraire, Lucius ne maîtrise pas ses émotions et incarne plutôt Cicéron, l'orateur éclatant en sanglots⁷⁷. Le troisième élément est la confusion supplémentaire des rôles introduite par la posture métatextuelle d'Apulée, qui utilise cet épisode pour faire une référence ironique à son propre contexte autobiographique⁷⁸. La superposition de tous ces rôles crée une atmosphère hallucinatoire qui témoigne de l'instabilité du monde thessalien.

Une tension grotesque monte encore avec la combinaison des éléments comiques et dramatiques lorsque Lucius termine son discours et que l'assemblée éclate du même rire cruel dont avait été affublé Thélyphron (3, 7, 9, *risu cachinnabili diffinuebant* ; « ils étaient pliés en deux par un rire incontrôlable ») : des pleureuses font leur entrée dans le théâtre (3, 8) et réclament justice au nom « de la pitié publique et du droit commun de l'humanité » (3, 8, 8-9, *per publicam misericordiam per commune ius humanitatis*). Les magistrats répondent en exigeant d'abord des aveux de Lucius, obtenus par la torture,

75. LA BUA, « Mastering Oratory », p. 691.

76. Apulée avait l'habitude de baser ses arguments judiciaires sur Cicéron ; cf. R. MAY, « The Function of Verse Quotations in Apuleius' Speeches : Making the Case with Plato », *Form and Function in Roman Oratory*, sous la dir. de D. H. BERRY et A. ERSKINE, New York, Cambridge University Press, 2010, p. 175-192.

77. LA BUA, « Mastering Oratory », p. 694-695.

78. GARBUGINO, « La fête du Dieu Rire dans les *Métamorphoses* d'Apulée », p. 154-155.

avant de décider du châtement. Une fois de plus, Lucius, conscient qu'un citoyen romain, et surtout un homme de son rang, ne peut être soumis à un châtement corporel, montre son manque de discernement, confirmant ainsi sa naïveté.

Cependant, avant de procéder à la torture, on lui demande de contempler son forfait en le forçant à retirer le linceul qui recouvre les trois dépouilles. Après de longues hésitations, il découvre à sa grande stupéfaction que les trois victimes sont en réalité trois outres gonflées de boyaux de toutes sortes. Ce revirement de situation sensationnaliste facilité par l'introduction de nouveaux personnages, en l'occurrence les pleureuses, rapproche ce passage du mime et de la comédie⁷⁹ ; et assurément ceux qui retenaient encore leur rire le font éclater, et toute la foule des spectateurs rit en chœur. Pourtant Lucius demeure dans le contexte dramatique, complètement pétrifié devant les outres :

3, 10, 1-10, *Tunc ille quorundam astu paulisper cohibitus risus libere iam exarsit in plebem. Hi gaudii nimietate graculari, illi dolorem uentris manuum compressione sedare. Et certe laetitia delibuti meque respectantes cuncti theatro facessunt. At ego, ut primum illam laciniam prenderam, fixus in lapidem steti gelidus nihil secus quam una de ceteris theatri statuīs uel columnis. Nec prius ab inferis emersi quam Milon hospes accessit et iniecta manu me renitentem lacrimisque rursus promicantibus ;* Alors, le rire retenu par certains par fourberie s'échappa soudainement et se répandit librement parmi la foule. Certains gloussaient de rire dans un excès de joie, tandis que d'autres se tenaient le ventre, tentant de contenir leur douleur. Tous, manifestement enchantés, quittèrent le théâtre en se retournant pour me regarder. Quant à moi, immobile depuis que j'avais saisi ce linceul, je restais figé comme une statue ou une colonne du théâtre, aussi froid que la pierre. Ce n'est qu'après un long moment que je sortis de l'enfer, lorsque Milon, mon hôte, s'approcha et posa sa main sur moi, me tirant ainsi de ma léthargie. Malgré ma résistance, mes larmes recommencèrent à couler, accompagnées de sanglots convulsifs.

Dès son retour chez lui, les magistrats viennent consoler Lucius et lui promettent des honneurs publics, y compris une statue de bronze (3, 11). Cependant, Lucius refuse d'accepter ce rite d'intégration qui ferait de lui un concitoyen, car le dieu Risus l'a affligé au lieu de le faire rire⁸⁰. Après une conversation avec Photis (3, 14), Lucius

79. COSTANTINI, *Apuleius Madaurensis Metamorphoses, Book III*, p. 14.

80. FRANGOULIDIS, « The Laughter Festival as a Community Integration Rite in Apuleius' *Metamorphoses* », p. 177.

apprend finalement que les outres qu'il avait attaquées la veille avaient été animées par la magie de Pamphile. Cet épisode, désormais clarifié, s'aligne avec les mésaventures d'Aristomène et de Thélyphron. Encore une fois, la réalité est déformée pour ressembler à un cauchemar, orchestré par la magie nocturne des Thessaliennes. Ces sorcières commandent un monde des morts à travers la nécromancie, un monde de ténèbres où elles plongent leurs victimes dans ce qu'ils considèrent comme les enfers. Lucius ne peut en émerger (*ab inferis emersi*) que grâce à la magie sympathique du dieu diurne Risus⁸¹, mais il en sort néanmoins transformé pour le pire, brisé et en pleurs, plutôt que de participer à la risée générale, à l'image de Thélyphron.

Le refus de Lucius d'intégrer la communauté et de se purifier par le rire consacre sa stupidité. Il n'apprend rien de cette leçon et, en raison de sa curiosité pour la magie, se transforme plus tard dans le récit non pas en chouette, symbole de sagesse, mais en âne, symbole de stupidité⁸². Ainsi transformé, il quitte la communauté, emmené cette fois comme un véritable *pharmakos*.

La magie des Thessaliennes crée un monde instable et fragile où la liberté et la vie sont constamment menacées de basculer dans un ordre ontologique irrationnel. Dans ce monde gouverné par la magie, où les sorcières animent les morts et paralysent les vivants qui se croient morts, le peuple d'Hypata a trouvé une alliance salvatrice avec le rire pour conjurer ces forces démoniaques et la mort. Il refuse, par son rire, d'accepter la mort, niant ainsi le mal et tout ce qui diminue et attriste la vie⁸³. Dans les *Métamorphoses*, Apulée invoque ces forces démoniaques pour mieux les maîtriser, utilisant un rire apotropaïque et moqueur pour défier la mort.

81. MILANEZI, « Outres enflées de rire : à propos de la fête du dieu *Risus* dans les *Métamorphoses* d'Apulée », p. 140-141.

82. FRANGOULIDIS, « The Laughter Festival as a Community Integration Rite in Apuleius' *Metamorphoses* », p. 183.

83. GRIMAL, « La fête du Rire dans les *Métamorphoses* d'Apulée », p. 463.

Conclusion : invoquer et maîtriser les aspects démoniaques de notre monde

Le grotesque tel que nous l'avons exploré dans cette deuxième partie a servi à examiner une forme d'ordre ontologique irrationnel antique, nous permettant de naviguer entre des concepts universels tels que la vie, la mort, le rire, la peur, la liberté, l'immobilisation, la réalité et le rêve, tout en ciblant la particularité de leur traitement dans notre corpus. Le grotesque nous invite ainsi à nous interroger sur l'existence d'une approche moins invasive que les rationalisations modernes des textes anciens.

Ce procédé expérimental nous incite à explorer les nuances émotionnelles et ontologiques d'un texte, en nous demandant ce que signifie exister dans les univers de ces récits. En scrutant les limites et les contradictions de ces existences, nous accédons à une compréhension plus fine de la littérature antique en tant que production artistique. Cette littérature cesse alors d'être un matériau primaire à exploiter pour obtenir des informations sur le fonctionnement de la civilisation romaine ; elle devient une porte d'accès à une expérience humaine universelle, mais fondamentalement étrange, différente et incompréhensible.

Reconnaître cette altérité inaccessible est essentiel pour faire pleinement l'expérience des textes et mieux comprendre leurs particularités. Ce n'est qu'en acceptant cette étrangeté que nous pouvons véritablement saisir les dimensions uniques de ces récits.

Dans l'aspect le plus fondamental et univoque du grotesque, nous avons choisi d'abord quatre tragédies de Sénèque qui nous permettent de comprendre ce qui est pire que la mort pour les Romains. Dans cette perspective, les monstres de Sénèque, c'est-à-dire les héros tragiques, sont eux-mêmes les démons que l'on dresse en épouvantails et que la *catharsis* vient maîtriser de manière apotropaïque. Ainsi, leur monde en dissolution nous est révélé par le langage horrifiant du *tumor*.

Nous avons successivement examiné comment Œdipe devient une sorte de roi des ténèbres errant sur terre, s'aveuglant pour accéder à une forme de mort parmi les vivants. *Phèdre* nous montre Hippolyte, qui, en niant le monde civilisé, est complètement dissous et écrasé par le monde sauvage. Hercule, issu du monde mythologique, doit parcourir le chemin inverse ; à la fin de ses travaux, lorsqu'il sort des enfers, il transforme effectivement son existence sur terre en enfer pour devenir humain. Dans les *Troyennes*, ce sont les enfers et la mort qui engloutissent le monde en dépossédant complètement une cité de son peuple.

Ensuite, en intégrant la théorie kristevienne de l'abject à notre approche du grotesque, nous avons pu approfondir notre compréhension de la misogynie romaine en la recontextualisant comme une forme de gynécophobie. Par les pouvoirs de l'abjection, les protagonistes féminines de ce corpus ont réussi à faire osciller le désir et le dégoût ; elles détruisent ainsi le modèle de la femme idéalisée en tant qu'objet du désir masculin. Dans cette tentative de ridiculiser les femmes, les auteurs cherchent en réalité à rire de la mort, mais ce rire est imprégné de peur.

En nous intéressant plus particulièrement au *topos* littéraire de l'infanticide, nous avons montré comment les femmes de ces récits parviennent à détruire non seulement le désir idéalisé des hommes, mais également une descendance idéalisée. Ainsi, la curiosité romaine pour les monstres et les prodiges s'étend à une réflexion sur l'altérité féminine, qui demeure pour l'homme romain une source terrifiante, mais fascinante, d'incompréhension et de remise en question de son monde.

Dans le dernier chapitre, consacré aux textes tirés du *Satyricon* et des *Métamorphoses* d'Apulée qui expriment un mépris pour la mort, l'intégration de la notion d'ironie a permis de parfaire la progression logique de la peur vers le rire. Ces romans exercent une désacralisation du *topos* de la mort, rendu sérieux par sa proximité des styles élevés de l'épopée et de la tragédie.

Pétrone et Apulée rient de la mort par deux méthodes bien différentes ; pourtant tous deux explorent d'une manière très rabelaisienne des mondes carnavalesques, des « mondes inversés » en décalage complet avec les codes de la réalité. Les deux dépeignent également ce monde par l'usage du mime, qui facilite la création de situations rocambolesques, vulgaires et invraisemblables, caractéristiques de leur écriture.

Pétrone parvient à rire de la mort en la liant toujours au trivial, c'est-à-dire au sexe, à l'argent et à la nourriture. Cette conception ironique et grotesque de la réalité caractérise le *Satyricon*, dont le texte sert de canal pour un sous-texte qui parodie la littérature, critique les mœurs, et suscite une réflexion profonde sur l'existence corporelle et la relation voyeuriste à l'art.

Apulée crée un monde comique rendu complètement instable par la magie. Dans cet univers, les démons sont des sorcières émasculatrices et nécrophages qui n'ont aucun respect pour la mort. Leurs actions rendues floues par le dédoublement des niveaux narratifs permettent de confondre les catégories fondamentalement opposées de la vie et de la mort. Vie et mort sont dès lors aisément interchangeables et deviennent indiscernables l'une de l'autre pour les protagonistes immobilisés par leur stupidité et pour les lecteurs tout autant confondus par ces narrateurs sans aucune fiabilité. Pour maîtriser ces forces démoniaques, sources de chaos et de désordre, le rire apotropaïque est le seul recours.

Quels sont les aspects démoniaques des textes antiques ? L'étude menée dans cette deuxième partie révèle que ces aspects sont essentiellement des luttes émotionnelles internes, reflétant la peur fondamentale des Romains face à la désintégration de leur société et à l'exclusion de la vie civique. Ces forces démoniaques incarnent tout ce qui

menace l'intégrité de la *Romanitas*. Par le biais de la peur, du dégoût ou de l'ironie, les auteurs expriment une angoisse profonde vis-à-vis de l'altérité et de la dissolution de l'ordre social romain. Cette angoisse se manifeste non seulement dans les représentations de figures monstrueuses et d'événements surnaturels, mais aussi dans les tensions internes des personnages, qui reflètent les craintes de la communauté romaine. En reconfigurant ces forces menaçantes à travers la littérature, les auteurs tentent de maîtriser ces peurs et de réaffirmer la stabilité de leur société. Ainsi, les textes antiques ne sont pas de simples récits de terreur et de chaos, mais des explorations complexes des anxiétés sociopolitiques et existentielles de leur époque, offrant une réflexion critique sur les vulnérabilités de la *Romanitas*.

Conclusion générale

Au début de cette dissertation, nous cherchions à déterminer si le grotesque, puisqu'on peut le trouver dans des créations artistiques depuis Rabelais, était déjà présent dans la littérature romaine. L'intérêt d'examiner un corpus de littérature latine sous l'angle théorique du grotesque répondait à la tendance historiographique qui rejette la possibilité d'un grotesque antique ou qui le traite simplement par des *jugements esthétiques*. Notre objectif était d'utiliser une définition axiomatique du grotesque pour engager un dialogue avec les sources latines selon des *jugements logiques*. Nous avons usé d'une démonstration progressive de ces axiomes dans les différentes sections pour démontrer l'existence et mettre en lumière la logique du grotesque latin.

La démarche consistait à reconnaître le corps et l'irrationnel comme sources centrifuges de richesse sémantique et symbolique. Plutôt que de chercher à prouver impérativement la pertinence du grotesque dans les études philologiques, nous voulions surtout montrer l'importance de créer un espace de réflexion pour faire dialoguer réciproquement théorie et corpus. Ainsi, il apparaît clairement dans notre étude qu'aucune interprétation n'a été forcée et que la spécificité latine émerge d'elle-même avec plus de clarté, comme cela apparaît dans les conclusions de chaque partie respective.

On peut identifier deux tendances principales d'une spécificité latine par l'exploration du grotesque : la première est liée à l'importance de l'érudition littéraire latine dans le processus de création ; la seconde à la fascination des Romains pour le *voir* et le spectacle.

La première tendance influence souvent la nature de la subversion grotesque dans la littérature latine : elle ne cherche pas à transformer les mœurs ou les valeurs, ni à véhiculer un message politique ; elle se concentre plutôt sur le renouvellement artistique en dégradant les modèles antérieurs pour en faire des objets littéraires plus riches et plus représentatifs d'une identité latine.

Cette approche s'inscrit dans une seconde tendance, où les auteurs latins, en dialogue avec leur public, développent une littérature qui, au fil du temps, se distingue nettement des modèles grecs. Cette distinction se manifeste, dans notre corpus, par l'accent mis sur des images frappantes, une richesse de détails, et une curiosité marquée pour l'étrange et le différent.

Enfin, le grotesque latin se caractérise aussi par une forme d'autodérision ou, à tout le moins, par une humilité de l'auteur. En effet, le grotesque, par sa capacité à transformer et régénérer, s'oppose à une attitude de sérieux qui serait marquée par une adhésion aveugle aux canons classiques.

*
* *

Nous souhaitons maintenant adopter une vision plus abstraite pour mettre en lumière les outils logiques qui procèdent de cette thèse. La conclusion générale vise à exposer synthétiquement la manière dont nous avons pu montrer que le grotesque dépasse le simple *jugement esthétique*. La terminologie employée est reprise du livre de Kant ⁸⁴.

La première partie s'intéresse à *l'image grotesque* telle que l'a systématisée Bakhtine. La méthode que nous avons employée consistait à étudier successivement la *langue grotesque*, pour saisir la façon dont elle est utilisée pour décrire le *corps grotesque* avant de comprendre ce que constitue un *objet grotesque*.

Nous avons d'abord exposé le lien que pouvait entretenir la *langue grotesque* avec le *deceit*, c'est-à-dire la convenance rhétorique : selon les rhéteurs romains, la langue grotesque ne peut pas être une négation du *deceit*, car le *deceit* constitue non pas l'harmonie classique, mais bien l'ensemble des principes constitués par la *raison* pour ordonner un texte selon les *techniques de l'art*. Ainsi la *langue grotesque* est une *technique de l'art* employée selon la *raison* des artistes pour accomplir la négation de l'harmonie classique.

84. E. KANT, *Critique de la faculté de juger*, trad. par A. RENAUT, Paris, Flammarion, 2015 (1790).

Tenter d'imiter l'harmonie classique, c'est avoir un *respect* vis-à-vis des textes canoniques qui constituent ce qui est considéré *beau*. Si le respect est, toujours selon Kant, le sentiment de ce qu'a d'inadéquat notre pouvoir d'atteindre une idée qui est pour nous une loi, la négation de l'harmonie classique ou l'irrespect du canon classique, consiste pour les auteurs latins à subvertir cette harmonie pour faire en sorte qu'elle ne soit plus une loi pour les autres. Le respect envers l'harmonie classique suppose aussi qu'une sensation subjective de plaisir soit tirée de sa consommation artistique. Le *plaisir*, dans cette perspective, est de conserver dans le même état une représentation ; le *déplaisir* est changer en son contraire propre l'état des représentations.

Perse use de son érudition littéraire pour s'emparer des modèles d'harmonie classique comme les *Satires* d'Horace et l'*Énéide* de Virgile afin de les figer sur le plan corporel et ainsi constituer ses *images grotesques*. Telle est aussi la démarche de Martial, savant artificier langagier, qui dégrade non pas les textes d'autorité, mais la langue latine elle-même : en mêlant divers registres du langage et de multiples techniques de versification pour décrire le bas corporel, il crée une *langue grotesque* composite monstrueuse qui contient en elle-même un potentiel subversif. Ainsi, l'*objet* de l'*image grotesque* est chez Perse le substrat littéraire qu'il imite, chez Martial, la *lingua latina* qu'il fragmente.

Le corps joue un rôle crucial dans la constitution de l'*image grotesque* et il est à l'origine selon nous de la nature paradoxale entre rencontre de la *satisfaction* et *déplaisir* dans l'image grotesque : lorsque le *sujet* (le lecteur) est confronté au *corps grotesque*, il éprouvera un *déplaisir*, car il cessera de schématiser le corps comme *beau* pour être plutôt forcé de le contempler selon la perspective de la réalité folklorique dans toute l'expression de sa laideur. Cela, au demeurant, provoque une *satisfaction* intellectuelle, car la rencontre avec le *corps grotesque* force l'ouverture de l'imagination et l'amène à concevoir ce corps et toutes ses ramifications dans l'organisation du cosmos. C'est cette expérience imaginative suscitée par le corps qui forcera à relativiser ou détruire l'*idée-norme* du *beau* ; le *corps grotesque*, en fait, force le lecteur à sortir du *jugement de goût*, car il lui donne l'opportunité de considérer ce corps comme un *objet* qu'il peut discerner par une *sensation objective* et par la *raison* pour en tirer une *pure satisfaction*.

C'est pourquoi l'expression du corps est invariablement liée à ses implications métanarratives, car c'est justement grâce au corps grotesque qu'est possible cette réflexion qui dépasse le texte. Dans les *Priapées*, les ramifications métapoétiques liées au dieu insolent forcent le lecteur à relativiser l'implication de l'usage du corps et du discours des dieux dans la littérature. La matérialité crue du corps de ce dieu immobile subvertit l'usage des divinités dans l'épopée, qui pour la plupart d'apparence parfaite commettent les actes les plus cruels et infâmes. Les textes épiques d'Ovide et de Lucain offrent quant à eux un contact privilégié avec le démembrement et l'éviscération pour forcer une remise en cause de la noblesse de l'acte guerrier.

L'*objet grotesque*, *objet* de l'*image grotesque* est un *corps grotesque* qui est dégradé par la réduction de son expression à sa corporalité dans le but de créer une autre sémantique plus riche. C'est la transformation d'un objet esthétiquement laid en objet intellectuellement satisfaisant qui rend l'objet grotesque fertile.

Dans le troisième chapitre, nous avons montré que pour les Latins, cet *objet* pouvait autant être un *corps littéraire* chez Perse, le *corps* d'un personnage ou le *corps* de la femme plus universellement chez Juvénal ou celui d'une figure historique dans l'*Apocoloquintose*. Ainsi ce n'est pas le type de corps dégradé qui est important pour les Latins.

Avec Perse on réfléchit à l'art imitatif latin, avec Juvénal, à l'expression de l'altérité féminine et avec Sénèque on s'interroge sur le processus de transformation d'une figure publique en personnage littéraire.

L'*image grotesque*, sur le plan esthétique, est *laide* : elle empêche l'esprit d'être dans un état de tranquille contemplation, créant une insatisfaction universelle en termes de *goût*. Cependant, l'image grotesque opère au-delà de cette dynamique esthétique ; possédant une force qui entraîne un mouvement de l'esprit plus loin que le *jugement esthétique* pour favoriser un *jugement logique et rationnel* de l'*objet grotesque*. L'*image grotesque*, *riche qualitativement*, correspond à ce que nous considérons comme le *grotesque dynamique*,

car elle intensifie l'*imagination* jusqu'au point de rupture où le relais est pris par la *raison*, engageant ainsi l'esprit dans des réflexions allant au-delà des simples *jugements esthétiques*.

La deuxième partie porte sur le *tableau grotesque* tel qu'il fut schématisé par Kayser ; comme ce dernier systématise moins que Bakhtine sa théorie du grotesque, nous avons adopté une approche thématique qui permet de couvrir tout le spectre concernant son grotesque, s'étendant du *grotesque fantastique* au *grotesque satirique*. La limite entre les deux, avoue Kayser lui-même, est mince ; c'est pourquoi nous n'avons pas opté pour cette séparation, mais plutôt pour un plan qui permette de traiter successivement des façons qu'ont trouvées les auteurs d'interagir avec *les forces démoniaques*.

Ces forces sont des agents de perturbation et d'aliénation qui renversent l'ordre naturel et déforment les formes familières, engendrant un monde étranger et inquiétant. Caractérisées par l'inversion, la distorsion, l'humour noir, l'ironie, et une ambivalence oscillant entre le comique et le terrifiant, elles jouent avec les perceptions de temps et d'espace, créant une expérience esthétique complexe où le réel et le fantastique se confondent, mettant en lumière l'absurdité et la vulnérabilité de l'existence humaine. Ainsi nous avons successivement traité des textes qui abordent de front les forces démoniaques dans le chapitre intitulé *pire que la mort*, de l'attirance pour celles-ci dans celui consacré à la *pulsion de mort* et de leur négation cynique et ironique dans le dernier, *rire de la mort*.

Nous avons pris le soin d'intégrer aussi à cet endroit les réflexions des rhéteurs anciens, cette fois sur la question du rôle des émotions dans la création. Nous avons surtout cherché à comprendre la fonction qu'ils attribuaient à l'induction de ces sentiments dans leurs compositions. Il s'est avéré une fois de plus que les émotions sont pour les auteurs également des *techniques de l'art* utilisées pour convaincre et induire des réflexions. Ce que cela nous enseigne sur le grotesque, c'est que le *jugement par la raison* suscité par ces images vives est voulu et conçu ainsi par les auteurs : ils se servent de l'horreur et du rire pour remettre en cause la réalité, questionnant son absurdité.

Sénèque dans ses tragédies se préoccupe de l'émotion de la peur en présentant des mondes tragiques écrasants. En exposant la fatalité du monde tragique qui transforme invariablement ses héros en monstres mythologiques, il présente une vision de la réalité dont les aspects déshumanisants surpassent l'*imagination*. Cela pousse les héros dans la quête absurde de s'opposer aux forces démoniaques par des actions qui sont pires que la mort.

Nous avons ensuite traité de la *pulsion de mort* grâce au cadre de l'*abjection* proposé par Julia Kristeva. Il peut ici être compris à travers le prisme de Kant comme une expérience limite du *jugement esthétique et réflexif*. Tandis que le *sublime* kantien transcende l'*imagination* et évoque une admiration mêlée de terreur face à l'*infini*, l'*abjection* suscite une répulsion intense en confrontant l'*esprit* à ce qui est rejeté et informe, défiant ainsi les *structures symboliques* et *esthétiques* établies. L'*abject* perturbe la *contemplation désintéressée* en imposant une *réaction corporelle et viscérale*, révélant les frontières de notre *capacité à juger* et à intégrer l'altérité extrême.

Dans le chapitre *pulsion de mort*, nous clarifions le sentiment d'abjection qu'entretenaient nos auteurs avec les corps féminins d'une part, puis avec l'acte le plus horrible qu'elles puissent selon eux commettre : l'annulation du temps généalogique de leur mari par le meurtre de leur progéniture. En traitant du corps féminin et de l'infanticide, les anciens confrontent l'*esprit* aux limites *symboliques* et *esthétiques* du monde, qui rendent ses fondements incertains.

Enfin, nous avons eu recours au schéma de l'ironie pour comprendre la façon dont les anciens pouvaient *rire de la mort*. L'ironie, en termes kantien, pourrait être définie comme une forme de *jugement esthétique et réflexif* qui confronte l'*esprit* à une disjonction entre l'*apparence* et la *réalité*, perturbant ainsi les attentes conventionnelles et révélant les limites de la compréhension immédiate. En jouant sur les contradictions et les paradoxes, l'ironie transcende la simple *appréciation désintéressée* et invite à une réévaluation plus profonde des significations cachées, semblable à l'expérience du sublime qui dépasse l'imagination.

Pour y parvenir, Apulée et Pétrone ont dans leurs romans créé des mondes inversés teintés par un humour noir, en décalage avec les codes de la réalité pour susciter une réflexion sur l'art et l'existence corporelle.

Le *tableau grotesque* permet aux auteurs de dépasser les limites de l'*imagination* dans sa capacité à se représenter la réalité. En submergeant l'imagination par une surcharge de détails et d'éléments incohérents, le *tableau grotesque* mène à un point de rupture où la *raison* doit reconnaître l'absurdité du monde. Ce processus de subversion, qui désoriente et perturbe, transcende le *jugement esthétique* traditionnel et force une réflexion critique sur la nature de la réalité elle-même, évoquant ainsi une expérience analogue dans son fonctionnement au *sublime mathématique* kantien. Le *tableau grotesque* dès lors correspond selon nous au *grotesque mathématique*.

En définitive, cela explique pourquoi on en arrive toujours à la conclusion que la combinaison paradoxale du grotesque de Bakhtine et de Kayser est indispensable. La raison en est qu'ils correspondent à deux manifestations complémentaires d'un grotesque plus essentiel, en déroutant l'*imagination* l'un par une puissance absolue, l'autre par une grandeur absolue. La différence avec le sublime, dès lors, réside dans l'exclusivité du grotesque à la création artistique, tandis que le sublime, lui, émerge de la nature. Le grotesque s'intéresse ainsi non pas à l'inexplicable grandeur (*sublime mathématique*) ou puissance (*sublime dynamique*) de la nature, mais plutôt à l'être humain et à ses créations en tant que sources et aboutissements de la réflexion.

Le grotesque, en déstabilisant l'imagination, force une réponse cognitive et critique : il ne s'agit pas simplement d'une expérience esthétique, mais d'une interrogation artistique profonde sur la condition humaine et l'art lui-même. Le sublime kantien élève l'esprit au-dessus de l'expérience sensorielle, provoquant un mélange de terreur et d'admiration ; le grotesque, en revanche, ancre l'expérience dans le matériel et le corporel, tout en provoquant une réflexion critique.

*
* *

Le grotesque peut-il se manifester dans la réalité ? Assurément. Cependant, il n'émerge ni dans les banalités du quotidien ni dans les atrocités extrêmes de la guerre. Le grotesque vivant prend forme dans ces moments rares où des individus transforment leur existence en une œuvre d'art totale. Andy Kaufman, par exemple, a fait de sa vie une performance théâtrale permanente, jouant avec l'ambiguïté de ses multiples *personae* pour brouiller les frontières entre le réel et le fictif. Stelarc, artiste australien, a quant à lui repoussé les limites du corps humain en traitant le sien comme une véritable sculpture de chair. Yukio Mishima, enfin, figure profondément controversée, a porté cette logique à son paroxysme. À l'apogée de sa création littéraire et de ses idéaux ultranationalistes, Mishima a choisi de mettre en scène sa mort en s'ouvrant au grand jour, laissant ses entrailles s'échapper. Ce *seppuku*, à la fois politique, philosophique et artistique, constituait pour lui l'ultime rencontre avec le *beau*, tandis qu'il incarne pour nous l'image ultime du grotesque.

Sources

- ANONYME, *Rhétorique à Herennius*, texte établi et traduit par G. ACHARD, Paris, C.U.F., 1989.
- ANONYME LATIN, *Traité de physiognomonie*, texte établi et traduit par J. ANDRÉ, Paris, C.U.F., 1981.
- ANTHOLOGIE GRECQUE, *Anthologia Graeca : vol. 3*, texte établi par H. BECKBY, Munich, Tusculum, 1968.
- APULÉE, *Métamorphoses : livres 1-3*, texte établi par D. S. ROBERTSON et traduit par P. VALETTE, Paris, C.U.F., 1940.
- *Métamorphoses : livres 4-6*, texte établi par D. S. ROBERTSON et traduit par P. VALETTE, Paris, C.U.F., 1946.
 - *Métamorphoses : livres 7-11*, texte établi par D. S. ROBERTSON et traduit par P. VALETTE, Paris, C.U.F., 1956.
- CALPURNIUS SICULUS, *Bucoliques*, texte établi et traduit par J. AMAT, Paris, C.U.F., 1991.
- CICÉRON, *L'Orateur*, texte établi et traduit par H. BORNECQUE, Paris, C.U.F., 1921.
- ESCHYLE, *Aeschyli tragoediae*, texte établi par G. MURRAY, Oxford, Clarendon Press, 1955.
- *Tragédies : Tome II*, texte traduit par P. MAZON, Paris, C.U.F., 1925.
- HOMÈRE, *Iliad*, texte établi et traduit par T. W. ALLEN, Oxford, Clarendon Press, 1937.
- *Iliade*, texte traduit par F. MUGLER, Arles, Actes Sud, 1995.
- HORACE, *Épîtres*, texte établi et traduit par F. VILLENEUVE, Paris, C.U.F., 1961.
- *Épîtres suivi de l'Art Poétique*, texte établi et traduit par F. VILLENEUVE, Paris, C.U.F., 1934.
 - *Opera*, texte établi par F. KLINGER, Berlin / New York, Teubner, 2008.
 - *Satires*, texte édité et traduit par F. VILLENEUVE, Paris, C.U.F., 1951.
- HYGIN, *Fables*, texte établi et traduit par J.-Y. BORIAUD, Paris, C.U.F., 1997.
- JUVÉNAL, *Saturae*, texte établi par J. WILLIS, Stuttgart / Leipzig, Teubner, 1997.
- LUCAIN, *De Bello Civili*, texte établi par D. R. SHACKLETON BAILEY, Stuttgart, Teubner, 1997 (1998).
- MARTIAL, *Epigrammata*, texte établi par D. R. SHACKLETON BAILEY, Stuttgart, Teubner, 1990.
- *Épigrammes : Tome I*, texte établi et traduit par H.-J. IZAAC, Paris, C.U.F., 1930.

- MARTIAL, *Épigrammes : Tome II*, texte établi et traduit par H.-J. IZAAC, Paris, C.U.F., 1933.
- OVIDE, *Les Amours*, texte établi et traduit par H. BORNECQUE, Paris, C.U.F., 1930.
- *Metamorphoses*, texte établi par W.S. ANDERSON, Leipzig, Teubner, 1977.
 - *Pontiques*, texte établi et traduit par J. ANDRÉ, Paris, C.U.F., 1977.
 - *Tristes*, texte établi et traduit par J. ANDRÉ, Paris, C.U.F., 1968.
- PERSE, *Saturae*, texte établi par W. KISSEL, Heidelberg, Teubner, 1990.
- PÉTRONE, *Satyricon*, texte établi par K. MUELLER, Stuttgart / Leipzig, Teubner, 1995.
- PHÈDRE, *Fables*, texte établi et traduit par A. BRENOT, Paris, C.U.F., 1924.
- PHYSIOLOGUS, *Physiologos : le bestiaire des bestiaires*, texte établi et traduit par A. ZUCKER, Grenoble, Jérôme Milon, 2004.
- *Physiologus*, texte établi par F. SBORDONE, Hildesheim / New York, Georg Olms Verlag, 1976.
- PINDARE, *Œuvres*, texte établi par B. SNELL, Leipzig / Berlin, Teubner, 1979.
- PLATON, *Respublica*, texte établi et traduit par S. R. SLINGS, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle : livre 11*, texte établi et traduit par A. ERNOUT et R. PÉPIN, Paris, C.U.F., 1947.
- PLUTARQUE, *Moralia*, texte établi par W. R. PATON et I. WEGEHAUPT, Leipzig, Teubner, 1925.
- PRIAPÉES, *Priapées*, texte établi et traduit par L. CALLEBAT, Paris, C.U.F., 2012.
- PROPERCE, *Elegiarum libri*, texte établi par R. HANSLIK, Leipzig, Teubner, 1979.
- *Élégies*, texte établi et traduit par S. VIARRE, Paris, C.U.F., 2005.
- PS.-LONGIN, *Du sublime*, texte établi et traduit par H. LEBÈGUE, Paris, C.U.F., 1939.
- QUINTILIEN, *Institution oratoire : livre 1*, texte établi et traduit par J. COUSIN, Paris, C.U.F., 1975.
- *Institution oratoire : livre 12*, texte établi et traduit par J. COUSIN, Paris, C.U.F., 1980.
 - *Institution oratoire : livre 8, 1-4*, traduit par l'atelier Quintilien, sous la direction de Sylvie FRANCHET D'ESPÈREY dans *Exercices de rhétorique* 21 (2023), en ligne.
 - *Institution oratoire : livres 10 et 11*, texte établi et traduit par J. COUSIN, Paris, C.U.F., 1979.
 - *Institution oratoire : livres 4 et 5*, texte établi et traduit par J. COUSIN, Paris, C.U.F., 1976.
 - *Institution oratoire : livres 6 et 7*, texte établi et traduit par J. COUSIN, Paris, C.U.F., 1977.
 - *Institution oratoire : livres 8 et 9*, texte établi et traduit par J. COUSIN, Paris, C.U.F., 1978.
- SÉNÈQUE, *Apocolocyntosis*, texte établi par R. RONCAL, Leipzig, Teubner, 1984.
- *Lettres à Lucilius*, texte établi et traduit par F. PRÉCHAC, Paris, C.U.F., 1962.
 - *Lettres à Lucilius : livres 1 à 4*, texte établi par F. PRÉCHAC et traduit par H. NOBLOT, Paris, C.U.F., 1945.

- SÉNÈQUE, *Lettres à Lucilius : livres 8 à 13*, texte établi par F. PRÉCHAC et traduit par H. NOBLOT, Paris, C.U.F., 1958.
- *Tragédies : Tome I*, texte établi et traduit par F.-R. CHAUMARTIN, Paris, C.U.F., 1996.
 - *Tragédies : Tome II*, texte établi et traduit par F.-R. CHAUMARTIN, Paris, C.U.F., 1999.
 - *Tragédies : Tome III*, texte établi et traduit par F.-R. CHAUMARTIN, Paris, C.U.F., 1999.
- SERVIUS, *Commentaire à l'Énéide (Livre 7)*, texte établi par G. RAMIRES, Bologne, Pàtron Editore, 2003.
- STACE, *Thebais*, texte établi par A. KLOTZ, Leipzig, Teubner, 1973.
- SWIFT, J., *A Modest Proposal*, Chapel Hill, Project Gutenberg, 1997 (1729).
- THÉOCRITE, *Idyllia*, texte établi par H. L. AHRENS, Leipzig, Teubner, 1909.
- TIBULLE, *Élégies*, texte établi et traduit par M. PONCHONT, Paris, C.U.F., 1926.
- VARRON, *Économie rurale*, texte établi et traduit par J. HEURGON, Paris, C.U.F., 1978.
- VIRGILE, *Bucoliques*, texte établi et traduit par E. DE SAINT-DENIS, Paris, C.U.F., 1942.

Bibliographie

- ADAMS, J. N., *The Latin Sexual Vocabulary*, Londres, Johns Hopkins University Press / Gerald Duckworth & Co. Ltd., 1982.
- « Words for "Prostitute" in Latin », *Rheinisches Museum für Philologie* 126 (1983), p. 321-358.
- ALEXANDER, W. H., « Aut Regem aut Fatuum », *The American Journal of Philology* 58 (1937), p. 343-345.
- ANDERSON, W. S., « The Programme of Juvenal's Later Books », *Classical Philology* 57 (1962), p. 145-160.
- ARMISEN-MARCHETTI, M., « Pourquoi Sénèque n'a-t-il pas écrit l'histoire ? », *Revue des Études Latines* 73 (1995), p. 151-167.
- ASMUTH, B., « Angemessenheit », *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 1, sous la dir. de G. UEDING, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1992, col. 579-604.
- ASTRUC, R., *Le renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle : essai d'anthropologie littéraire*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010.
- *Vertiges grotesques : esthétiques du « choc » comique, (roman - théâtre - cinéma)*, Paris, Champion, 2012.
- ATHANASSAKIS, A. N., « Some Evidence in Defence of the Title *Apocolocyntosis* for Seneca's Satire », *Transactions of the American Philological Association* 104 (1974), p. 11-22.
- AYGON, J.-P., « "Imagination" et description chez les rhéteurs du I^{er} s. ap. J.-C. », *Latomus* 63 (2004), p. 108-123.
- BACKHAUS, M., *Mord(s)bilder : Aufzählungen von Gewalt bei Seneca und Lucan*, Berlin / Boston, De Gruyter, 2019.
- BAJONI, M. G., « La scena comica dell'irrazionale (Petr., 61-63 e Apul., *Met.* I 6-19 e II 21-30) », *Latomus* 49 (1990), p. 148-153.
- « Sul gesto di Telifrone in Apul. *Met.* II, 21, p. 42 Helm », *L'Antiquité Classique* 69 (2000), p. 209-212.
- BAKHOUCHE, B., « Le corps humain et les astres dans la littérature latine impériale », *Latomus* 57 (1998), p. 362-374.
- BAKHTINE, M. M., *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, *Tvorčestvo, Tvorčestvo*, Moscou, Lzd. Chudož, 1965.
- *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970 (1965).

- BALL, A. P., *Seneca's Apocolocyntosis*, New York, Garland Publishing, 1978.
- BARASCH, F. K., *The Grotesque : A Study in Meanings*, La Haye / Paris, Mouton, 1971.
- BARCHIESI, A., L. GRAVERINI et L. NICOLINI, *Metamorfosi*, Milan, Fondazione Lorenzo Valla / Mondadori, 2019.
- BARDON, H., « À propos de Perse : surréalisme et collage », *Latomus* 34 (1975), p. 675-698.
- « Perse et la réalité des choses », *Latomus* 34 (1975), p. 319-335.
 - « Perse, ou l'homme du refus », *Revue Belge de Philologie et d'Histoire* 53 (1975), p. 24-47.
 - « *Iunctura callidus acri* (Perse 5, 14) », *Rivista di Cultura Classica e Medioevale* 28 (1986), p. 3-6.
- BARRANDON, N. et A. VIAL-LOGEAY, « Ventre et violences de guerre dans la *Pharsale* de Lucain », *Histoire du ventre : entrailles, tripes et boyaux*, sous la dir. de F. COLLARD et É. SAMAMA, Paris, l'Harmattan, 2021, p. 181-193.
- BARRIÈRE, F., *Étude critique, traduction et commentaire du livre II du Bellum ciuile de Lucain*, Thèse, Paris, Université Paris Ouest Nanterre, 2013.
- BARSTOW, A. L., *Witchcraze : A New History of the European Witch Hunts*, San Francisco, Pandora, 1994.
- BARTON, C. A., *The Sorrows of the Ancient Romans : the Gladiator and the Monster*, Princeton, Princeton University Press, 1993.
- BARTSCH, S., *Ideology in Cold Blood : A Reading of Lucan's Civil War*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.
- « Persius' Fourth Satire : Socrates and the Failure of Pedagogy », *The Philosophizing Muse : the Influence of Greek Philosophy on Roman Poetry*, sous la dir. de M. GARANI et D. KONSTAN, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014.
 - *Persius : A Study in Food, Philosophy, and the Figural*, Chicago / Londres, University of Chicago Press, 2015.
- BEHLER, E., « Ironie », *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 4, sous la dir. de G. UEDING, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998, col. 599-624.
- BELLANDI, F., *Persio : dai verba togae al solipsismo stilistico - studi sui Choliambi e la poetica di Aulo Persio Flacco*, Bologne, Pàtron, 1988.
- BERNO, F. R., « Lo scettro cruento di Edipo : Sen. *Oed.* 642 e dintorni », *Pan* (2016), p. 61-73.
- BETTENWORTH, A., *Gastmahlszenen in der antiken Epik von Homer bis Claudian : diachrone Untersuchungen zur Szenentypik*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.
- BIERL, A., « Passion in a Stoic's Satire Directed Against a Dead Caesar ? : Seneca's *Apocolocyntosis* as a Saturnalian Text Composed for Overcoming the Crisis », *Maia* 69 (2017), p. 326-349.
- BISHOP, J. D., « Seneca's *Troades*, Dissolution of a Way of Life », *Rheinisches Museum für Philologie* 115 (1972), p. 329-337.

- BIVILLE, F., « Onomastique et intertextualité dans la littérature latine », *Onomastique et intertextualité dans la littérature latine. Actes de la journée d'étude tenue à la Maison de l'Orient et de la Méditerranée - Jean Pouilloux, le 14 mars 2005*, sous la dir. de F. BIVILLE et D. VALLAT, Lyon, MOM Éditions, 2009, p. 25-41.
- BLANDENET, M., « Rusticité et identité romaine à l'époque républicaine », *Vita Latina* 193-194 (2016), p. 29-44.
- BLÜMNER, H., *Die römischen Privataltertümer*, Munich, C.H. Beck, 1911.
- BODEL, J., « Kangaroo Courts : Displaced Justice in the Roman Novel », *Cultural Crossroads in the Ancient Novel*, sous la dir. de M. P. FUTRE PINHEIRO, D. KONSTAN et B. D. MACQUEEN, Berlin, De Gruyter, 2019, p. 291-302.
- BOEHRINGER, S., *L'homosexualité féminine dans l'Antiquité grecque et romaine*, Paris, Les Belles Lettres, 2007.
- BORGOGNONI, R., « Animali al servizio della retorica : a proposito della *philia* tra vipere e tra scorpioni in Temistio (or. 7.90BC) », *Prometheus* 33 (2007), p. 66-78.
- BOULOGNE, J., « Les figures de la mère dans la tragédie grecque », *Ateliers* 27 (2004), p. 25-31.
- BOWMAN, P. S., *The Treatment of the Stoic Paradoxes by Cicero, Horace and Persius*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1972.
- BOYLE, A. J., *Seneca's Troades*, Leeds, F. Cairns, 1994.
- BRAMBLE, J. C., *Persius and the Programmatic Satire : A Study in Form and Imagery*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974.
- BRANHAM, R. B., éd., *The Bakhtin Circle and Ancient Narrative*, Groningue, Barkhuis et Groningen University Library, 2005.
- BRAUND, S. M., « Juvenal–Misogynist or Misogamist ? », *The Journal of Roman Studies* 82 (1992), p. 71-86.
- *Seneca : Œdipus*, Londres / New York, Bloomsbury Academic, 2016.
- BRODER, M., « The Most Obscene Satires : a Queer/Camp Approach to Juvenal 2, 6, and 9 », *Ancient Obscenities : Their Nature and Use in the Ancient Greek and Roman Worlds*, sous la dir. de D. DUTSCH et A. SUTER, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2015, p. 283-309.
- BROTHERTON, B., « The Introduction of Characters by Name in the *Metamorphoses* of Apuleius », *Classical Philology* 29 (1934), p. 36-52.
- BROWN, R. D., « Lucretius' Malodorous Mistress (*De Rerum Natura* 4.1175) », *The Classical Journal* 113 (2017), p. 26-43.
- BRUNET, C., « Sénèque, reflets de l'histoire pour l'éducation du prince », *Cahiers des Études Anciennes* 47 (2010), p. 409-431.
- BÜCHELER, F., *Petronii Saturae et Liber Priapeorum*, Berlin, Weidmann, 1862.
- BUCHHEIT, V., *Studien zum Corpus Priapeorum*, Munich, Verlag C. H. Beck München, 1962.
- BURNETT, L., *Satur(n●alic●i)a Regna : The Neronian Grotesque and the Satires of Seneca, Persius, and Petronius*, Thèse, Bryn Mawr, Bryn Mawr College, 2017.

- CALLEBAT, L., « Les *Priapées* : éléments d'une problématique », « *Les vers du plus nul des poètes...* ». *Nouvelles recherches sur les Priapées*, sous la dir. de F. BIVILLE, E. PLANTADE et D. VALLAT, Lyon, MOM Éditions, 2008.
- CALLEBAT, L. et J. SOUBIRAN, *Priapées*, Paris, Les Belles Lettres, 2012.
- CALTOT, P.-A., « Lucain et la mémoire de Pharsale : le chant VII de la *Pharsale* comme tombeau poétique de Rome », *Pallas* 110 (2019), p. 365-382.
- CAMPBELL, J. S., « Pisspots and Pumpkins : Three Notes to the *Apocolocyntosis* », *Veritatis Amicitiaeque Causa : Essays in Honor of Anna Lydia Motto and John R. Clark*, sous la dir. de S. N. BYRNE et E. P. CUEVA, 1999, p. 41-52.
- CAMPOS, J. A. S., « Nota de leitura. Persio, Choliambi 6 », *Euphrosyne* 6 (1974), p. 145-148.
- CANO, P. L. et J. VELÁZQUEZ, *Carmina Priapea : a Príapo, dios del falo*, Barcelone, Servei de Publicacions Belleterra, 2000.
- CARDULLO, R. J., « Bertolt Brecht : The Naturalist, the Theatricalist, and the Dramatist-as-Director », *Neohelicon* 40 (2013), p. 637-653.
- CARSON, A., « Putting Her in Her Place : Woman, Dirt, and Desire », *Before Sexuality : the Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, sous la dir. de D. M. HALPERIN, J. J. WINKLER et F. I. ZEITLIN, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 135-169.
- CHANTRAINE, P., « À propos de Thersite », *L'Antiquité Classique* 32 (1963), p. 18-27.
- CHAPPUIS SANDOZ, L., « *P dico* : les lettres et la chose (Pr. 7, 54. 67) », « *Les vers du plus nul des poètes...* ». *Nouvelles recherches sur les Priapées*, sous la dir. d'E. P. e. D. V. F. BIVILLE, Lyon, MOM Éditions, 2008, p. 121-135.
- CHARLET, J.-L., « Y a-t-il une spécificité métrique de l'épigramme latine ? », *Stylistique et poétique de l'épigramme latine : Nouvelles études*, sous la dir. de F. GARAMBOIS-VASQUEZ et D. VALLAT, Lyon, MOM Éditions, 2022, p. 15-20.
- CHARRON-DUCHARME, F., *La fontaine du canasson Pégase. Production, transmission et consommation de la culture littéraire sous Néron dans les Satires de Perse*, Université Laval, 2019.
- CHAVARRIA, S., « Menstrual Blood : Uses, Values, and Controls in Ancient Rome », *Cahiers Mondes Anciens* 16 (2022), p. 1-16.
- CHAZALON, L., « Itys : tué par sa mère, mangé par son père. La victime dans le mythe figuré de Térée et Procné, au V^e s. av. J.-C. », *Mythes sacrificiels et ragoûts d'enfant*, sous la dir. de S. DUBEL et A. MONTANDON, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2012, p. 125-138.
- CHAZALON, L. et J. WIGNAU, « Violences et transgressions dans le mythe de Térée », *Annali di Archeologia e Storia Antica* 15-16 (2009), p. 171-193.
- CHERSONI, M. T., « Sui Choliambi di Persio : alcune postille », *Prometheus* 31 (2005), p. 169-183.
- CIZEK, E., « Detaşarea ironică - procedeu compozițional în *Satyriconul* lui Petroniu », *Studii Clasice* 8 (1966), p. 171-181.
- CLARK, J. R., « Paradox, Reversal & Mental Disorder in the Senecan *Troades* », *Classical Bulletin* 63 (1987), p. 99-103.

- CLAUSEN, W. V., *Saturarum liber, accedit Vita*, Oxford, Clarendon Press, 1956.
- CLEMEAU ESLER, C., « Horace's Old Girls : Evolution of a *Topos* », *Old Age in Greek and Latin Literature*, sous la dir. de T. M. FALKNER et J. de LUCE, Albany, State University of New York Press, 1989, p. 172-182.
- COLAKIS, M., « Life After Death in Seneca's *Troades* », *Classical World* 78 (1985), p. 149-155.
- COLETI, M. L., « Lice, Chia, Cinara : Orazio, *Carmina* IV 13 », *Studia Classica Iohanni Tarditi Oblata*, sous la dir. de L. BELLONI, G. MILANESE et A. PORRO, Milan, Vita e Pensiero, 1996, p. 471-488.
- COLLIN, F., « Aphrodite et Priape une double fascination », *Aphrodite-Vénus et ses enfants. Incarnations littéraires d'une mère problématique*, sous la dir. de H. VIAL, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 115-136.
- COLTON, R. E., « Martial 3.82 and Petronius' *Cena Trimalchionis* », *Res Publica Litterarum* 5 (1982), p. 77-83.
- CONNELLY, F. S., éd., *Modern Art and the Grotesque*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 2003.
- CONNINGTON, J. et H. NETTLESHIP, *The Satires of A. Persius Flaccus : with a Translation and Commentary*, Oxford, Clarendon Press, 1874.
- CONNOR, P., « The *Satires* of Persius : A Stretch of the Imagination », *Ramus* 16 (1987), p. 55-77.
- CONTE, G. B., « Petronius, *Sat.* 141.4 », *The Classical Quarterly* 37 (1987), p. 529-532.
– *The Hidden Author : An Interpretation of Petronius' Satyricon*, Berkeley, University of California Press, 1996.
- CORBEILL, A. P., *Nature Embodied : Gesture in Ancient Rome*, Princeton, Princeton University Press, 2004.
- CORDIER, P., *Nudités romaines : un problème d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Les Belles Lettres, 2005.
- CORTÉS TOVAR, R., « La ironía del mito de la edad de oro en Juv. VI 1-24 », *Actas del X congreso español de estudios clásicos : (21-25 de septiembre de 1999)*, sous la dir. d'A. ALVAR EZQUERRA et F. GARCÍA JURADO, Sociedad Española de Estudios Clásicos, Madrid, 2001, p. 320-324.
- COSTANTINI, L., *Apuleius Madaurensis Metamorphoses, Book III : Text, Introduction, Translation, and Commentary*, Leyde / Boston, Brill, 2021.
- COURTIEU, G., « Thersite et Polydamas : le masque et le double des héros homériques », *Les exclus dans l'Antiquité : actes du colloque organisé à Lyon les 23-24 septembre 2004*, sous la dir. de C. WOLFF, Paris, De Boccard, 2007, p. 9-25.
- COURTNEY, E., *A Commentary on the Satires of Juvenal*, Berkeley, California Classical Studies, 1980.
– « Two Notes on Petronius », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 40 (1998), p. 205-207.
– *A Companion to Petronius*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2001.
- COUSIN, J., *Contribution à la recherche des sources de l'Institution oratoire*, Thèse d'État, Paris, Université de Paris, 1935.

- COWAN, R., « Bloated Buskins : Seneca and the Satiric Idea of Tragedy », *Ramus* 46 (2017), p. 75-117.
- CUCCHIARELLI, A., « Speaking from Silence : the Stoic Paradoxes of Persius », *The Cambridge Companion to Roman Satire*, sous la dir. de K. FREUDENBURG, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 62-80.
- CURLEY, D. E., « Ovid, *Met.* 6.640 : A Dialogue Between Mother and Son », *Classical Quarterly* 47 (1997), p. 320-322.
- D'ANNA, G., « Persio Semipaganus », *Rivista di Cultura Classica e Medioevale* 6 (1964), p. 181-185.
- DAMET, A., « Le féminin et le masculin dans l'infanticide (Athènes, époque classique) », *Mythes sacrificiels et ragoûts d'enfant*, sous la dir. de S. DUBEL et A. MONTANDON, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2012, p. 315-328.
- DAMON, C., « Too Close ? Historian and Poet in the *Apocoloquintosis* », *Latin Historiography and Poetry in the Early Empire*, sous la dir. de J. F. MILLER et A. J. WOODMAN, Leyde / Boston, Brill, 2010, p. 49-70.
- DEBRU, A., « Altération et démembrement : corps romains médicalisés », *Corps romains*, sous la dir. de P. MOREAU, Grenoble, Jérôme Millon, 2002, p. 77-88.
- DELMAIRE, R., « La *damnatio memoriae* au Bas-Empire à travers les textes, la législation et les inscriptions », *Cahiers du Centre Gustave Glotz* 14 (2003), p. 299-310.
- DEROY, L., « Que signifie le titre de l'*Apocoloquintose* ? », *Latomus* 10 (1951), p. 311-318.
- DÉTIENNE, M., « Pratiques culinaires et esprit de sacrifice », *Cuisine du sacrifice en pays grec*, sous la dir. de M. DÉTIENNE, Paris, Gallimard, 1979, p. 7-35.
- « Violentes *eugénies*. En pleines Thesmophories : des femmes couvertes de sang », *Cuisine du sacrifice en pays grec*, sous la dir. de M. DÉTIENNE, Paris, Gallimard, 1979, p. 183-214.
- DEVEREAUX, J., « The Body-as-Metaphor in Latin Literature », *The Routledge Handbook of Classics and Cognitive Theory*, sous la dir. de P. MEINECK, W. SHORT et J. DEVEREAUX, Londres, Routledge, 2018.
- DIMUNDO, R., « Da *heredipetae ad antropofagi*, tra epica, satira e romanzo », *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci : studi in onore di Arturi De Vivo*, sous la dir. de G. POLARA, Naples, Satura Editrice, 2020, p. 349-359.
- DOEPP, S., « Antike Literatur und Karneval. Ein Hinweis auf Michail Bachtin », *Mitteilungen des Deutschen Altphilologenverbandes* (1987), p. 11-19.
- DOVA, S., « Procne, Philomela, and the Voice of the *Peplos* », *Arethusa* 53 (2020), p. 69-88.
- DROSS, J., « *Phantasia et Enargeia* », *Philosophie antique* 4 (2004), p. 63-93.
- DUARTE, R., « Blindness as the Threshold Between Life and Death in Seneca's *Œdipus* and *Phænissae* », *The Classical Quarterly* 71 (2021), p. 707-720.
- DUNBABIN, K. M. D., « Triclinium and stibadium », *Dining in a Classical Context*, sous la dir. de W. J. SLATER, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1991, p. 121-148.
- DUPONT, F., *Les monstres de Sénèque : pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Belin, 1995.

- DUPONT, F., « Le lait du père romain », *Corps romains*, sous la dir. de P. MOREAU, Grenoble, Jérôme Millon, 2002, p. 115-138.
- « La matrone, la louve et le soldat : pourquoi des prostitué(e)s “ingénues” à Rome ? », *Clio* 17 (2003), p. 21-44.
- DUPONT, F. et T. ÉLOI, *L'érotisme masculin dans la Rome antique*, Paris, Belin, 2001.
- DUROV, V., « Lucrèce et Virginie dans la littérature romaine et la dixième satire de Juvénal », *Vestnik Leningradskogo Universiteta* 8 (1976), p. 98-103.
- EBEL, H., « Apuleius and the Present Time », *Arethusa* 3 (1970), p. 155-176.
- EDEN, P. T., « Commentary », *Seneca : Apocolocyntosis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 62-151.
- « Introduction », *Seneca : Apocolocyntosis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 1-26.
- EISENBERGER, H., « Bedeutung und Zweck des Titels von Senecas *Apocolocyntosis* », *Harvard Studies in Classical Philology* 82 (1978), p. 265-270.
- ÉLOI, T., « Horreur et délice de la bouche à Rome », *Le corps dans les cultures méditerranéennes*, sous la dir. de P. VEYNE et al., Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2007, p. 173-183.
- ESPOSITO, P., *La narrazione inverosimile : aspetti dell'epica ovidiana*, Naples, Arte tipografica, 1994.
- ESTÈVES, A., « Les témoins anonymes de l'histoire dans la *Pharsale* de Lucain », *Interférences* 5 (2009), p. 1-18.
- « Les têtes coupées dans le *Bellum Civile* de Lucain : des guerres civiles placées sous l'emblème de Méduse », *Lucain en débat : Rhétorique, poétique et histoire*, sous la dir. d'O. DEVILLERS et S. FRANCHET D'ESPÈREY, Pessac, Ausonius Éditions, 2019, p. 203-213.
- *Poétique de l'horreur dans l'épopée et l'historiographie latines*, Bordeaux, Ausonius, 2020.
- EVANGELOU, G., « The Use of Emotion as Persuasion in Cicero's Letters to Atticus », *The Ancient Art of Persuasion across Genres and Topics*, Leyde, Brill, 2019, p. 153-167.
- FABRE-SERRIS, J., « Women after War in Seneca's *Troades* », *Women and War in Antiquity*, sous la dir. de J. FABRE-SERRIS et A. M. KEITH, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2015, p. 100-118.
- FAIN, G. L., *Writing Epigrams : The Art of Composition in Catullus, Callimachus and Martial*, Bruxelles, Latomus, 2008.
- FALCÃO, P. B., « Uma idade própria para amar ? A leitura de Horácio, algoz de Lídia, Clóris e Lice », *Euphrosyne* 34 (2006), p. 279-288.
- FANTHAM, E., *Seneca's Troades : A Literary Introduction with Text, Translation, and Commentary*, Princeton, Princeton University Press, 1982.
- FAURE-RIBREAU, M., « De la scène au volumen : Quintilien lecteur de la comédie romaine », *Discours et systèmes de représentation : modèles et transferts de l'écrit dans l'Empire romain. Actes des colloques de Nice (septembre 2009 – décembre 2010)*, sous la dir. de M. CRÉTÉ, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2016.

- FEAR, T., « The Poet as Pimp : Elegiac Seduction in the Time of Augustus », *Arethusa* 33 (2000), p. 217-240.
- FEDELI, P. et I. CICCARELLI, *Q. Horatii Flacci Carmina Liber IV*, Florence, Felice Le Monnier, 2008.
- FEJFER, J., *Roman Portraits in their Context*, Berlin, Walter de Gruyter, 2008.
- FELTON, D., « Witches, Disgust, and Anti-Abortion Propaganda in Imperial Rome », *The Ancient Emotion of Disgust*, New York, Oxford University Press, 2017, p. 189-201.
- FERRADOU, C., « Le banquet de Byrrhène dans les *Métamorphoses* d'Apulée (II, 19-31) : la mise en scène de la parole et du rire », *Pallas* 61 (2003), p. 349-359.
- FERRARO, V., « *Semipaganus / Semivillanus / Semipoeta* », *Maia* 22 (1970), p. 139-146.
- FICK, N., « Cadavre exquis ou la dévoration d'Eumolpe », *Epiphania : Études orientales, grecques et latines offertes à Aline Pourkier*, sous la dir. d'E. OUDOT et F. POLI, t. 34, Paris, De Boccard, 2008, p. 331-341.
- FITCH, J. G., « Transpositions and Emendations in Seneca's Tragedies », *Phoenix* 56 (2002), p. 296-314.
- FITZGERALD, W., « Cruel Narrative : Apuleius *Golden Ass* », *Texts and Violence in the Roman World*, sous la dir. de M. R. GALE et J. H. D. SCOURFIELD, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, p. 286-308.
- FITZPATRICK NICHOLS, M., « Persius », *A Companion to the Neronian Age*, sous la dir. d'E. BUCKLEY et M. T. DINTER, Oxford, Blackwell Publishing, 2013, p. 258-274.
- FORMIGONI, W., « Ne lenones sint in ullo loco reipublicae Romanae », *Annali dell'Università di Ferrara* IV (1990), p. 97-127.
- FRANCHET D'ESPÈREY, S. et G. MÉROT, « Introduction », *Exercices de Rhétorique* 21 (2023), p. 1-37.
- FRANCIS, C., « Telling Tales in the *Metamorphoses* of Apuleius », *Acta Classica* 44 (2001), p. 53-76.
- FRANGOULIDIS, S., « *Cui uidebor ueri similia dicere proferens uera* ? : Aristomenes and the Witches in Apuleius' Tale of Aristomenes », *The Classical Journal* 94 (1999), p. 375-391.
- « Mutilation as Emasculation in Apuleius's Tale of Thelyphron », *Hommages à Carl Deroux. 2 : Prose et linguistique, médecine*, sous la dir. de P. DEFOSSE, Bruxelles, Latomus, 2002, p. 164-172.
 - « The Laughter Festival as a Community Integration Rite in Apuleius' *Metamorphoses* », *Space In the Ancient Novel*, sous la dir. de S. FRANGOULIDIS et M. PASCHALIS, Groningue, Barkhuis Publishing & Groningen University Library, 2002, p. 177-188.
 - « The Pleasures of Ambiguity : Aristomenes' Tale of Socrates in Apuleius' *Metamorphoses* », *Strategies of Ambiguity in Ancient Literature*, sous la dir. de M. VÖLHER, T. FUHRER et S. FRANGOULIDIS, Berlin / Boston, De Gruyter, 2021, p. 207-218.
- FREAS, D., « *Da femina ne sim* : Gender, Genre and Violence in Ovid's Caenis Episode », *The Classical Journal* 114 (2018), p. 60-84.
- FREUDENBURG, K., « Introduction : Roman Satire », *The Cambridge Companion to Roman Satire*, sous la dir. de K. FREUDENBURG, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 1-30.

- FREUDENBURG, K., *Satires of Rome : Threatening Poses from Lucilius to Juvenal*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- FRIEDLAENDER, L., *M. Valerii Martialis Epigrammaton libri mit erklärenden Anmerkungen*, Amsterdam, Verlag Adolf M. Hakkert, 1967.
- FRIER, B. W., *Landlords and Tenants in Imperial Rome*, Princeton, Princeton University Press, 1980.
- FRONTISI-DUCROUX, F., « Il figlio spezzettato », *Il corpo a pezzi : orizzonti simbolici a confronto*, sous la dir. de G. PETRONE et S. D'ONOFRIO, Palerme, Flaccovio Editore, 2004, p. 9-23.
- FURLEY, W. D., « Seneca's Horrible Bull : *Phaedra* 1007–1034 », *The Classical Quarterly* 42 (1992), p. 562-566.
- FUSI, A., *M. Valerii Martialis Epigrammaton liber tertius : Introduzione, edizione critica, traduzione e commento*, Hildesheim / New York / Zurich, Georg Olms Verlag, 2006.
- « Marziale 3, 82 e la *Cena Trimalchionis* », *Epigramma longum. Da Marziale alla tarda antichità. From Martial to Late Antiquity. Atti del Convegno Internazionale di Cassino, 29-31 maggio 2006*, sous la dir. d'A. M. MORELLI, Cassino, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, 2008, p. 267-297.
- GARBUGINO, G., « La fête du Dieu Rire dans les *Métamorphoses* d'Apulée », *Les hommes et les Dieux dans l'ancien roman. Actes du colloque de Tours, 22-24 octobre 2009*, sous la dir. de C. BOST-POUDERON et B. POUDERON, Lyon, MOM Éditions, 2012, p. 143-158.
- GARDNER, H., « *Curiositas*, Horror, and the Monstrous-Feminine in Apuleius' *Metamorphoses* », *Sex in Antiquity : Exploring Gender and Sexuality in the Ancient World*, sous la dir. de M. MASTERSON et al., Londres, Routledge, 2015, p. 393-407.
- GÄRTNER, T., « Die Binnenerzählung des Thelyphron in den *Metamorphosen* des Apuleius - Ein Reflex des ursprünglichen Endes des griechischen Eselsromans », *Museum Helveticum* 67 (2010), p. 35-42.
- GELLÉRFI, G., « Epic Meals : Who Should Read Epic Poetry in Rome ? », *Acta Classica* 55 (2019), p. 195-201.
- « Misogynistic Musings : The Roman Wives in Juvenal's *Satire* 6 », *Graeco-Latina Brunensia* 27 (2022), p. 57-67.
- GENETTE, G., *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- GHERCHANOC, F., éd., *L' Histoire du corps dans l'Antiquité : bilan historiographique, journée de printemps de la SOPHAU du 25 Mai 2013*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2015.
- GHERCHANOC, F. et S. WYLER, éd., *Corps en morceaux. Démembrer et recomposer les corps dans l'Antiquité classique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020.
- « Introduction », *Corps En Morceaux*, sous la dir. de F. GHERCHANOC et S. WYLER, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020, p. 7-20.
- GIANGRANDE, G., « Sobre un verso de Persio », *Veleia* 30 (2013), p. 317-318.
- GILL, C., « The Sexual Episodes in the *Satyricon* », *Classical Philology* 68 (1973), p. 172-185.

- GILLIES, G., *Writing in the Street : The Development of Urban Poetics in Roman Satire*, thèse, Ann Arbor, 2018.
- GIROD, V., *Les femmes et le sexe dans la Rome antique*, Paris, Tallandier, 2013.
- GLINATSI, R., « Le corps et ses représentations dans l'œuvre d'Horace : approche transgénérique », *Revue des Études Latines* 93 (2016), p. 173-187.
- GLINSKI, M. L. von, « All the World's Offstage : Metaphysical and Metafictional Aspects in Seneca's *Hercules Furens* », *Classical Quarterly* 67 (2017), p. 210-227.
- GOH, I., « It All Comes Out : Vomit as a Source of Comedy in Roman Moralizing Texts », *Illinois Classical Studies* 43 (2018), p. 438-458.
- GOLD, B. K., « Humor in Juvenal's Sixth Satire : is it Funny? », *Laughter down the Centuries*, sous la dir. de J. SIEGFRIED et T. ASKO, Turku, Annales Universitatis Turkuensis, 1994, p. 95-111.
- « The House I live in is not my Own : Women's Bodies in Juvenal's *Satires* », *Arethusa* 31 (1998), p. 369-386.
- GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, P. d. l. Á., *El vientre controlado : anticoncepción y aborto en la sociedad romana*, thèse, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, C., « Espoir et désespoir dans les *Troyennes* de Sénèque », *Cahiers du GITA* 9 (1996), p. 153-167.
- GOWERS, E., « Girls will be Boys and Boys will be Girls, Or : What is the Gender of Horace's *Epodes*? », *Horace's Epodes : Contexts, Intertexts, and Reception*, sous la dir. de P. BATHER et C. STOCKS, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 103-130.
- GRIMAL, P., « La fête du Rire dans les *Métamorphoses* d'Apulée », *Studi classici in onore di Quinto Cataudella. 3*, sous la dir. de T. MANTERO, Catane, Università di Catania, Facoltà di lettere e filosofia, 1972, p. 143-158.
- HABINEK, T. N., « Lucius' Rite of Passage », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 25 (1990), p. 49-69.
- HALLETT, J. P., « Puppy Love Martial 1,83 and C. I. L. 8898 », *Hermes* 105 (1977), p. 252-253.
- HANSON, A. E., « The Restructuring of Female Physiology at Rome », *Les écoles médicales à Rome : actes du deuxième colloque international sur les textes médicaux latins antiques, Lausanne, septembre 1986*, sous la dir. de P. MUDRY et J. PIGEAUD, Genève, Droz, 1991, p. 255-268.
- HARVEY, R. A., *A Commentary on Persius*, Leyde, E. J. Brill, 1981.
- HÉBERT, S., « Méroé magicienne criminelle des *Métamorphoses* d'Apulée ou l'exercice d'une justice de la vengeance », *Camenuae* 16 (2017), p. 1-14.
- HEINRICH, C. F., *Des Aulus Persius Flaccus Satiren berichtet und erklart*, Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Haertel, 1844.
- HENRIKSÉN, C., *A Commentary on Martial Epigrams Book 9*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
- HERRMANN, L., « Martial et les Priapées », *Latomus* 22 (1963), p. 31-55.
- HERTER, H., *De Priapo*, Giessen, Verlag von Alfred Töpelmann, 1932.
- HILL, D. E., *Metamorphoses. Books IX-XII*, Warminster, Aris & Phillips, 1999.

- HINARD, F., « La male mort. Exécutions et statut du corps au moment de la première proscription », *Du châtement dans la cité. Supplices corporels et peine de mort dans le monde antique. Table ronde de Rome (9-11 novembre 1982)*, École française de Rome (éd.), Paris, De Boccard, 1984, p. 295-311.
- HINES, C., *Ovid's Visceral Reactions : Reproduction, Domestic Violence, and Civil War*, Thèse, Toronto, Université de Toronto, 2018.
- HOFFMANN, J. B., *Lateinische Umgangssprache*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1951.
- HOOLEY, D. M., *The Knotted Thong : Structures of Mimesis in Persius*, Ann Harbor, The University of Michigan Press, 2000 (1997).
- HORSFALL, N., « Epic and Burlesque in Ovid, *Met.* viii. 260ff. », *The Classical Journal* 74 (1979), p. 319-332.
- IDDENG, J. W., « Juvenal, Satire and the *persona* Theory : Some Critical Remarks », *Symbolae Osloenses* 75 (2000), p. 107-129.
- IEHL, D., *Le Grotesque*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.
- INGENKAMP, H. G., « Thelyphron. Zu Apuleius, *Metamorphosen* II 20ff », *Rheinisches Museum für Philologie* 115 (1972), p. 337-342.
- INNOCENTI PIERINI, R. D., « Ippolito erede imperiale : per un'interpretazione romana della *Phaedra* di Seneca », *Maia* 57 (2005), p. 463-482.
- JACQUES, J.-M., « La bile noire dans l'antiquité grecque : médecine et littérature », *Revue des Études Anciennes* 100 (1998), p. 217-234.
- JAHN, O., *A. Persii Flacci, D. Iunii Iuvenalis, Sulpiciae Saturae*, Berlin, Weidmann, 1868 (deuxième et troisième éditions révisées et augmentées par F. Buechler, Berlin, 1866, 1893, quatrième édition revue et augmentée par F. LEO, Berlin, 1910).
- JESSEN, O., « Argeiphontes », *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* 2 (1895), col. 709.
- JOHNSTON, L. D., « Glandium : What Piece of Pork ? », *Classical Philology* 49.4 (1954), p. 244-250.
- JONES, P., « Juvenal, the Niphates, and Trajan's Column (*Satire* 6. 407-412) », *Harvard Studies in Classical Philology* 100 (2000), p. 477-486.
- JOUANNO, C., « Thersite, une figure de la démesure ? », *Kentron* 21 (2005), p. 181-223.
- KANT, E., *Critique de la faculté de juger*, trad. par A. RENAUT, Paris, Flammarion, 2015 (1790).
- KARDOS, M.-J., « L' *Vrbs* de Martial Recherches topographiques et littéraires autour des *Épigrammes* V, 20 et V, 22 », *Latomus* 60 (2001), p. 387-413.
- KASS, L. R., « The Wisdom of Repugnance », *The New Republic* (1997), p. 17-26.
- KAYSER, W., *Das Groteske : Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg / Hambourg, Gerhard Stalling, 1957.
- *The Grotesque in Art and Literature*, New Haven, University, 1981.
- KEANE, C. C., « Juvenal's Cave-Woman and the Programmatic of Satire », *The Classical Bulletin* 78 (2002), p. 5-20.

- KEITH, A., « Women in Augustan Literature », *A Companion to Women in the Ancient World*, sous la dir. de S. L. JAMES et S. DILLON, Chichester, Wiley-Blackwell, 2012, p. 385-399.
- KELLY, M., « Estrangement, Epochē, and Performance : Bertolt Brecht's Verfremdungseffekt and a Phenomenology of Spectatorship », *Continental Philosophy Review* 53 (2020), p. 419-431.
- KENNEDY, D. F., « Dismemberment and the Critics : Seneca's *Phaedra* », *Texts and Violence in the Roman World*, sous la dir. de M. GALE et J. H. D. SCOURFIELD, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, p. 215-245.
- KENNEY, E. J., « Satiric Textures : Style, Meter, and Rhetoric », *A Companion to Persius and Juvenal*, sous la dir. de S. BRAUND et J. OSGOOD, Chichester / Malden / Oxford, Blackwell Publishing, 2012, p. 113-136.
- KEULEN, W., « The Wet Rituals of the Excluded Mistress : Meroe and the Mime », *Desultoria Scientia : Genre in Apuleius' Metamorphoses and Related Texts*, sous la dir. de R. R. NAUTA, Louvain, Peeters, 2006, p. 43-61.
- KILMER, M. F., « Genital Phobia and Depilation », *The Journal of Hellenic Studies* 102 (1982), p. 104-112.
- KISSEL, W., *Aules Persius Flaccus Satiren*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 1990.
- KLEIN, F., « *Omnia Turbasti*. L'épisode de Térée, Philomèle et Procné dans les *Métamorphoses* d'Ovide », *Ateliers* 45 (2013), p. 119-140.
- KNAPE, J. et D. TILL, « Ornatus », *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 6, sous la dir. de G. UEDING, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2003, col. 423-452.
- KOHN, T. D., *The Dramaturgy of Senecan Tragedy*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2013.
- KONSTANTAKOS, I., « On the Early History of the Braggart Soldier. 1, Archilochus and Epicharmus », *Logeion* 5 (2015), p. 41-84.
- « On the Early History of the Braggart Soldier. Part Two : Aristophanes' Lamachus and the Politicization of the Comic Type », *Logeion* 6 (2016), p. 112-163.
- KÖSTNER, E., « Ein gefundenes Fressen : Aufforderung zur Anthropophagie in fiktiven römischen Testamenten als Chiffre einer dystopischen Gesellschaft », *Historia* 67 (2018), p. 191-222.
- KRISTEVA, J., *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*. Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- KUNNAS, T. et P. GORCEIX, éd., *À la recherche du grotesque : colloque international, novembre 1993, Institut finlandais, Paris*, Paris, Eurédit, 2003.
- LA BUA, G., « Mastering Oratory : The Mock-Trial in Apuleius' *Metamorphoses* 3.3.1–7.1 », *American Journal of Philology* 134 (2013), p. 675-701.
- LABATE, M., « Ironia e iperbole nell'immaginario epico di Ovidio », *Incontri triestini di filologia classica. 1 : 2001-2002*, sous la dir. de L. CRISTANTE, Trieste, EUT, 2003, p. 131-154.
- LABEYE, T., « Inceste et adultère dans les tragédies de Sénèque », *Ateliers* 27 (2004), p. 73-84.

- LAMPE, K., « Philosophy, Psychology, and the Gods in Seneca's *Hercules Furens* », *Philosophia* 48 (2018).
- LATEINER, D., « Humiliation and Immobility in Apuleius' *Metamorphoses* », *Transactions of the American Philological Association* 131 (2001), p. 217-255.
- LATEINER, D. et D. SPATHARAS, « Introduction : Ancient and Modern Modes of Understanding and Manipulating Disgust », *The Ancient Emotion of Disgust*, New York, Oxford University Press, 2017, p. 1-42.
- LAUREYS, M., « Quintilian, Seneca, *Imitatio* : Re-Reading *Institutio Oratoria* 10.1.125-31 », *Antike und Abendland* 37 (1991), p. 100-125.
- LAUSBERG, H., *Handbook of Literary Rhetoric : A Foundation for Literary Study*, Leyde / Boston, Brill, 1998.
- LAWALL, G., « Death and Perspective in Seneca's *Troades* », *The Classical Journal* 77 (1982), p. 244-252.
- « Death and Perspective in Seneca's *Troades* », *Classical Journal* 77 (1982), p. 244-252.
- LENTANO, M., « *Decolor heres* : Dark Skin in the Roman Cultural Imagination », *Confronting Identities in the Roman Empire : Assumptions About the Other in Literary Evidence*, sous la dir. de J. L. BRANDÃO, C. TEIXERA et Á. RODRIGUES, Londres, Bloomsbury Academic, 2023, p. 33-51.
- LÉVI, N., « Ovide et la notion philosophique de lois de la nature », *La philosophie des non philosophes dans l'Empire romain du I^{er} au III^e siècle*, sous la dir. de S. AUBERT-BAILLOT, G. CHARLES et S. MORLET, Paris, Éditions de Boccard, 2019, p. 31-50.
- LITTLEWOOD, C., « *Hercules Furens* and the Senecan Sublime », *Ramus* 46 (2017), p. 153-174.
- LOEWENSTEIN, J., « The Jonsonian Corpulence, or the Poet as Mouthpiece », *English Literary History* 53 (1986), p. 491-518.
- LOWRY, E. R., *Thersites : A Study in Comic Shame*, New York, Garland Pub, 1991.
- LUCARINI, C. M., « *Semipaganus* (Pers. Chol. 6-7) e la storia di *paganus* », *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica* 138 (2010), p. 426-444.
- LUND, A., *Apocolocyntosis divi Claudii*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1994.
- MADER, G., « *Ut Pictura Poesis* : Sea-Bull and Senecan Baroque. (*Phaedra*, 1035-49) », *Classica et Mediaevalia* 53 (2002), p. 289-300.
- « The Be(a)st of the Achaeans : Turning Tables / Overturning Tables in Ovid's Centauromachy (*Metamorphoses* 12.210-535) », *Arethusa* 46 (2013), p. 87-116.
- MAGNIEN, M., « Crotisque et sublime dans les *Essais* », *Le Sublime et Le Grotesque*, sous la dir. de J. MIERNOWSKI, Genève, Librairie Droz, 2014, p. 65-87.
- MAL-MAEDER, D. v., *Apuleius Madaurensis Metamorphoses : Livre II*, Groningue, Egbert Forsten, 2001.
- MARINA SÁEZ, R. M., *Métrica de los epigramas de Marcial : esquemas rítmicos y esquemas verbales*, Saragosse, Institución Fernando el Católico, 1998.
- MARTIN, R., « La *Cena Trimalchionis* : les trois niveaux d'un festin », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 3 (1988), p. 232-247.

- MAY, R., « The Function of Verse Quotations in Apuleius' Speeches : Making the Case with Plato », *Form and Function in Roman Oratory*, sous la dir. de D. H. BERRY et A. ERSKINE, New York, Cambridge University Press, 2010, p. 175-192.
- MAYRHOFER, M., « On Two Stories in Apuleius », *Antichthon* 9 (1975), p. 68-80.
- MCCLELLAN, A. M., *Abused Bodies in Roman Epic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.
- MCDERMOTT, W. C., « The Ape in Greek Literature », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 66 (1935), p. 165-176.
- « The Ape in Roman Literature », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 67 (1936), p. 148-167.
- *The Ape in Antiquity*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1938.
- MCMANARA, J., « The Monstrosity of Cato in Lucan's *Civil War* 9 », *Classical Literature and Posthumanism*, sous la dir. de G. M. CHESI et F. SPIEGEL, Bloomsbury, New York, 2019, p. 167-173.
- MEYER, M. J., éd., *Literature and the Grotesque*, Amsterdam, Rodopi, 1995.
- MICHALOPOULOS, A. N., « Mocking the (Disabled) Dead : Seneca's Claudius in the *Apocolocyntosis* », *Illinois Classical Studies* 43 (2018), p. 459-472.
- MIERNOWSKI, J., éd., *Le sublime et le grotesque*, Genève, Librairie Droz, 2014.
- MIGNACCA, O., « Modelli augustei per le personificazioni infernali in Seneca Tragico : spunti di riflessione », *Persona Ficta : La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia*, sous la dir. de G. MORETTI et A. BONANDINI, Trento, Università degli studi di Trento, 2012, p. 283-299.
- MILANEZI, S., « Outres enflées de rire : à propos de la fête du dieu *Risus* dans les *Métamorphoses* d'Apulée », *Revue de l'histoire des religions* 209 (1992), p. 125-147.
- MILLER, P. A., « The Bodily Grotesque in Roman Satire : Images of Sterility », *Arethusa* 31 (1998), p. 257-283.
- « The Otherness of History in Rabelais' Carnival and Juvenal's Satire, or Why Bakhtin got it Right the First Time », *Carnivalizing Difference : Bakhtin and the Other*, sous la dir. de P. BARTA, Londres, Routledge, 2001, p. 141-163.
- « Persius, Irony, and Truth », *American Journal of Philology* 131 (2010), p. 233-258.
- « Imperial Satire as Saturnalia », *A Companion to Persius and Juvenal*, sous la dir. de S. M. BRAUND et J. W. OSGOOD, Chichester, Wiley-Blackwell, 2012, p. 312-333.
- MILLER, W. I., *The Anatomy of Disgust*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.
- MINOIS, G., *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000.
- MIRALLES, C., « I coliambi di Persio », *Atti del convegno internazionale « Intertestualità : il dialogo fra testi nelle letterature classiche » : Cagliari, 24-26 Novembre 1994*, Amsterdam, Hakkert, 1995, p. 213-232.
- MISSFELDT, W., « Realität Oder Traum ? : Über Den Magischen Hexenzauber in Apuleius' *Met.* 1, 5-19 », *Der Altsprachliche Unterricht : Latein, Griechisch* 64.3-4 (2021), p. 40-45.
- MONTEIL, P., *Beau et laid en latin : étude de vocabulaire*, Paris, Klincksieck, 1964.

- MOREAU, P., « Catulle et l'inceste. Approches psychanalytique et anthropologique », *Kentron* 18 (2002), p. 79-91.
- éd., *Corps romains*, Grenoble, Jérôme Millon, 2002.
 - *Incestus et prohibi nuptae : l'inceste à Rome*, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- MOREL, P., *Les grotesques : les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 2011.
- MORETTI, G., « Allusioni etimologiche al *genus* satirico : per una nuova esegesi di Persio, Choliambi 6-7 », *Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici* 46 (2001), p. 183-200.
- MULDER, T., « Female Trouble in Terence's *Hecyra* : Rape-Pregnancy Plots and the Absence of Abortion in Roman Comedy », *Helios* 46 (2019), p. 35-56.
- MÜLLER, R., *Sprachbewusstsein und Sprachvariation im lateinischen Schrifttum der Antike*, Munich, Verlag C. H. Beck, 2001.
- MYERS, K. S., « The Poet and the Procureess : The Lena in Latin Love Elegy », *The Journal of Roman Studies* 86 (1996), p. 1-21.
- NAVARRO, F. J., *La formación de dos grupos antagónicos en Roma : honestiores y humiliores*, Pamplona, Eunsia, 1994.
- NDIAYE, É., « Le *scelus nefas* dans *Médée* et *Phèdre* de Sénèque : ordres du roi, vengeances de femmes et lois des dieux », *Lois des dieux, lois des hommes*, sous la dir. de P. VOISIN et M. D. BÉCHILLON, Paris, l'Harmattan, 2017, p. 249-262.
- NILL, H.-P., *Gewalt und Unmaking in Lucans Bellum Civile : Textanalysen aus narratologischer, wirkungsästhetischer und gewaltsoziologischer Perspektive*, Leyde, Brill, 2018.
- NUSSBAUM, M. C., *Hiding from Humanity : Disgust, Shame, and the Law*, Princeton / Oxford, Princeton University Press, 2004.
- O'BRIEN, M. C., « Thelyphron the "Weak-Minded" or What's in a Name ? », *Metamorphic Reflections : Essays Presented to Ben Hijmans at his 75th Birthday*, sous la dir. de M. ZIMMERMAN et R. T. VAN DER PAARDT, Louvain, Peeters, 2004, p. 161-173.
- OLENDER, M., « L'Enfant Priape et son phallus », *Souffrance, plaisir et pensée*, sous la dir. de J. CAÏN et A. MIJOLLA, Paris, Les Belles Lettres, 1983, p. 141-164.
- « Priape le mal taillé », *Le temps de la réflexion* 7 (1986), p. 373-388.
- OLIVEIRA, F. de, « Misoginia clássica : perspectivas de análise », *Norma e transgressão*, sous la dir. de C. I. L. SOARES, I. CALERO SECALL et M. d. C. Z. FIALHO, Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 2008, p. 65-91.
- ORTEGA CARMONA, A., « Die Tragödie Der Pandionstöchter in Ovids *Metamorphosen* (VI,424-678) », *Forschungen zur römischen Literatur, Festschrift zum 60. Geburtstag von Karl Büchner, I-II*, sous la dir. de W. WIMMEL, Wiesbaden, Steiner, 1970, p. 215-223.
- OST, I., « Le jeu du grotesque ou le miroir brisé », *Le grotesque : théorie, généalogie, figures*, sous la dir. de P. PIRET et L. VAN EYNDE, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2019, p. 29-42.

- PANAGL, O., « Linguistisches und stilistisches zum Hendiadyoin », *Papers on Grammar IX 2 : Latina lingua! Nemo te lacrimis decoret neque funera fletu faxit. Cur? Volitas viva per ora virum : Proceedings of the Twelfth International Colloquium on Latin Linguistics (Bologne, 9-14 Juin 2003)*, sous la dir. de G. CALBOLI, Rome, Herder, 2005, p. 877-884.
- PANAYOTAKIS, S., A. PAPADIMITRIOU et E. GEMENETZI, « The Poetics of Mutilation in Apuleius' Tale of Thelyphron (*Met.* 2,21-30) », *Ancient Narrative* (2022), p. 77-94.
- PARATORE, E., « L'ultimo verso dei choliambi di Persio », *Latomus* 23 (1964), p. 685-712.
- PARKIN, T. G., *Old Age in the Roman World : A Cultural and Social History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2003.
- PASOLI, E., « Discussioni sulle idee letterarie dei poeti satirici romani », *Bollettino di Studi Latini* 2 (1972), p. 245-253.
- PERRY, B. E., « The Story of Thelyphron in Apuleius », *Classical Philology* 24 (1929), p. 231-238.
- PERRY, B. E., « Some Aspects of the Literary Art of Apuleius in the *Metamorphoses* », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 54 (1923), p. 196-227.
- PETRONE, G. et S. D'ONOFRIO, éd., *Il corpo a pezzi : orizzonti simbolici a confronto*, Palerme, Flaccovio Editore, 2004.
- PIA COMELLA, J., « Parrhésie et obscurité poétique dans les *Satires* de Perse : l'arrière-plan stoïcien », *Revue des Études Latines* 92 (2014), p. 197-220.
- PIETROPAOLO, M., *The Grotesque in Roman Love Elegy*, New York, Cambridge University Press, 2020.
- PIGEAUD, J., « Une physiologie de l'inspiration poétique. De l'humeur au trope », *Les Études Classiques* 46 (1978), p. 23-31.
- PISANO, C., « *Gutturæ sulphureas lente exhalante mēfites* : anatomia simbolica e rappresentazioni latine del crapulone », *Bollettino di Studi Latini* 44 (2014), p. 557-565.
- PLANTADE, E., « *Priapus Gloriosus*, poétique d'un discours compensatoire », « *Les vers du plus nul des poètes...* ». *Nouvelles recherches sur les Priapées*, sous la dir. de F. BIVILLE, E. PLANTADE et D. VALLAT, Lyon, MOM Éditions, 2008, p. 99-119.
- PLANTADE, E. et D. VALLAT, « Les *Priapées* de la parole au livre », *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes* 79 (2005), p. 279-307.
- PLAZA, M., « *Soluentur risu tabulae* : Saved by Laughter in Horace (*S.* II.1.80-6) and Apuleius (*Met.* III.1-2) », *Classica et Mediaevalia* 54 (2004), p. 353-358.
- *The Function of Humour in Roman Verse Satire : Laughing and Lying*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- POLIS, S., *Martial : Livre VII, édition - traduction - commentaire*, Mémoire, Université de Liège, 2001.
- POPE, M., « Bodies Piled High : Lucretius, Lucan, and the Un / Natural Costs of Civil War », *Classical Philology* 115.2 (2020), p. 209-226.
- POZDNEV, M. M., « *Ipsē semipaganus* : Zur Interpretation der Choliamben von Persius », *Hyperboreus* 3 (1997), p. 100-124.

- PROST, F., « Introduction », *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, sous la dir. de J. WILGAUX, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 7-11.
- PUCCINI-DELBEY, G., « Les discours dans les *Métamorphoses* d'Apulée : vérité ou mensonge, ou faut-il croire celui qui parle ? », *Discours et débats dans l'ancien roman : actes du colloque de Tours, 21-23 Octobre 2004*, sous la dir. de B. POUDERON et G. PEIGNEY, Lyon, Mom Éditions, 2006, p. 141-152.
- PYPLACZ, J., « Evil Goddesses, Flawed Heroes : Divine Wrath and Human Error in Seneca's *Hercules Furens* and *Phaedra* », *Symbolae Philologorum Posnanensium Graecae et Latinae* 23 (2013), p. 91-101.
- RANKIN, H. D., « "Eating People is Right" : Petronius 141 and a *Topos* », *Hermes* 97 (1969), p. 381-384.
- RECKFORD, K., « Studies in Persius », *Hermes* 90 (1962), p. 476-504.
- « Reading the Sick Body : Decomposition and Morality in Persius », *Arethusa* 31 (1998), p. 337-354.
- REGENBOGEN, O., *Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963.
- RICHLIN, A., « Sex in the *Satyricon* : Outlaws in Literatureland », *Petronius : A Handbook*, Chichester, Blackwell Publishing, 2009, p. 82-100.
- *Arguments with Silence : Writing the History of Roman Women*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2014.
- RISI, R., « I choliambi, prologo delle *Satire* di Persio », *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli* 11 (1964-1968), p. 29-48.
- ROBERTSON, D. S., « A Greek Carnival », *The Journal of Hellenic Studies* 39 (1919), p. 110-115.
- RODRIGUEZ, T., « Il linguaggio erotico di Marziale », *Vichiana* 10 (1981), p. 91-117.
- ROSE, A. R., « Seneca and Suicide : The End of the *Hercules Furens* », *The Classical Outlook* 60 (1983), p. 109-111.
- ROSE, P. W., « Thersites and the Plural Voices of Homer », *Arethusa* 21 (1988), p. 5-25.
- ROSEN, E., *Sur le grotesque : l'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1991.
- ROSEN, R., *Making Mockery : The Poetics of Ancient Satire*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- ROUSSEAU, P., « L'usage du laid : la scène de Thersite dans le Chant II de l'*Iliade* », *Diego Lanza, lecteur des œuvres de l'Antiquité : poésie, philosophie, histoire de la philologie*, sous la dir. de R. SAETTA COTTONE, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2016, p. 23-50.
- RUNCHINA, G., « *Magister artis* », *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari* 7 (1983), p. 5-36.
- RUSSO, M., *The Female Grotesque : Risk, Excess and Modernity*, New York, Routledge, 1994.
- SANDERS, E. et M. JOHNCOCK, éd., *Emotion and Persuasion in Classical Antiquity*, Stuttgart, Steiner, 2016.

- SANDOZ, L. C., « L'image de la femme dans les *Priapea* », *Museum Helveticum* 63 (2006), p. 115-127.
- SAPSFORD, T., *Performing the Kinaidos : Unmanly Men in Ancient Mediterranean Cultures*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2022.
- SCAFOGLIO, G., « Discordia taetra (Verg., *Aen.* 323-622) », *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes* 87 (2013), p. 121-131.
- SCHAEFFER, J.-M., *L'art de l'âge Moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992.
- SCHMELING, G. L. et A. SETAIOLI, *A Commentary on the Satyrca of Petronius*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2011.
- SCHÖNBERGER, O., *Apocolocyntosis divi Claudii*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1990.
- SCOBIE, A., « The Structure of Apuleius' *Metamorphoses* », *Aspects of Apuleius' Golden Ass*, sous la dir. de B. L. HIJMANS et R. T. VAN DER PAARDT, Groningue, Bouma, 1978, p. 43-61.
- SEGAL, C., « Senecan Baroque : The Death of Hippolytus in Seneca, Ovid, and Euripides », *Transactions of the American Philological Association* 114 (1984), p. 311-325.
- « Ovid's Metamorphic Bodies : Art, Gender, and Violence in the *Metamorphoses* », *Arion* 5 (1998), p. 9-41.
- SELL, R., « The Comedy of Hyperbolic Horror : Seneca, Lucan and 20th Century Grotesque », *Neohelicon* 11 (1984), p. 277-300.
- SHARLAND, S., « Saturnalian Satire : Proto-Carnavalesque Reversals and Inversions in Horace, *Satire* 2.7 », *Acta Classica* 48 (2005), p. 103-120.
- SHELTON, J.-A., *Seneca's Hercules Furens : Theme, Structure and Style*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1978.
- « The Fall of Troy in Seneca's *Troades* », *The Fall of Cities in the Mediterranean : Commemoration in Literature, Folk-Song, and Liturgy*, sous la dir. d'A. SUTER, D. DUTSCH et M. R. BACHVAROVA, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, p. 183-211.
- SHUMATE, N. J., « Apuleius' *Metamorphoses* : The Inserted Tales », *Latin Fiction : the Latin Novel in Context*, sous la dir. de H. HOFMANN, Londres, Routledge, 1999, p. 113-125.
- SISSA, G., « The Hymen is a Problem, Still. Virginity, Imperforation, and Contraception, from Greece to Rome », *EugestA* 3 (2013), p. 67-123.
- SLATER, N. W., « Spectator and Spectacle in Apuleius », *The Ancient Novel and Beyond*, sous la dir. de S. PANAYOTAKIS, M. ZIMMERMANN et W. KEULEN, Leyde / Boston, Brill, 2003.
- SMITH, S. S., « Bakhtin and Chariton : A Revisionist Reading », *The Bakhtin Circle and Ancient Narrative*, sous la dir. de R. B. BRANHAM, Groningue, Barkhuis et Groningen University Library, 2005, p. 164-192.
- SOMVILLE, P., « Les choliambes de Perse », *L'Antiquité Classique* 70 (2001), p. 185-188.

- SPAETH, B. S., « The Terror that Comes in the Night : The Night Hag and Supernatural Assault in Latin Literature », *Sub imagine somni : Nighttime Phenomena in Greco-Roman Culture*, sous la dir. d'E. J. SCIOLI et C. WALDE, Pise, ETS, 2010, p. 231-258.
- SPINA, L., « Tersite a Roma », *Vichiana : Rassegna Internazionale di Studi Filologici e Storici* 13 (1984), p. 350-363.
- SPITZER, L., *Stilstudien*, Munich, M. Hueber, 1928.
- SQUILLANTE SACCONI, M., *Persio : il linguaggio della malinconia*, Naples, M. D'Auria Editore, 1995.
- STALEY, G. A., *Seneca and the Idea of Tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- STEIER, A., « Mustela », *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* 16 (1933), col. 902-908.
- STEIG, M., « Defining the Grotesque : An Attempt at Synthesis », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 29 (1970), p. 253-260.
- STEIGER, H., « Die Groteske und die Burleske bei Aristophanes », *Philologus* 89 (1934), p. 161-184.
- STEVENS, J. A., « *Dulce et decorum est*, Actium, and the *clupeus virtutis* », *Phoenix* 74 (2020), p. 59-78.
- STRASSBURGER, L., *Humor and Horror : Different Emotions, Similar Linguistic Processing Strategies*, De Gruyter, Mouton, 2022.
- STRÓŻYŃSKI, M., « The Hero and His Mothers in Seneca's *Hercules Furens* », *Symbolae Philologorum Posnanensium Graecae et Latinae* 23 (2013), p. 103-128.
- STUCCHI, S., « Parassiti e cannibali in Petronio : l'episodio crotoniate (*Sat.* 116-141) », *Appunti Romani Di Filologia : Studi e Comunicazioni Di Filologia, Linguistica e Letteratura Greca e Latina VII*, sous la dir. d'E. LELLI et M. NOBILI, Pise / Rome, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2005, p. 71-94.
- SUÁREZ-MARTÍNEZ, P. M., « Horacio y las viejas libidinosas », *Estudios Clásicos* 36 (1994), p. 49-62.
- SULLIVAN, J. P., *The Satyricon of Petronius : A Literary Study*, Londres, Faber and Faber Limited, 1968.
- SULPRIZIO, C. et S. H. BLAKE, *Gender and Sexuality in Juvenal's Rome : Satire 2 and Satire 6*, Norman, University of Oklahoma Press, 2020.
- THOMAS, Y., « Le ventre. Corps maternel, droit paternel », *Le Genre Humain* 14 (1986), p. 211-236.
- THOMSON, P. J., *The Grotesque*, Londres, Methuen and Co Ltd, 1972.
- TÖCHTERLE, K., *Œdipus : Kommentar mit Einleitung, Text und Übersetzung*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1994.
- TODOROV, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1976.
- TRAN-GERVAT, Y.-M., « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de narratologie* 13 (2006), p. 1-9.
- TRONCHET, G., « Martial ou l'art des figures imposées », *Vita Latina* 149 (1998), p. 56-74.

- UMURHAN, O., « Poetic Projection in Juvenal's *Satires* », *Arethusa* 44 (2011), p. 221-243.
- UTARD, R., « Scéva ou l'image de l'héroïsme dévoyé dans la *Pharsale* de Lucain (VI, 138-262) », Stylus, *la parole dans ses formes : mélanges en l'honneur du professeur Jacqueline Dangel*, sous la dir. de M. BARATIN, Paris, Garnier, 2010, p. 737-759.
- VALETTE, P., « Introduction », *Apulée : les Métamorphoses. Livres I-III*, Paris, Les Belles Lettres, 1970 (1940), p. vi-lxiii.
- VALETTE-CAGNAC, E., « Corps de lecteurs », *Corps romains*, sous la dir. de P. MOREAU, Grenoble, Jérôme Millon, 2002, p. 289-312.
- VALLAT, D., « Savoir caché. savoir scandaleux ? Apulée et l'intertexte épigrammatique de l'*Apologie* », *Les savoirs d'Apulée*, sous la dir. d'E. PLANTADE et D. VALLAT, Hildesheim / Zürich / New York, Georgs Olms Verlag, 2018, p. 324-358.
- VAN GREUNEN, B., « Seneca's *Hercules Furens* - A Myth Renewed », *Acta Classica* 20 (1977), p. 141-148.
- VAN ZYL SMIT, B., « Analyzing Blood and Gore. Towards an Understanding of Cruelty and Horror in Senecan Tragedy », *Akroterion* 32 (1987), p. 2-10.
- VENUTO, D. D., F. IENGO et R. SCARCIA, *Gli auctores di Persio*, Rome, Fratelli Palombi Editori, 1972.
- VERDIÈRE, R., « Contribution à l'étude du dernier vers des *Choliambes* de Perse », *Hommages à Jozef Veremans*, sous la dir. de F. DECREUS et C. DEROUX, Bruxelles, Latomus, 1986, p. 355-363.
- VIAL, H., « L'infanticide dans les *Métamorphoses* d'Ovide, entre identité et altérité », *Mythes sacrificiels et ragoûts d'enfant*, sous la dir. de S. DUBEL et A. MONTANDON, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2012, p. 139-153.
- VIELBERG, M., « *Necessitas* in Seneca's *Troades* », *Philologus* 138 (1994), p. 315-334.
- VILLENEUVE, F., *Essai sur Perse*, Paris, Librairie Hachette, 1918.
- VIZZOTTI, M., « *Libido y luxuria* en la tragedia de Séneca », *Circe* 25 (2021), p. 123-140.
- VOLKOVA, V., « The Threepenny Opera : A Learning Play in a Laboratory of a Late Soviet School », *Revista Brasileira de Estudos da Presença* 11 (2021), p. 1-24.
- VON GLINSKI, M. L., *Simile and Identity in Ovid's Metamorphoses*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- VRUGT-LENTZ, J. T., « Die Choliamben des Persius », 3 (1967), p. 80-85.
- WALLACE-HADRILL, A., *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum*, Princeton, Princeton University Press, 1994.
- WALTERS, B. C., *Metaphor, Violence, and the Death of the Roman Republic*, Thèse, Los Angeles, University of California, 2011.
- WATSON, L., « Making Water not Love : Apuleius, *Metamorphoses* 1.13-14 », *The Classical Quarterly* 54 (2004), p. 651-655.
- WATSON, L. et P. A. WATSON, *Juvenal Satire 6*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.
- WATSON, P., « The Flight of Pudicitia : Juvenal's Vision of the Past and the Programmatic Function of the Prologue in the Sixth *Satire* », *Mnemosyne* 65 (2012), p. 62-79.

- WEHRLE, W. T., « Persius *Semipaganus* ? », *Scholia* I (1992), p. 55-65.
- *The Satiric Voice : Program, Form and Meaning in Persius and Juvenal*, Hildesheim / Zürich / New York, Olms-Weidmann, 1992.
- WEINREICH, O., *Senecas Apocolocyntosis : die Satire auf Tod / Himmel - und Höllen - fahrt des Kaisers Claudius*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1923.
- WEISS, S., *The Neronian Grotesque*, London, Routledge, 2023.
- WHITMARSH, T., « Dialogues in Love : Bakhtin and his Critics on the Greek Novel », *The Bakhtin Circle and Ancient Narrative*, sous la dir. de R. B. BRANHAM, Groningue, Barkhuis et Groningen University Library, 2005, p. 107-129.
- WIEDEMANN, T., *Adults and Children in the Roman Empire*, Londres, Yale University Press, 1989.
- WILLIAMS, C. A., *Roman Homosexuality*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2010.
- WINKLER, J. J., *Auctor and Actor. A Narratological Reading of Apuleius's The Golden Ass*, Berkeley, University of California Press, 1985.
- WINKLER, M. M., « Satire and the Grotesque in Juvenal, Arcimboldo, and Goya », *Antike und Abendland* 37 (1991), p. 22-42.
- « Alogia and Emphasis in Juvenal's Fourth Satire », *Ramus* 24 (1995), p. 59-81.
- WOLFF, É., *Martial ou L'apogée de l'épigramme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.
- ZAGANIARIS, N. J., « Le mythe de Térée dans la littérature grecque et latine », *Platon* 25 (1973), p. 208-232.
- ZANKER, P. et A. SHAPIRO, *The Power of Images in the Age of Augustus*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1990.
- ZIETSMAN, J. C., « Persius on Poetic (In)Digestion », *Akroterion* 49 (2004), p. 73-88.
- ZIMMERMANN, P., *Rythme métrique et rythme rhétorique dans la poésie lyrique d'Horrace : recherches sur une poétique du sens*, Thèse, Université Rennes 2, Université européenne de Bretagne, 2009.
- ZITO, N., « Le ventre dans les mélothesies zodiacales, décanique et planétaire », *Histoire du ventre : entrailles, tripes et boyaux*, sous la dir. de F. COLLARD et É. SAMAMA, Paris, l'Harmattan, 2021, p. 269-280.

Figures

FIGURE 1 – Logique opérant l'*image grotesque* selon Bakhtine

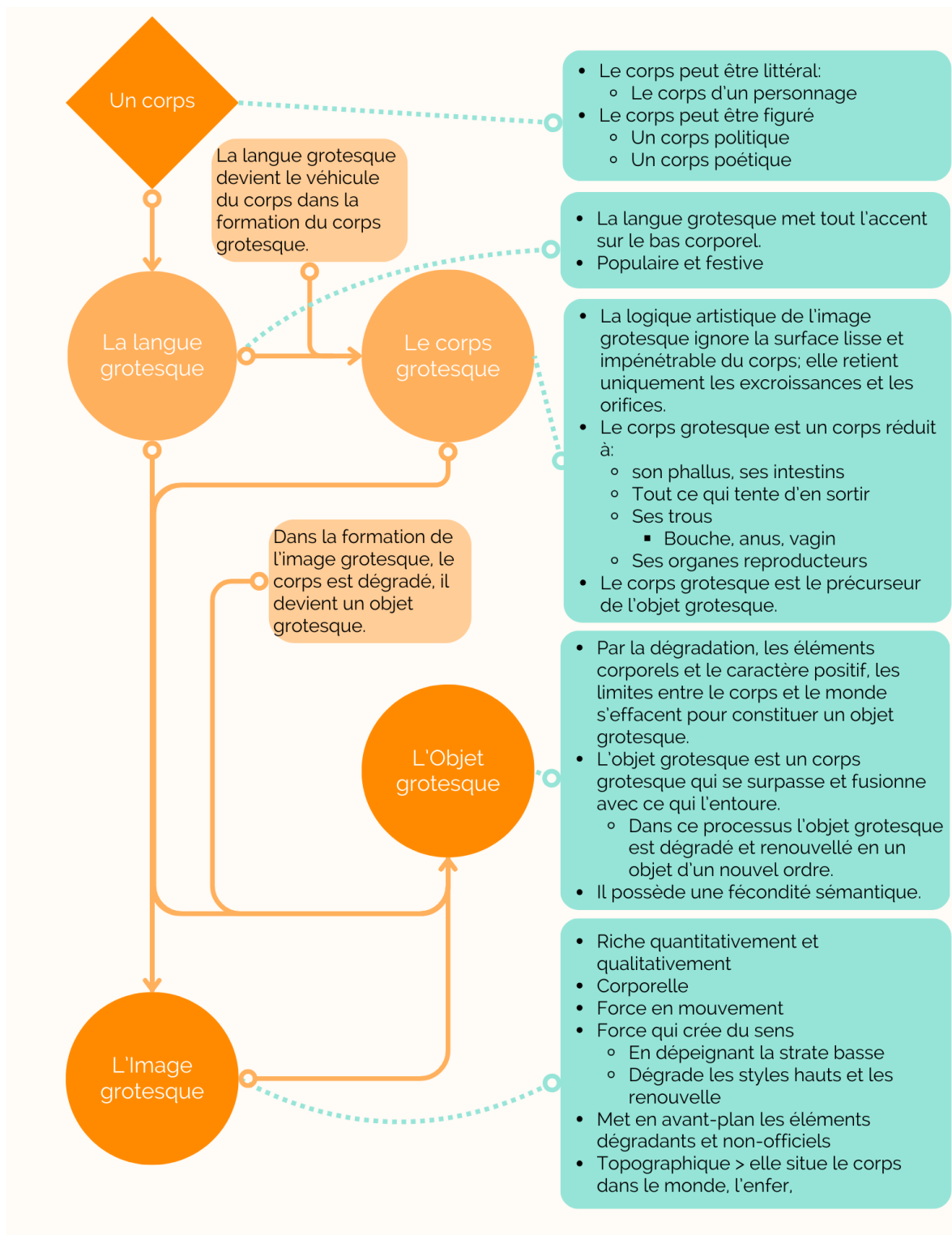


FIGURE 2 – Fiche synthèse de la définition du *corps grotesque* selon Bakhtine

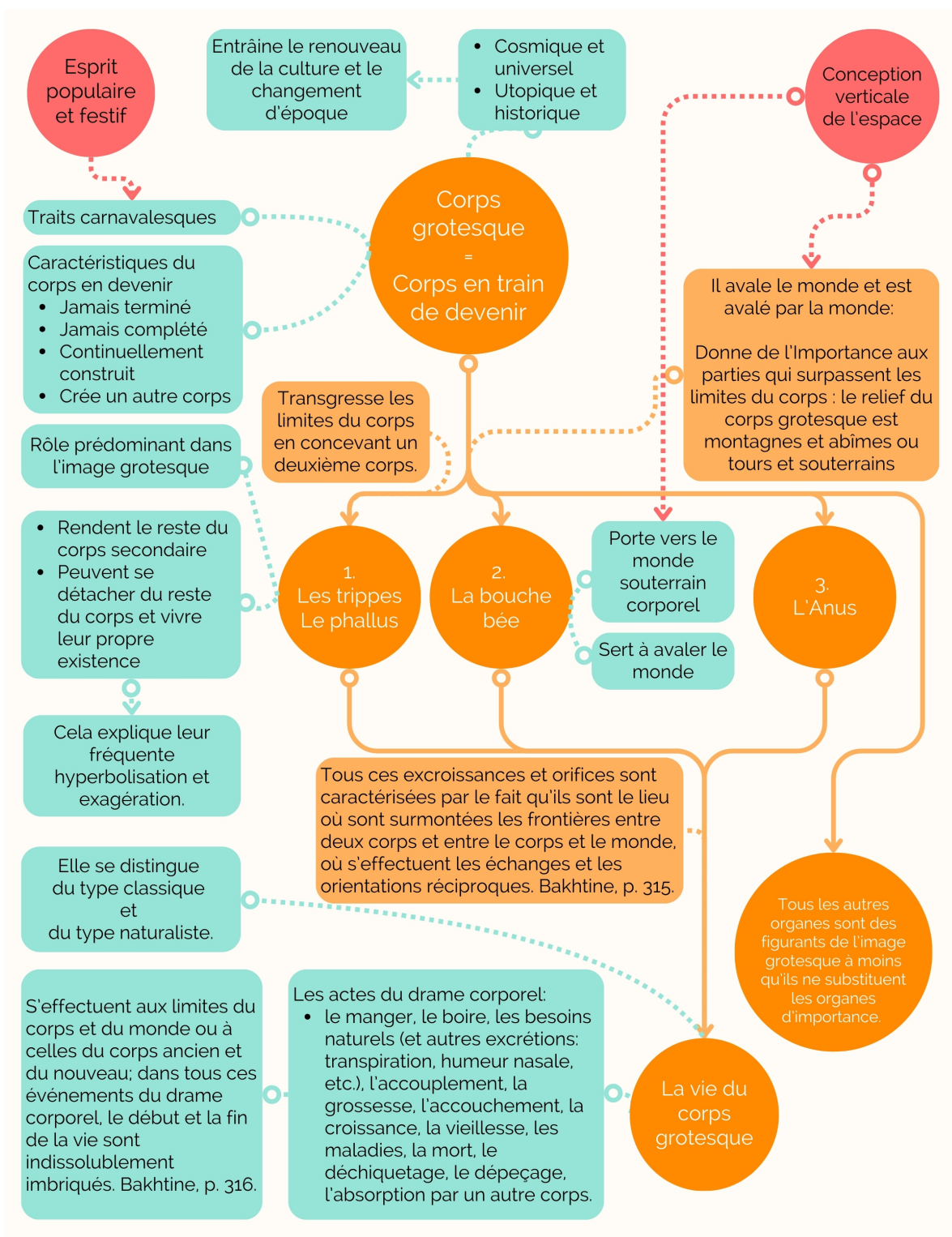
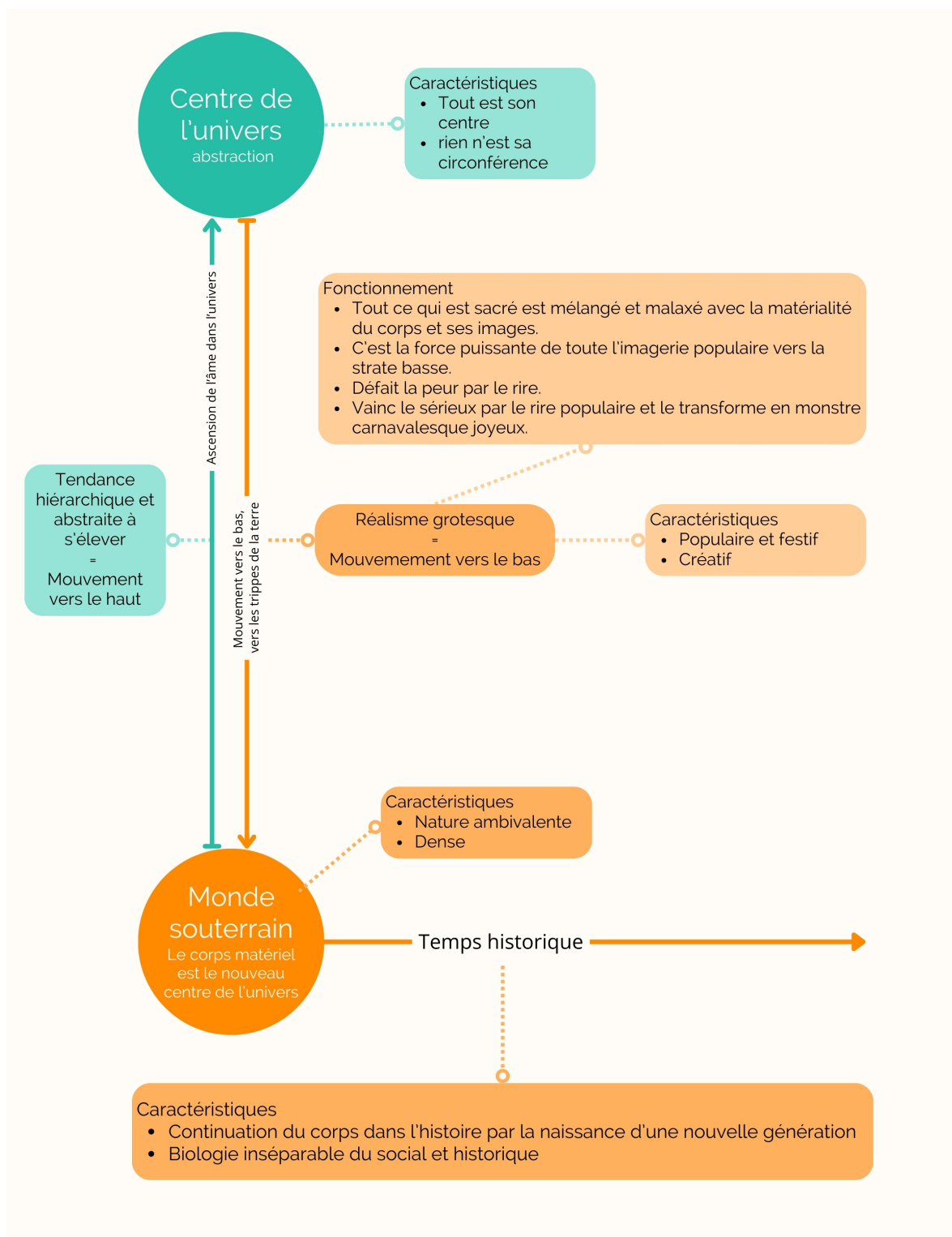


FIGURE 3 – Logique opérant la formation de l’*objet grotesque* selon Bakhtine



Index Locorum

<i>Anthologie grecque</i>		658-666	267
3, 20, 32	260		
9, 452, 1-5	259	Homère	
Apulée		<i>Iliade</i>	
<i>Métamorphoses</i>	239–250, 293–313	1, 234-237	98
1, 7-8	239	Horace	233–237
1, 13	242	<i>Art poétique</i>	
1, 14	246	1-5	136
2, 20, 5	295	102-113	192
2, 21	296	179-189	82, 194
2, 21-22	297	<i>Odes</i>	
2, 25	299	4, 13	235
2, 30-31	301–306	<i>Épîtres</i>	
3, 2, 3-4	307	15, 5	139
3, 2, 13-16	308	<i>Épodes</i>	
3, 2, 18-29	308	5, 29-40	244
3, 3, 5-10	310	Juvénal	
3, 10, 1-10	312	<i>Satires</i>	152–171
10, 29	247	6, 1-13	154
<i>Digesta Iustiniani</i>		6, 115-132	165
48, 5, 24, pr.	269	6, 398-412	157
Eschyle		6, 413-433	159
<i>Les Euménides</i>		6, 592-601	252

Lucaïn		<i>Pontiques</i>	
<i>La guerre civile</i>	113–128	2, 5, 65-72	143
1, 1-3	115	3, 4, 67	143
2, 100-193a	116	4, 8, 81	143
2, 119-129	117	<i>Tristes</i>	
2, 174-191	120	1, 7, 1-3	140
3, 676-679	126	Perse	
Lucilius		<i>Satires</i>	57–86, 133–151
<i>Satires</i>		<i>Prol.</i> , 1-14	134
3, 88-94	146	<i>Prol.</i> , 1	137
		<i>Prol.</i> , 2	138
Martial		<i>Prol.</i> , 4	138
<i>Épigrammes</i>	37–56	<i>Prol.</i> , 5	140
7, 18	229	<i>Prol.</i> , 5-6	138
1, 83	49	<i>Prol.</i> , 7	143
2, 42	50	<i>Prol.</i> , 8-11	145
2, 51	52	<i>Prol.</i> , 8-14	144
3, 82	40	<i>Prol.</i> , 8-9	61
6, 37	54	<i>Prol.</i> , 8	145
Ovide		<i>Prol.</i> , 10-11	60, 146
<i>Amours</i>		<i>Prol.</i> , 14	147
2, 6, 37-62	145	1, 12	65
<i>Métamorphoses</i>	105–113, 250–264	1, 14	60
8, 260-443	106	1, 17-18	61
9, 480-483	109	1, 18	61, 79
12, 246-249	109	1, 19-21	64
12, 258-262	109	1, 22-23	77
12, 383-392	112	1, 24-25	59
12, 431-438	110	1, 30-31	74
12, 470-476	107	1, 35	61

1, 41-42	65	10	165
1, 53-57	73	Pindare	
1, 76-78	77	<i>Olympiques</i>	
1, 80-81	80	7, 7	147
1, 87	64	Pline	
1, 92-96	79	<i>Histoire naturelle</i>	
1, 103-104	62	11, 80	65
1, 107-108	63	Plutarque	
1, 114-115	67	<i>Préceptes de santé</i>	
1, 121	63	130b, 7	102
1, 123-126	67	<i>Priapées</i>	89-103
1, 125	84	6	91
2, 41-43	70	8	103
3, 31-34	71	11	93
3, 88-93	71	23	96
5, 1-2	63	25	97
5, 5-13	272	31	94
5, 5-6	80	Propertius	
5, 7-9	81	<i>Élégies</i>	
5, 17-18	81	2, 5, 25-26	140
5, 43-44	75	Quintilien	
5, 52-61	75	<i>Institution oratoire</i>	
5, 86	66	6, 2, 2-4	190
Pétrone		6, 2, 35-36	192
<i>Satyricon</i>	275-293	6, 3, 7-10	195
137, 12 - 138, 2	278	8, 3, 6-7	31
137, 13 - 138, 2	279	8, 3, 56	33
140, 1, 1 - 140, 11, 6	280	10, 1, 28-29	28
141, 2, 1 - 141, 11, 1	285	10, 2, 23	29
<i>Physiologus</i>		12, 10, 58	81

<i>Rhétorique à Herennius</i>		1005-1026	216
4, 15	32	1147	212
		<i>Œdipe</i>	
Servius		957-979	201
<i>ad. Aen.</i>		<i>Phèdre</i>	
7, 622	137	559-573	247
<i>Du Sublime</i>		1019-1049	205
3, 3-4	32	1093-1114	208
Johnatan Swift		<i>Les Troyennes</i>	
<i>A Modest Proposal</i>		397-408	221
1. 56-100	287	1090-1113	223
Sénèque		1100-1117	223
<i>Apocoloquintose</i>	172–182		
1	173	Théocrite	
4, 2-3	178	<i>Idylles</i>	
5, 4	180	7, 81	147
7, 3	179	Varron	
15	177	<i>Économie rurale</i>	
<i>Lettres à Lucilius</i>		1, 1, 4	141
91, 19	180	Virgile	
Tragédies	198–226	<i>Énéide</i>	
<i>Hercule furieux</i>		3, 574	139
91-103	214	7, 620-622	137
737-742	215	10, 828	139

Félix CHARRON-DUCHARME

LE BAL GROTESQTE

Résumé

La thèse explore le rôle du grotesque dans la littérature latine du Haut-Empire, à travers les textes de Martial, Perse, Ovide, Lucain, Juvénal, Sénèque, Apulée, Pétrone et les *Priapées*. En s'appuyant sur les théories de Mikhaïl Bakhtine et Wolfgang Kayser, elle met en lumière deux visions complémentaires : un grotesque carnavalesque renversant les normes sociales et esthétiques, et un grotesque traduisant des angoisses existentielles et sociopolitiques. Le « bas corporel » bakhtinien réunit un corpus riche, où des textes triviaux gagnent un sens supérieur. Le grotesque kayserien sert à examiner une forme d'ordre ontologique irrationnel antique, où est exprimée une peur romaine de la dissolution de l'ordre social. En somme, la thèse montre que le grotesque, loin d'être un simple procédé stylistique, est une structure qui permet de comprendre la complexité des textes anciens; en tant que fil conducteur pour l'analyse littéraire, il permet une compréhension plus fine des œuvres antiques et de leur contexte culturel.

Mots clés :

Littérature latine, Haut-Empire romain, analyse littéraire, grotesque, carnavalesque, image grotesque, *romanitas*, satire, peur, horreur, rire, ironie, obscène, trivial, vulgaire, bas corporel, ontologie, irrationnel, abject, Mikhaïl Bakhtine, Wolfgang Kayser, Julia Kristeva, Martial, Épigrammes, Perse, Satires, Ovide, Métamorphoses, Lucain, Guerres civiles, Juvénal, Sénèque, Tragédies, Œdipe, Hercule furieux, Les Troyennes, Phèdre, Apulée, Pétrone, Satiricon, Priapées

Résumé en anglais

The thesis explores the role of the grotesque in Latin literature of the Early Roman Empire, through the works of Martial, Persius, Ovid, Lucan, Juvenal, Seneca, Apuleius, Petronius, and the *Priapea*. Drawing on the theories of Mikhail Bakhtin and Wolfgang Kayser, it highlights two complementary perspectives: a carnivalesque grotesque that subverts social and aesthetic norms, and a grotesque reflecting existential and sociopolitical anxieties. Bakhtin's concept of the "lower bodily stratum" unites a diverse corpus, imbuing seemingly trivial texts with deeper meaning. Kayser's grotesque, in turn, serves to examine an irrational ontological order in antiquity, expressing a Roman fear of social disintegration. Ultimately, the thesis demonstrates that the grotesque, far from being a mere stylistic device, is a structural framework for understanding the complexity of ancient texts. As a guiding thread for literary analysis, it offers a nuanced understanding of ancient works and their cultural context.

Keywords :

Latin literature, Roman High Empire, literary analysis, grotesque, carnivalesque, grotesque imagery, *romanitas*, satire, fear, horror, laughter, irony, obscene, trivial, vulgar, lower bodily stratum, irrational, ontology, abject, Mikhail Bakhtin, Wolfgang Kayser, Julia Kristeva, Martial, Epigrams, Persius, Satires, Ovid, Metamorphoses, Lucan, Civil Wars, Juvenal, Seneca, Tragedies, Oedipus, Hercules Furens, The Trojan Women, Phaedra, Apuleius, Petronius, Satyricon, *Priapea*