



Le *Bellum ciuile* de Pétrone : un exemple de « sublime raté » ?

François Ripoll



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/etudesanciennes/1262>

ISSN: 1923-2713

Publisher:

Université d'Ottawa, Université Laval

Printed version

Number of pages: 129-157

ISSN: 0317-5065

Electronic reference

François Ripoll, « Le *Bellum ciuile* de Pétrone : un exemple de « sublime raté » ? », *Cahiers des études anciennes* [En ligne], LVI | 2019, mis en ligne le 19 mai 2019, consulté le 18 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesanciennes/1262>



Les contenus des *Cahiers des études anciennes* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Le Bellum ciuile de Pétrone : un exemple de « sublime raté » ?

FRANÇOIS RIPOLL
Université Toulouse II-Jean Jaurès

Si le sublime est une notion difficile à appréhender parce qu'il n'en existe pas de définition unitaire contenant en elle-même des critères objectifs de sa reconnaissance, on peut toujours essayer d'approcher son essence par le procédé de l'antithèse. Examiner une œuvre qui se veut sublime, et qui de fait ne l'est pas, et comprendre pourquoi elle échoue à l'être, peut nous aider, a contrario, à mieux appréhender les conditions qui fondent le vrai sublime. C'est notamment à cette clarification que pourra servir l'étude du poème d'Eumolpe¹ sur la Guerre civile que Pétrone a

¹ En dépit du titre choisi, par commodité, pour cet article, je juge important de souligner que ce poème est censé être l'œuvre d'Eumolpe, poète ridicule, et non de Pétrone lui-même. Cette opinion n'est pas unanimement admise par la critique, dont certains représentants comme P. GRIMAL (*La Guerre civile de Pétrone dans ses rapports avec la Pharsale*, Paris, Les Belles Lettres, 1977) voient dans le *Bellum ciuile* une œuvre « sérieuse » reflétant les idées esthétiques de Pétrone ; mais la tendance majoritaire est désormais de considérer que Pétrone veut critiquer, à travers Eumolpe, un aspect du goût contemporain (plutôt que Lucain lui-même comme on l'a longtemps dit) ; l'analyse que je livre ici corrobore cette hypothèse tout en la précisant. Pour un panorama (déjà un peu ancien) sur la question, voir P. SOVERINI, « Il Problema delle teorie retoriche e poetiche di Petronio », *ANRW II*, 32, 3, p. 1707-1779, avec la bibliographie antécédente. Pour des approches plus récentes, voir notamment M. LABATE, « Eumolpo e gli atri, ovvero lo spazio della poesia », *MD 34* (1995), p. 153-175, et C. CONNORS, *Petronius the Poet*.

inséré dans le *Satyricon* 119-124. Mon propos est de démontrer qu'Eumolpe est caractérisé par Pétrone comme un type de poète contemporain adepte de l'esthétique du sublime, et tentant de donner à son épopée tous les signes extérieurs d'un poème sublime, mais sans y parvenir, en raison d'un certain nombre de carences fondamentales qu'il s'agira de bien préciser. Je m'appuierai essentiellement pour cela sur le *Traité du sublime* du Pseudo-Longin, que l'on s'accorde aujourd'hui à situer dans la première moitié du premier siècle de notre ère², et que Pétrone, même dans l'hypothèse la plus haute de datation du *Satyricon*³, a pu connaître ; je ne m'interdirai pas pour autant de faire quelques incursions en direction de ce sublime « immanent » et antéthéorique d'origine empédocléenne dont Philip Hardie a retracé la généalogie de Lucrèce à Virgile⁴ ; je m'aiderai enfin, dans la troisième partie, de la comparaison avec d'autres poètes à

Verse and Literary Tradition in the *Satyricon*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, spécialement p. 100-146.

² Pour un aperçu général, voir C. M. MAZZUCCHI, *Dioniso Longino. Del Sublime. Introduzione, testo critico, traduzione e commentario*, Milan, Vita e Pensiero, 2010 (1992). Je m'appuie dans le cours de cet exposé sur le texte établi et traduit par H. LEBÈGUE, *Du sublime*, Paris, Les Belles Lettres, 1965. Pour le *Satyricon*, je me fonde, sauf exception, sur le texte établi et traduit par A. ERNOUT, *Pétrone. Le Satyricon*, Paris, Les Belles Lettres, 1982⁹.

³ Pour un aperçu sur le problème de la datation du *Satyricon*, je me permets de renvoyer à deux de mes articles qui exposent mon opinion sur le sujet : F. RIPOLL, « Le *Bellum ciuile* de Pétrone : une épopée flavienne ? », *REA* 104 (2002), p. 163-184, et « Encore sur la datation du *Satyricon* », in R. POIGNAULT (ed.), *Présence du roman grec et latin*, Clermont-Ferrand, Centre de recherches A. Piganiol, 2011, p. 439-458. L'étude que je présente ici n'apporte aucun argument nouveau sur la question, et est compatible avec à peu près toutes les hypothèses actuellement en circulation, soit de Néron à Trajan.

⁴ P. HARDIE, *Lucretian Receptions. History, the Sublime, Knowledge*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, spécialement p. 225-228. Voir aussi J. I. PORTER, « Lucretius and the Sublime », in S. GILLESPIE & P. HARDIE (eds), *The Cambridge Companion to Lucretius*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 167-184.

peu près contemporains de Pétrone et relevant de la même tendance esthétique, dont je parlerai plus loin.

I Eumolpe, « poète sublime »

Avant d'étudier le poème, intéressons-nous d'abord à son auteur. La figure d'Eumolpe comme type du « poète sublime » ressort principalement de son exposé programmatique du chapitre 118 du *Satyricon*, que P. Grimal, F. Delarue et P. Hardie ont tous trois analysé, de façon plus ou moins formalisée, comme une sorte de bréviaire de l'esthétique du sublime⁵. Eumolpe y développe en effet une apologie du libre déchaînement de l'inspiration : *praecipitandus est liber spiritus, ut potius furentis quasi uaticinatio appareat quam religiosae orationis sub testibus fides* (118, 6 : « il faut que l'inspiration se donne libre cours, pour que l'œuvre apparaisse davantage comme la vaticination d'un esprit en délire que comme un discours scrupuleusement fidèle aux témoignages »), et proclame que le poète inspiré n'a que faire du bon sens : *neque generosior spiritus sanitatem*⁶ *amat* (118, 3 : « une inspiration suffisamment généreuse n'aime point le bon sens »). Comme le remarque F. Delarue, le début de la première phrase évoque Platon (*Ion* 534b-c), qui est l'un des auteurs favoris du Pseudo-Longin, et sa fin semble se référer à Callimaque (fr. 612 Pfeiffer) pour le réfuter. Eumolpe place clairement l'expression éruptive de l'*ingenium* au-dessus du *labor limae*, en une version extrémiste et sans doute caricaturale de la théorie du sublime. L'aveu d'imperfection du « premier jet » poétique qu'il propose (*tamquam si placet hic impetus, etiam si nondum recepit ultimam manum*, « une improvisation si vous voulez, comme celle-ci, même si elle n'a pas reçu la dernière main ») peut être mis en

⁵ Cf. P. GRIMAL, op. cit. n. 1, p. 35-36 ; F. DELARUE, *Stace poète épique. Originalité et cohérence*, Louvain, Peeters, 2000, p. 34-35 ; P. HARDIE, op. cit. n. 4, p. 225-226.

⁶ Pour la restitution de *sanitatem*, voir l'argumentation convaincante de P. GRIMAL, op. cit. n. 1, p. 4.

parallèle avec la préférence affichée de l'auteur du *Traité pour Archiloque*, « poète impétueux et souvent désordonné, dont la fougue est animée d'un souffle divin » au détriment du « petit poème irréprochable » qu'est l'*Érigoné* d'*Ératosthène* (XXXIII, 5). L'image du vaste fleuve qu'il emploie, sans doute dans un esprit de polémique anti-callimachéenne (118, 3 : *ingenti flumine litterarum*), rappelle le motif « fluvial » cher au Pseudo-Longin (XXXV, 4). La recommandation d'intégrer les *sententiae* dans le mouvement d'ensemble du poème plutôt que de les détacher comme des hors-d'œuvre (118, 5 : *curandum est, ne sententiae emineant extra corpus orationis expressae, sed intexto uestibus colore niteant*, « il faut veiller à ce que les pensées ne se détachent pas du corps de l'ouvrage, mais brillent de tout leur éclat en étant insérées dans sa trame ») semble faire écho à l'exigence d'unité organique du tout et des parties qui est une idée fondamentale du *Traité du sublime* (XL, 1). Son idéal de l'écrivain chargé d'érudition intertextuelle (*plenus litteris*, 118, 6) est conforme à la doctrine longinienne de l'imitation comme voie d'accès au sublime (XIII, 2-14). Quant à son affirmation résolue de l'importance des *deorum ministeria* (118, 6), elle rappelle que les épiphanies divines sont une source récurrente de sublime dans les exemples cités par le *Traité* (IX). Au total, Eumolpe semble bien s'inscrire dans la lignée du Pseudo-Longin et de son plaidoyer pour une conception du sublime mettant en avant le jaillissement spontané de l'inspiration généreuse, contre la conception plus « techniciste » représentée notamment par Caecilius de Calè-Actè. En outre, sa parenté avec l'esthétique de Lucain et de Stace, qui s'inscrivent aussi dans cette mouvance, a été bien soulignée respectivement par P. Grimal et F. Delarue⁷, pour deux appréhensions totalement

⁷ Cf. P. GRIMAL op. cit. n. 1, *passim*, et F. DELARUE, op. cit. n. 5, p. 22-23. Pour une étude générale du sublime chez Lucain, voir H. J. DAY, *Lucan and the Sublime*. Power, Representation and Aesthetic Experience, Cambridge, Cambridge University Press, 2013. Pour le sublime chez Stace, outre l'étude fondamentale de F. DELARUE, op. cit. n. 5, p. 18-32, voir M. LEIGH, « Statius and the Sublimity of Capaneus », in M. J. CLARKE, B. G. F. CURRIE & R. O. A. M. LYNE (eds), *Epic*

différentes de sa doctrine et de son œuvre (sérieuse pour le premier, caricaturale pour le second) ; un des enjeux de notre réflexion sera précisément de trancher entre les deux. Contentons-nous à ce stade de considérer qu'Eumolpe représente bien une figure typique du poète « à prétention sublime », et tâchons de voir dans quelle mesure il se montre (ou non) à la hauteur de ses prétentions, en examinant son poème lui-même.

II

Les éléments du sublime dans le *Bellum ciuile*

L'impression générale est que le *Bellum ciuile* s'attache effectivement à réunir un certain nombre d'éléments que j'appellerais les « marqueurs du sublime »⁸, et que l'on peut situer au triple niveau des thèmes, des motifs et des procédés.

Remarquons tout d'abord que, s'il n'existe pas de sujet sublime en soi, le choix du thème central du poème, la guerre civile, se prête particulièrement à la mise en œuvre d'une poétique du sublime, dans la mesure où il offre un champ d'expression privilégié aux passions violentes⁹ et à la poétique du pathos : or, le pathétique est intrinsèquement lié au sublime, comme le souligne le Pseudo-

Interactions. Perspectives on Homer, Virgil and the Epic Tradition Presented to Jasper Griffin by Former Pupils, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 217-241, ainsi que la thèse d'A. LAGIÈRE, *La Thébaïde de Stace et le sublime*, Bruxelles, Latomus, 2017.

⁸ Je reprends cette expression à P. HARDIE, op. cit. n. 4, p. 81, 93 et 107.

⁹ Sur la guerre civile comme sujet sublime par excellence, voir P. JAL, *La Guerre civile à Rome. Étude psychologique et morale*, Paris, Presses universitaires de France, 1963, p. 271-272, et F. DELARUE, op. cit. n. 5, p. 24-26 : « l'époque des guerres civiles est celle où les grandes âmes ont l'occasion de donner toute leur mesure ; les passions peuvent s'épanouir jusqu'à leurs ultimes conséquences, les ressorts de l'âme se révèlent à nu, la mesquinerie du quotidien disparaît dans un embrasement universel » (p. 25). Le Maternus du Dialogue des orateurs de Tacite, représentant du sublime, n'est pas sans éprouver une sorte de nostalgie « littéraire » des troubles civils (36, 2).

Longin (XXIX, 2)¹⁰. Le fait est que le poème d'Eumolpe s'inscrit clairement dans la tradition de l'« épopée pathétique »¹¹, à laquelle se rattachent ces autres « poèmes de la guerre civile » quasi contemporains que sont, sur des plans différents, la Pharsale de Lucain et la Thébaïde de Stace. Si l'on y ajoute le *Bellum Capitolinum* composé par le père de Stace sur les événements de 69 p. C., il semble bien que l'on assiste, dans les années 60-80, à une sorte de vogue du sujet de la guerre fratricide dans les milieux imprégnés par la théorie du sublime, et le poème d'Eumolpe trouve parfaitement sa place dans cette constellation ; comme le dit son auteur : *bellum ciuile ingens opus* (*Satyricon* 118, 6).

Ayant choisi un cadre thématique potentiellement apte au déploiement d'une esthétique du sublime, Eumolpe a eu à cœur de le remplir avec une accumulation de motifs associés, notamment dans le *Traité*, à l'idée du sublime, même si celui-ci, comme nous le verrons plus loin, ne se réduit pas à ces derniers.

Le plus évident de ces marqueurs réside dans la présence récurrente du « paradigme ascensionnel » et des « schèmes de verticalité ». Tout le poème est en effet scandé par une série de mouvements ascendants qui évoquent cette thématique de l'élévation chère au *Traité* du sublime (VII, 2 ; XII, 2 ; XIV, 1 ; XV, 4 ; XXXVI, 1). C'est, tout d'abord, le motif de l'ascension de la montagne, représenté par les trois figures de César (152), Fama (211) et *Discordia* (279), grimpeurs respectifs des Alpes¹², du Palatin et de l'Apennin. Cela nous fait songer que l'image de l'escarpement est étroitement liée à l'idée de sublime dans le *Traité*¹³, notamment à propos de Démosthène, auteur « escarpé » par excellence (XII, 4). Ce motif de la montagne gravie est liée,

¹⁰ Voir sur ce point J. BOMPAIRE, « Le Pathos dans le *Traité* du sublime », *REG* 86 (1973), p. 323-343.

¹¹ Sur la différence entre épopée pathétique et épopée éthique, voir F. DELARUE, op. cit. n. 5, p. 191-232.

¹² Voir à ce propos G. LUCK, « On Petronius' *Bellum ciuile* », *AJP* 93 (1972), p. 133-141, spécialement p. 139.

¹³ Sur la montagne comme « marqueur de sublime », voir P. HARDIE, op. cit. n. 4, p. 81-82.

dans le premier et le troisième cas, à celui de la vue surplombante (153-154 ; 280-281), que P. Hardie¹⁴ rattache à une forme de « sublime immanent » d'ascendance lucrétienne, mais qui est aussi cité par le Pseudo-Longin, à travers un extrait d'Homère, comme exemple de « point de vue sublime » (IX, 5). Le thème de la montagne associe en outre à l'imagerie ascensionnelle celle de la chute précipitée, notion fondamentale dans l'esthétique du sublime, notamment dans le fameux paragraphe XV, 4, où le Pseudo-Longin juxtapose l'image de l'envol et celui de la chute brutale dont le risque guette celui qui s'élève vers les hauteurs ; or, le passage de la descente des Alpes par César met en scène, à côté de la marche impavide du général (203-204), la chute pitoyable de son armée (194-195), incapable de se maintenir à son niveau ; par ailleurs, l'écroulement des sommets montagneux fait partie des prodiges annonciateurs de la guerre civile (131-132). À l'opposé de la montagne et tout en bas de l'axe de verticalité où se côtoient ascension et chute, cimes et précipices, prend place l'imagerie du gouffre, du bathos, complémentaire de celle de l'ascension dans la phraséologie du sublime (II, 1)¹⁵. Or le *Bellum civile* d'Eumolpe offre comme pendant aux escarpements montagneux la vision du gouffre des Enfers, qui s'ouvre au regard plongeant du lecteur au début du poème (67-70 ; 90-93), introduisant une image antithétique de celle de la montagne dans le *Traité du sublime* (IX, 5) : celle de la béance de l'abysse infernal. Cet axe de verticalité entre pics et abîmes est, dans l'épopée d'Eumolpe, parcouru de mouvements incessants dans l'un et l'autre sens : à l'envol ascensionnel de Fama et de Discordia vers les hauteurs montagneuses s'ajoute celui des divinités infernales remontant des Enfers (254-255), qui réactive l'image de la béance de la terre dans

¹⁴ Ibid., p. 228.

¹⁵ Voir B. SAINT GIRONS, *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 57 : « le sublime ne surgit pas dans la seule dimension d'une hauteur acquise, mais se situe sur un axe de verticalité dans lequel l'extrême de la hauteur et l'extrême de la profondeur se rejoignent. Bathos est chez Platon, tout comme hypsos, un attribut de l'esprit supérieur ».

un sens inverse de celui du début. À ce mouvement de surgissement de bas en haut s'oppose, dans le même passage des vers 245-263, celui des vertus personnifiées plongeant sous la terre (251)¹⁶, à l'opposé de la tradition du mythe de l'Âge d'or, qui les voyait s'envoler vers le ciel pour quitter un monde déchu ; de sorte que cet axe vertical terre-Enfers devient chez Eumolpe le support d'un véritable « chassé-croisé » de divinités. L'image récurrente de la tête levée vers le ciel, sur laquelle je reviendrai, participe aussi de cette obsession de la verticalité, soit sous la forme d'une tête qui émerge de bas en haut (76 ; 147 ; 259), soit sous la forme d'un visage tourné vers les cieux (155 ; 272)¹⁷. Un ciel qui apparaît à plusieurs reprises comme l'objet de visées prenant l'aspect d'un défi titanesque : celui de Discordia levant la tête vers les dieux (272), celui des constructions humaines s'élevant jusqu'aux astres (87 : *sedesque ad sidera mittunt*) et celui des Alpes personnifiées et levant vers les astres une tête blanchie (147 : *canoque ad sidera uertice tollit*). Or les deux dernières occurrences du motif permettent au poète de développer une allusion mythique qui participe aussi de l'esthétique du sublime : l'image de la Gigantomachie, liée au motif de l'empilement des montagnes pour atteindre les cieux ; une image que cite notamment le Pseudo-Longin, dans sa version homérique, comme exemple de sublime (VIII, 2). Or chez Eumolpe, cette image est filée précisément dans l'épisode du franchissement des Alpes, où César est assimilé à Jupiter vainqueur des Géants, que figurent ici les montagnes elles-mêmes (205-208), de sorte que l'imagerie gigantomachique ouvre et clôt l'épisode alpin en un effet de composition circulaire¹⁸. C'est aussi dans ce dernier passage, et dans la double comparaison de César vainqueur des Alpes à Hercule et à Jupiter, que le poète a

¹⁶ On pense aussi à Pluton replongeant dans son abîme (124).

¹⁷ Pour l'image du regard levé vers le haut dans le *Traité*, cf. XLIII, 8.

¹⁸ À ceci près que chez Eumolpe, l'accent n'est pas mis sur l'audace impie des Géants comme dans la plupart des retractations du mythe, notamment chez Lucain, mais sur le triomphe du « Gigantomaque ». Voir sur ce point P. GRIMAL, *op. cit.* n. 1, p. 109, et C. CONNORS, *op. cit.* n. 1, p. 118-119 et 123-124.

choisi de placer un mot-clé de l'esthétique du sublime : l'adjectif *arduus*, appliqué à Hercule, paradigme mythique de César, dans sa descente des Alpes (205 : *qualis Caucasea decurrens arduus arce / Amphitryoniades*, « tel le fils d'Amphitryon descendant la tête haute de la citadelle du Caucase »). La posture altière dénotée par cet adjectif est liée ici à un sentiment de fierté victorieuse, dans un contexte de triomphe sur les hauteurs escarpées¹⁹ ; un contexte qui pousse fortement à lui donner une valeur métapoétique en liaison avec l'esthétique du sublime. Le fait est que cet adjectif est un équivalent latin de *hypsos* notamment en poésie²⁰ : c'est en particulier ce terme-clé que répète Stace dans la *Silve* II, 7 pour caractériser le talent de Lucain (76 ; 91 ; 102 ; 108), ainsi que dans la *Silve* V, 3 (19 ; 95) sur son père Papinius, et que l'on traduit volontiers, dans ces cas-là par « sublime » ; et c'est aussi celui qu'il emploie dans la *Thébaïde*, à propos de l'*ardua uirtus* de Capanée, entraîné dans une ascension titanique et anti-jupitérienne des murs de Thèbes qui présente tous les traits du sublime (X, 845)²¹. *Arduus* est donc au carrefour de trois idées connexes : la fierté héroïque, l'escarpement montagneux et la sublimité poétique. Il peut par conséquent fonctionner comme un « marqueur métalittéraire » du sublime dans un contexte surchargé de motifs associés à ce dernier.

La deuxième série de motifs liés au sublime que l'on peut dégager du *Bellum civile* d'Eumolpe est celle des grands bouleversements naturels. Cette idée d'un « sublime naturel » source d'*ekplexis*, que l'on peut rattacher à ce « sublime empédocléen », étudié par P. Hardie, s'autorise aussi d'un passage du *Traité* qui illustre la propension de l'homme au sublime par son admiration devant les grands spectacles de la nature, et évoque l'image des grands fleuves, de l'Océan, de la foudre et surtout, des volcans (XXXV, 3-4)²². Or les grands bouleversements naturels

¹⁹ Sur ce passage, cf. C. CONNORS, op. cit. n. 1, p. 127.

²⁰ Voir F. DELARUE, op. cit. n. 5, p. 30-31.

²¹ Outre F. Delarue, voir M. LEIGH, op. cit. n. 7.

²² Voir à ce propos A. BILLAULT, « Volcanisme et esthétique : à propos du *Traité* du sublime XXXV, 4 », in E. FOULON (ed.), *Connaissance et*

sont ostensiblement présents chez Eumolpe, notamment dans l'épisode des prodiges (127-140) et dans le franchissement des Alpes (185-202), avec force hyperboles. Parmi ces grands cataclysmes, le motif du volcan mérite une attention particulière. Cette source privilégiée de thauma a une longue ascendance chez les poètes de Pindare à Virgile en passant par Eschyle et Lucrèce²³, mais s'épanouit particulièrement chez les auteurs affiliés au courant sublime de l'époque néronienne, comme Sénèque, Lucain (I, 545-547) ou Papinius, le père de Stace²⁴. Ce dernier était notamment l'auteur d'un poème sur l'éruption du Vésuve, que son fils évoque dans la *Silve* V, 3, 205-208, en développant l'image d'une montée éruptive de la terre vers les cieux (*terris ad sidera montem / sustulit*), qui rend sans doute hommage à l'esthétique « sublime » de Papinius. Or l'image du volcan (ici, l'Etna²⁵) est exploitée par Eumolpe dans la série des prodiges annonciateurs de la guerre civile (134-135), en y associant l'image de la foudre dans un contexte implicite d'agression vers le ciel qui réactive sous forme inversée le motif du foudroiement gigantomachique²⁶ : *iamque Aetna uoratur / ignibus insolitis, et in aethera fulmina mittit*, « bientôt l'Etna est dévoré par des feux inconnus et lance ses éclairs jusqu'à l'éther ». Quant au motif de la foudre, que le Pseudo-Longin considère comme emblématique du sublime (I, 4, ;

représentation des volcans dans l'Antiquité, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 193-203.

²³ Sur le motif de l'Etna comme source de sublime, voir P. HARDIE, op. cit. n. 4, p. 88-92.

²⁴ Voir F. DELARUE, op. cit. n. 5, p. 28-29.

²⁵ Rappelons que l'Etna est notamment lié au souvenir d'Empédocle, que cite Horace dans l'*Art poétique* (465) dans le cadre d'une réflexion ironique sur la sublimité manquée (voir P. HARDIE, op. cit. n. 4, p. 90).

²⁶ Cf. C. CONNORS, op. cit. n. 1, p. 120. Cette idée de projections vers le ciel est démentie par Lucain, I, 545-547, pour la même éruption : il semble qu'Eumolpe ait sciemment tourné le dos à la réalité historique pour développer l'image gigantomachique de l'élan vers les astres, conformément au principe du primat de l'imagination énoncé en 118, 6.

XII, 4)²⁷, il revient par ailleurs à propos de Fama (212), dans le cadre de cette quête permanente de l'ekplexis qui anime l'auteur du *Bellum ciuile*. Son occurrence la plus frappante est celle où le coup de foudre de Jupiter effraie Pluton qui rentre sous terre (122-125) : un trait qui vient clôturer la scène infernale commencée au vers 67, où se trouve aussi longuement évoqué, par la bouche de Pluton, le motif de l'ouverture forcée du royaume infernal sous les entreprises des mortels (90-93). Or les motifs de la frayeur de Pluton et de la terre ouverte de force en ses profondeurs se retrouvent dans un passage du *Traité* (IX, 6) où le Pseudo-Longin, contaminant plusieurs passages d'Homère, a réuni à la fois le tonnerre, l'effroi du roi des morts, et la mise à découvert brutale des Enfers ; de sorte qu'on peut émettre l'hypothèse que Pétrone s'est inspiré directement de ce passage du *Traité* dans tout cet épisode, en y ajoutant le trait de foudre auquel le Pseudo-Longin avait donné la valeur emblématique que l'on sait, afin de clôturer sur une note fortement programmatique la scène infernale.

On peut enfin rattacher aux « marqueurs de sublime » la description cauchemardesque de *Discordia* (271-277) dont la généalogie remonte à la fois à l'Éris d'Homère et au *Neikos* d'Empédocle via la *Discordia* d'Ennius, la *Religio* de Lucrèce, ainsi que la *Fama* et l'*Allecto* de Virgile, comme l'a développé P. Hardie dans une ample étude intertextuelle²⁸ ; mais on peut aussi la mettre en relation avec le *Traité* du sublime en y voyant un avatar des ces « visions imaginaires » dont parle le Pseudo-Longin en citant les *Érinyes* d'Oreste (XV, 2), et une tentative de faire visualiser l'indicible de l'horreur destructrice par le biais d'une image frappante. À cela s'ajoute que le *Traité* fait, à un autre endroit et pour une autre idée (le motif de la taille incommensurable), référence à l'Éris homérique²⁹ (IX, 4), ancêtre littéraire de *Discordia* : or le motif de *Discordia* élevant sa tête vers les cieux chez Eumolpe (272) rappelle précisément la grandeur

²⁷ Sur la foudre comme « marqueur de sublime », voir P. HARDIE, op. cit. n. 4, p. 81-82.

²⁸ P. HARDIE, op. cit. n. 4, p. 67-135 et 228.

²⁹ Voir à ce propos H. J. DAY, op. cit. n. 7, p. 78-79.

d'Éris entre terre et ciel³⁰, de sorte que le sublime de l'altitude et l'ekplexis de l'effroi³¹ se combinent dans cette figure allégorique. On peut en outre faire remarquer que la phantasia de Discordia agitant sa torche sur l'Apennin n'est pas sans parenté avec l'évocation par Stace de la Furie de la guerre civile agitant sa torche sur le Capitole, dans la *Silve* où le poète évoque précisément le poème de son père sur la guerre civile de 69 (V, 3, 195-197), dans un contexte de mise en valeur de l'esthétique du sublime : il est fort possible, comme le suggère F. Delarue que cette vision se trouvait déjà dans le poème de Papinius, autre exemple de poète sublime d'après l'image qu'en donne son fils³².

Pour ce qui est enfin des procédés de style favoris d'Eumolpe, il est plus difficile d'isoler des « marqueurs de sublime » ; les commentateurs ont cependant noté l'abondance des oxymores³³, ce qui nous fait songer que plusieurs exemples de sublime cités par le Pseudo-Longin sont fondés sur un effet de paradoxe³⁴, ainsi que celle des métaphores et des *sententiae*³⁵. Quant aux hyperboles, figure sublime par excellence à condition d'en user à bon escient selon le *Traité* (XXXVIII), on pourrait évidemment en multiplier les exemples ; je me bornerai à noter la mobilisation, à deux reprises, de cette figure en association avec l'image du sang répandu, puisque le *Traité* cite un exemple thucydidéen d'hyperbole utilisant ce motif (XXXVIII, 3) : chez Eumolpe, il est question à la fois du sang dont Pluton est censé se laver la face, Tisiphone s'abreuver, l'épée de Sylla s'imbiber, et les moissons

³⁰ Cf. P. HARDIE, *op. cit.* n. 4, p. 82-83.

³¹ Cf. aussi le *Traité* XV, 5, pour le motif de la personnification sanguinaire.

³² Cf. F. DELARUE, *op. cit.* n. 5, p. 23-27. Notons une image assez proche chez Lucain, *Pharsale* I, 572-574.

³³ Cf. G. GUIDO, *Dal Satyricon : il Bellum Civile. Testo, Traduzione e Commento*, Bologne, Pàtron, 1976, p. 268-269.

³⁴ E. g. VIII, 2 ; IX, 5, 6 et 10 ; XV, 6 et 10 ; XVI, 3 ; XXVIII, 4 ; XXXI, 2.

³⁵ G. GUIDO, *op. cit.*, p. 286-289.

s'engraisser (96-99) et de celui dont se teindront les golfes thessaliens d'après Discordia (294).

Ce sont là par conséquent ce que l'on peut appeler des « signes extérieurs de sublime », qu'Eumolpe a délibérément accumulés au fil de son échantillon poétique comme autant de marques aisément repérables d'appartenance à l'esthétique littéraire prônée dans son développement théorique. Mais on sait bien que le « vrai » sublime ne saurait se réduire à des sujets ou à des motifs isolés et indépendants les uns des autres, et relève d'une impression d'ensemble à base d'effets de lecture : c'est donc à cette aune qu'il convient d'évaluer si Pétrone a voulu ou non que l'« exercice de style » d'Eumolpe apparaisse comme réussi, et comment il s'y est pris.

III L'échec du sublime

Cette évaluation de l'échec ou du succès d'une tentative de sublime est délicate, puisqu'elle implique forcément une dose de subjectivité, dans la mesure où le sublime est en partie un effet d'ordre émotionnel non réductible à des éléments thématiques ou stylistiques. La question est donc de savoir comment assumer et utiliser cette subjectivité sans tomber dans le subjectivisme, ce qui implique de prendre un certain nombre de précautions méthodologiques. La mauvaise méthode serait, selon moi, de partir du postulat que le *Bellum civile* est une œuvre grotesque, et de tout interpréter à la lumière de cette idée préconçue, en un raisonnement de type circulaire. Quant à la tendance à l'enflure que beaucoup de commentateurs voient dans ce poème, non sans raison sans doute³⁶, la difficulté est de savoir où placer précisément le curseur de l'excès, en l'absence de repères bien établis. Une meilleure méthode consiste, à mon avis, à tenter d'évaluer dans quelle mesure cette œuvre échoue à réunir certains critères fondamentaux de l'esthétique dont elle se réclame, à savoir

³⁶ Voir notamment E. PARATORE, *Il Satyricon di Petronio. Parte seconda. Commento*, Florence, Le Monnier, 1933, p. 380-401.

précisément la théorie du sublime. Nous avons pour cela deux types de points d'appui qui permettent de réduire la part de subjectivisme : d'une part, le *Traité* lui-même, et notamment les exemples qu'il met en avant, et d'autre part, l'œuvre de poètes contemporains qui mettent en jeu la même esthétique sur des sujets voisins dans une intention assurément « sérieuse », et qui peuvent servir de points de comparaison, à savoir Lucain et Stace. S'agissant du rapport entre ces derniers et Pétrone, je laisserai complètement de côté la question de la datation relative et des influences réciproques au profit d'une perspective comparatiste strictement synchronique consistant à voir, à partir de scènes analogues chez Eumolpe et chez Lucain ou Stace, lequel est le plus riche en effets sublimes, et pourquoi.

Je précise enfin qu'il y a tout de même un fait qui m'encourage a priori à considérer le *Bellum ciuile* d'Eumolpe comme une tentative de sublime ratée : alors qu'il s'est trouvé, au fil du temps, des critiques pour réhabiliter vigoureusement (et, on l'espère, sincèrement) certains poètes parfois jugés outranciers, comme Stace et Lucain (voire même Silius Italicus), pour s'enthousiasmer à leur lecture, et pour saluer en eux un génie puissant et profond là où d'autres n'ont voulu voir qu'enflure et mauvais goût, aucun critique à ma connaissance, y compris parmi ceux qui considèrent le *Bellum ciuile* d'Eumolpe comme une œuvre sérieuse reflétant les idées poétiques de Pétrone lui-même, ne s'est avisé de proclamer avec enthousiasme et surtout de démontrer le caractère véritablement sublime de ce poème. S'il est vrai, comme le dit le Pseudo-Longin, que le sublime est « ce qui plaît toujours et à tous » (VII, 4), et même s'il faut en rabattre un peu sur cette définition au vu de la postérité « en dents de scie » de Stace et de Lucain, le poème d'Eumolpe est assez loin du compte, tant au regard de sa réception par les autres personnages du roman (cf. 124, 2) que par la postérité critique ; il doit bien y avoir une raison à cela, et c'est précisément ce que je vais tenter d'expliciter.

Le « ratage » de la tentative sublime d'Eumolpe me paraît reposer sur cinq carences structurelles au regard de l'esthétique du sublime : la démultiplication répétitive des motifs (1) ; le décalage entre les procédés de grandissement mis en œuvre et la trivialité de

certains référés (2) ; l'absence de gradation affective concertée et la faiblesse des enchaînements (3) ; le déficit d'orchestration des passions (4) ; le rapport problématique de l'auteur à son sujet, qui est sans doute la question fondamentale dont dépend tout le reste (5).

La plupart des critiques, même parmi les défenseurs d'une intention « sérieuse » de Pétrone, considèrent comme une maladresse la répétition de la déclamation contre le luxe entre le prologue du narrateur (1-44) et le discours de Pluton (84-93)³⁷, même si les deux passages ne disent pas exactement la même chose dans le détail. Mais ce cas de « double emploi » (auquel on pourrait ajouter les prodiges des vers 126-140 et 177-182) n'est que la partie la plus visible de tout un ensemble de réduplications, voire de démultiplications de motifs qui atteint le niveau d'un procédé quasi mécanique. Or le sublime d'une idée ou d'une image suppose une certaine unicité pour conserver une force émotionnelle ; faute de quoi, on dilue l'effet de surprise en tombant dans une forme de redondance et d'amplification purement quantitative qui s'éloigne du sublime³⁸. Par exemple, le motif, potentiellement sublime, on l'a vu, de la personnification allégorique entreprenant une ascension vers un lieu élevé revient deux fois dans le poème : à propos de Fama (211) et à propos de Discordia (279). Même duplication pour les motifs de la torche incendiaire, partagée, à quelques vers d'intervalle, par Furor (263) et Discordia (276), de la béance de la terre (101 ; 254), de la tête blanche émergente (Pluton, 77, et les Alpes, 147), du mouvement ascensionnel ad sidera (87, 147). Mais le motif le plus rédupliqué est celui de la tête qui s'élève, avec des expressions du type *extulit ora*, *tollit caput* ou *extulit caput* : Pluton, les Alpes, Furor, Discordia (77 ; 147 ; 259 ; 272). Cette répétitivité du motif lui donne l'allure d'un « tic » mécanique qui ôte tout effet de surprise, et partant, toute grandeur, à une image dont le modèle virgilien, l'émergence de Neptune sortant des profondeurs marines pour calmer la tempête (Énéide I, 127 : *summa placidum caput extulit unda*), frappait par

³⁷ Voir P. GRIMAL, op. cit. n. 1, p. 107.

³⁸ Pour une critique de l'amplification sans sublime, voir le Traité XI.

sa majesté et son exceptionnalité, au point culminant d'un épisode de forte tension dramatique. On peut bien parler, chez Eumolpe, d'une banalisation du motif, qui « dégonfle » ses potentialités sublimes par une réitération insistante.

Dans le chapitre III du *Traité* consacré à la question du faux sublime, le Pseudo-Longin insiste sur l'adéquation nécessaire entre la grandeur des procédés et l'élévation du sujet, en critiquant notamment l'usage de métaphores grandioses disproportionnées à leur référent (« Xerxès le Zeus des Perses » ou « les vautours tombeaux vivants »), et en condamnant le pathétique mis en œuvre hors de propos. Or ce reproche de « souffler à pleines joues dans de toutes petites flûtes » (pour reprendre une expression de Sophocle citée par le Pseudo-Longin) pourrait bien s'appliquer à une bonne partie de la déclamation contre le luxe dans le prologue d'Eumolpe (1-44)³⁹. Par exemple, l'attaque du vers 13, qui cumule une *iunctura* sénéquienne⁴⁰ annonciatrice d'une grande catastrophe tragique (*ecce aliae clades*) et une métaphore dramatisante (*laesae uulnera pacis*), sert à introduire le motif des chasses aux animaux exotiques en Afrique (14-18), de sorte que le poète arbore le ton le plus dramatique pour introduire la moins grave des trois pratiques abusives qu'il a choisi de ranger par ordre de gravité croissant (les safaris, les jeux du cirque, et la castration des « mignons »). Au vers 16, le motif des bêtes sauvages importées à Rome sur des navires de transport mobilise une métaphore ramassée et un peu bizarre, *fames premit aduena classes* (« une faim étrangère écrase les flottes ») qui, chez Lucain, a un équivalent partiel dans le contexte autrement plus dramatique de la bataille d'Actium : *quas premit aspera classes / Leucas* (« les

³⁹ Je m'appuie en particulier ici sur l'excellent mémoire de maîtrise d'A. MALAVAL, *Le Poema de Bello Ciuili de Pétrone : recherche et commentaire*, Université de Toulouse-Le Mirail, 1993, p. 59-79, que je ne suis pas dans tous ses jugements, notamment sur certains aspects « grotesques » du *Bellum ciuile*, mais qui comporte beaucoup d'analyses stylistiques très fines.

⁴⁰ Cf. principalement Sénèque, *Agamemnon* 528, où il s'agit du foudroiement d'Ajax par Pallas (cf. aussi *Hercule sur l'Œta* 815).

flottes qu'écrase l'âpre Leucade », Pharsale I, 42-43). Soit que le *Satyricon* soit postérieur à la Pharsale, auquel cas on peut dire que Pétrone « rabaisse » Lucain, soit que, suivant l'hypothèse de P. Grimal, ce soit Lucain l'imitateur, auquel cas c'est lui qui « rehausse » Pétrone⁴¹, toujours est-il que l'impression d'une dramatisation outrancière se dégage de façon diffuse de toute cette première partie du poème d'Eumolpe, même si elle n'est pas toujours aussi facile à pointer que dans ces deux extraits, où nous avons des points de comparaison intertextuelle précis. On pourrait bien être assez proche ici de ce que le Pseudo-Longin (III, 5) appelle le « parenthyrse », le pathétique inopportun ou démesuré. Cette impression de « banalisation » du sublime se confirme au vers 101, où le motif de la déchirure béante de la terre, ordinairement appliqué à de grands bouleversements cosmiques⁴² (et cité comme tel par le Pseudo-Longin, IX, 6 en rapport avec la théomachie homérique), résulte simplement du mouvement brusque de Pluton pour serrer la main de la Fortune⁴³. On peut donc parler une fois de plus d'un galvaudage du motif, que sa recontextualisation réductrice dépouille de toute puissance dramatique. On pourrait en outre ajouter à cette liste de défauts structurels quelques « fautes de goût » plus ponctuelles, comme la complaisance pour les détails sordides dans la description de *Discordia* (272-277), qui tombe peut-être sous le coup du reproche

⁴¹ P. GRIMAL (op. cit. n. 1, p. 59-60 ; 77-79 ; 144-145) relève du reste plusieurs cas où une sententia ou une image frappantes de Lucain ont un équivalent sous une forme plus plate chez Pétrone. L'auteur interprète tous ces parallèles comme des améliorations apportées par Lucain à son modèle pétronien, mais la lecture inverse, celle d'une banalisation délibérée de Lucain sous la plume d'Eumolpe, reste possible (ce qui ne veut pas dire nécessairement qu'à travers lui, Pétrone vise Lucain lui-même ; je reviendrai sur ce point).

⁴² Cf. *Énéide* VIII, 245-246 ; *Thébaïde* VIII, 14-20.

⁴³ Cette initiative bizarre et assez gratuite (et sévèrement jugée par les commentateurs modernes) rappelle un peu, pour l'expression, mais sans le contexte dramatique, le vers de Virgile où Énée tente de saisir l'ombre de Créuse (*Énéide* II, 792), contaminé avec un autre passage de l'*Énéide* VIII, 164. Voir A. MALAVAL, op. cit. n. 39, p. 93.

que le Pseudo-Longin (IX, 5) adresse à l'image répugnante d'Achlys dans le Bouclier attribué à Hésiode⁴⁴.

J'en viens à présent à la troisième carence, plus grave sans doute, qui touche aux questions de composition et d'enchaînements. En effet, la plupart des exemples ainsi que certaines déclarations programmatiques du Traité mettent en évidence le fait que le sublime, en tant qu'effet émotionnel, repose la plupart du temps sur un principe de gradation affective : la tension dramatique y progresse par paliers en un mouvement ascendant qui culmine parfois dans une expression ou une image frappante⁴⁵. Par conséquent, il ne suffit pas de proposer de façon insistante des images d'envol pour donner une impression de « décollage » ; il faut surtout mettre en œuvre ce que j'appellerais un art du crescendo — et aussi du decrescendo, car pour pouvoir monter, il faut bien redescendre de temps en temps. À cet art de la gradation doit s'ajouter un art des enchaînements, dans la mesure où le sublime, comme le précise clairement le Pseudo-Longin (XL, 1), résulte d'une impression d'unité quasi organique et non d'une juxtaposition d'éléments indépendants. À l'aune de ces exigences qui se dégagent assez nettement de plusieurs passages du Traité, que peut-on dire du *Bellum ciuile* ? Partons de remarques très générales. On est frappé par le fait que tous les épisodes qui se succèdent au fil de ce court poème sont marqués par le même degré de véhémence ou de frénésie : plaintes du narrateur, de Pluton, de Fortuna, harangues de César et de Discordia, déchaînement de présages, de panique, de cataclysmes naturels... À aucun moment n'intervient un des effets de pause suspensive (catalogues, teichoscopies, assemblées...) que les poètes épiques ménagent habituellement pour mieux faire rebondir la tension dramatique. La comparaison est assez frappante, de ce point de vue, entre la composition du poème d'Eumolpe et celle du chant I de la

⁴⁴ Voir P. HARDIE, op. cit. n. 4, p. 228.

⁴⁵ E. g. VIII, 3 ; IX, 10 et 11 ; X, 2 et 5. Et pour la formalisation de cette idée au niveau des phrases, voir XL, 4.

Pharsale, avec laquelle il présente beaucoup de parenté⁴⁶. Lucain alterne savamment les passages dynamiques et les passages plus statiques, notamment le gros bloc de discours central (I, 261-391), où la foule semble hésiter un temps à suivre César (I, 352-355), et le destin son cours, avant que le discours décisif de Laelius ne relance la machine infernale : cet effet hautement dramatique d'hésitation du destin n'a pas d'équivalent chez Eumolpe. Rien de semblable non plus chez lui au catalogue des troupes gauloises (Pharsale I, 392-465), parfois reproché à Lucain pour sa longueur, mais qui a le mérite de créer un effet d'attente suspensif et justifie directement la scène de panique qui suit, consécutive à ce déferlement de hordes étrangères⁴⁷. Pas d'équivalent non plus du mouvement de gradation ternaire (décroissant sur le plan de la longueur mais croissant sur le plan de la tension) que Lucain dispose à la fin de son chant, avec les trois scènes de prophétie (Arruns, Nigidius Figulus, la matrone hallucinée). Au même endroit chez Eumolpe, on n'a que la tirade prophétique de Discordia, dont la virulence verbale maintient la tonalité du poème au même niveau de frénésie que l'on a depuis le début⁴⁸. Ajoutons aussi que l'apparition fantasmagorique de l'Érinie au-dessus de la Ville vient, chez Lucain, couronner sur une note de fantastique une gradation dans l'angoisse au fil de la scène de prodiges (Pharsale I, 573-577)⁴⁹, alors que les entités malfaisantes déboulent abruptement sur le devant de la scène chez Pétrone (254-263). Pour

⁴⁶ Voir J. SOUBIRAN, « Sur la composition des deux *Bellum ciuile* : Lucain (I) et Pétrone », *Pallas* 33 (1987), p. 55-62.

⁴⁷ Pour une mise en parallèle des deux scènes de panique sur le plan de la composition, au désavantage de Pétrone, voir notamment P. GRIMAL, *op. cit.* n. 1, p. 152-153.

⁴⁸ Par ailleurs, la série d'apostrophes injonctives et prophétiques à la fois de Discordia (288-294), plate et sèche, souffre de la comparaison avec l'ample mouvement de transport dynamique et hallucinatoire de la Matrone vaticinante (Pharsale I, 683-693). Même inégalité criante d'effet dramatique entre le vers final de Pétrone (295) et celui de Lucain (Pharsale I, 695).

⁴⁹ Un mouvement ascendant qui rappelle Virgile, *Géorgiques* III, 551-553.

paraphraser une remarque de J. Soubiran, on peut dire que, là où Lucain ménage des effets de crescendo et de decrescendo, Eumolpe, lui, est constamment dans le fortissimo ; ou pour prendre une autre image, que le *Bellum ciuile* d'Eumolpe se présente comme une succession de pics abrupts quand celui de Lucain ressemble davantage à des montagnes russes, et produit donc une impression plus dynamique.

Un corrélat de cette absence de gradation concertée chez Eumolpe est la brusquerie des transitions, qui donnent une impression de fragmentation en tableaux, sans unité organique susceptible de soutenir un mouvement affectif orchestré sur la durée⁵⁰. Par exemple, le passage des causes économiques de la guerre civile au thème de la rivalité des chefs (60-61) est parfaitement abrupt, alors que Lucain, qui adopte la même dichotomie en sens inverse, soigne au contraire, la transition, et fait bien ressortir la complémentarité des deux suivant le schéma : causes immédiates / causes profondes (*Pharsale* I, 158-159). En outre, Lucain reprend, après son passage sur les causes économiques, la figure de César qu'il avait laissé au vers 157 pour le montrer en action (183 sq.) avec un effet saisissant à la fois de continuité thématique avec son portrait antérieur et de raccourci temporel, alors qu'Eumolpe « saute » de son exposé des causes à la scène de l'intervention de Pluton, que rien ne laissait présager (67 sq.), de sorte que les vers 61-66, qui ont aussi peu de rapport direct avec ce qui précède qu'avec ce qui suit⁵¹, apparaissent comme un morceau parfaitement détachable qui pourrait sans dommage être supprimé. Par ailleurs, la scène des présages (126-141) se termine elle aussi de manière abrupte et est rattachée à

⁵⁰ Pour une critique de la fragmentation au niveau de l'énoncé, voir notamment le *Traité* XLII.

⁵¹ De plus, ces vers consacrés aux triumvirs n'exposent pas leurs motivations dans le conflit, mais leurs morts respectives, de sorte qu'ils n'ont qu'un rapport très lointain avec l'exposé sur les causes de la guerre qu'ils viennent compléter. Quant à la *sententia* finale du vers 66, il s'agit d'une réflexion morale gratuite et totalement déconnectée de la thématique principale.

l'intrigue principale de façon très lâche (140-141) : ils semblent avoir pour seul effet d'affermir une résolution de César dont rien n'était dit auparavant (142-143), et leur impact affectif est des plus limités, déconnectés qu'ils sont de la scène de panique collective des vers 216-244. Lucain a procédé bien autrement, en insérant la scène de panique à Rome (Pharsale I, 466-522) entre le catalogue des Gaulois et la scène des présages (522-695), de façon à relier étroitement les trois et à marquer une gradation ascendante dans les effets de pathétique et de terreur⁵². Ajoutons que chez Eumolpe, la brève mention de César lui-même au vers 142, sans lien thématique avec sa première mention au vers 64, suivie de sa disparition immédiate jusqu'au vers 152, renforce cette fragmentation : il en résulte que sa scène « sublime » de franchissement des Alpes n'a en rien été préparée par une caractérisation du personnage comme héros de la « grandeur d'âme », ce qui contraste avec l'unité affective de la figure de César tout au long de la Pharsale de Lucain. Un autre exemple de développement amené de façon abrupte, et parfaitement détachable, est l'esquisse de théomachie des vers 264-270 : cette division du Panthéon divin en deux camps antagonistes calqués sur les clivages de la guerre civile est sans effet sur le plan dramatique, sans préparation en amont, et sans orchestration poétique à la hauteur des autres théomachies épiques, d'Homère à Silius Italicus en passant par Virgile et Stace⁵³ : quant on sait que la théomachie de l'Iliade est précisément un des exemples les plus saillants de sublime chez le Pseudo-Longin (IX, 6), on ne peut qu'être frappé par l'impression de « service minimum » que donne ce passage du Bellum ciuile. On est un peu dans le cas de figure inverse de la déclamation contre le luxe que nous avons étudiée plus haut : là, Eumolpe faisait « mousser » un sujet banal ; ici, il rapetisse un « grand sujet ». Plutôt que d'une impression constante d'enflure, c'est donc d'une inadéquation globale du style au sujet qu'il faudrait parler.

⁵² Cf. P. GRIMAL, op. cit. n. 1, p. 179.

⁵³ Voir F. RIPOLL, « Adaptations latines d'un thème homérique : la théomachie », *Phoenix* 60 (2006), p. 236-258.

Cette composition par à-coups a un corrélat plus profond : la faiblesse du poème dans le domaine de l'enchaînement causal, qui est l'équivalent logique de la transition narrative. On pourrait objecter que cela nous éloigne de la question du sublime ; mais la mise en valeur des liens de causalité, le nexus *causarum* cher aux Stoiciens auxquels le Pseudo-Longin était sans doute apparenté⁵⁴, participe de l'unité organique d'un poème et contribue à cette tension dramatique dont la montée par paliers engendre l'émotion sublime. Or chez Eumolpe règne un grand flottement dans ce domaine. L'énoncé des causes de la guerre se borne à des considérations économico-morales très générales, sans s'intéresser, contrairement à Lucain, aux motivations des deux chefs, de sorte que l'engagement de César ne paraît motivé que par un vague *amor uindictae*, mentionné comme en passant au vers 142. Quant à Pompée, on n'en saura absolument rien. Le mécanisme de déclenchement de la guerre civile paraît de la sorte assez flou (58-60). Si l'on s'attend à ce que la causalité divine pallie la faiblesse des ressorts psychologiques humains, on est assez vite déçu : Pluton invoque sa chère Tisiphone (97) et Fortuna, rebondissant sur cet appel, exhorte celle-ci à entrer en action pour provoquer le conflit (119-120), mais l'un et l'autre s'en tiennent là en matière d'intervention. Quant à Tisiphone, il n'en sera plus question par la suite : la différence est frappante avec la Thébàïde de Stace, où là aussi, Pluton exhale sa colère face à une intrusion humaine dans son royaume et en appelle à Tisiphone : sauf que cette fois, la Furie interviendra bel et bien dans le récit pour pousser les hommes vers leur perte (IX, 144 sq. ; XI, 57 sq.). Si chez Eumolpe, Tisiphone, appelée, ne se montre pas, on voit en revanche intervenir Furor personnifié, que personne n'a appelé (258-263), avec sa torche incendiaire ; mais cette créature n'apparaît qu'alors que la guerre, qu'elle n'a pas déclenchée, est déjà entamée, et n'a pas d'effet direct sur l'action en cours. Quant à Discordia, dont on attendrait qu'elle joue un rôle moteur dans la guerre civile, à l'instar de l'Allecto virgilienne, elle n'apparaît, elle aussi, qu'après coup, et davantage pour commenter et annoncer les

⁵⁴ Cf. H. LEBÈGUE, op. cit. n. 2, p. XXIII-XXVI.

événements que pour les impulser directement⁵⁵. On ne trouve par conséquent, à l'origine de cette guerre civile, ni véritable mécanisme psychologico-moral de type immanent comme chez Lucain, ni de double causalité psychologico-divine de type transcendant-immanent comme chez Stace. Or l'on peut se demander comment un poème où les facteurs psychiques sont si négligeables et qui s'intéresse si peu aux ressorts de l'âme humaine pourrait s'élever au sublime, qui est tout de même lié à l'idée de grandeur d'âme, fût-ce sous une forme perversie comme avec le César de Lucain.

Cela nous amène à une autre carence encore plus fondamentale de ce poème au regard du sublime, qui est l'absence de véritable pathos ; un paradoxe pour une épopée qui a précisément choisi le sujet le plus porteur de virtualités pathétiques qui soit, la guerre civile. Or il faut bien reconnaître que ces potentialités sont très peu actualisées. Prenons la scène la plus pathétique en apparence, celle de la panique collective à Rome (209-244) : le pathos y est essentiellement extérieur, et ne va guère au-delà du topos de la multipartition des réactions divergentes que l'on trouve dans toutes les scènes du même type. L'élément le plus original de la scène de panique du chant I de la Pharsale, la retranscription en focalisation interne semi-subjective de la rumeur déformante (469-484), est expédié en deux vers chez Eumolpe (213-214). Quant au mouvement final de la scène, la comparaison n'est pas à l'avantage d'Eumolpe pour ce qui est de l'originalité : face à son antithèse attendue et amplifiante entre la grandeur passée de Pompée et la honte de sa fuite (238-244), on est en droit de trouver plus de densité suggestive et de force émotionnelle, c'est-à-dire de sublime, dans le Pompeio fugiente timent de Lucain⁵⁶ (I, 522). En

⁵⁵ Les apostrophes in absentia des vers 288-294 ont manifestement plus valeur de prophéties que d'actions performatives sur les destinataires.

⁵⁶ Une analyse détaillée de cette scène, comme l'a menée P. GRIMAL (op. cit. n. 1, p. 179-205), montre bien en quoi l'évocation de Pétrone est dans son ensemble, à la fois plus banale et plus chargée en hyperboles que celle de Lucain (indépendamment de la conclusion qu'en tire l'auteur sur l'antériorité de Pétrone, à laquelle on peut ne pas adhérer).

ce qui concerne le discours de César (156-176), une analyse détaillée, que je n'ai pas le temps de mener ici, ferait apparaître bien peu de passion dans ce qui est essentiellement un plaidoyer d'avocat filant avec insistance la métaphore juridique, sans effet performatif apparent sur l'auditoire, et où rien ne reflète la grandeur d'âme d'un héros sublime, ni l'emportement suprahumain d'un furiosus lucano-sénéquien ; le côté « sublime » de son exploit alpestre, finalement limité à une prouesse physique, reste dès lors assez superficiel. Cela conforte l'idée d'un Eumolpe plus tumidus que sublimis d'une façon générale, et dans ce passage en particulier⁵⁷. Mais c'est surtout le discours de Pluton (79-99), censé bouillonner de colère aux dires de Fortuna (105-106), qui manque cruellement de signes expressifs d'une véritable fureur intérieure. Il suffit de comparer cet exposé énumératif des turpitudes humaines à d'autres discours de divinités courroucées contre les hommes, comme la Junon du prologue de l'Hercule furieux de Sénèque, ou, plus près encore, le Pluton du chant VIII de la Thébaïde (31-79), lui aussi outragé par l'irruption de mortels dans son domaine⁵⁸, pour voir clairement ce qui manque au Pluton eumolpien : la montée par paliers d'un véritable furor à partir d'un état de dolor, rythmé par des mouvements de gradation ascendante, scandé par des interrogations oratoires, des apostrophes, des aposiopèses, et appuyé sur l'auto-stimulation de la colère à partir du ressassement de griefs anciens, pour aboutir en conclusion à une vigoureuse exhortation à l'action adressée aux Furies vengeresses, qui vont enclencher dans la foulée le mécanisme tragique. On en est bien loin chez Eumolpe. Si une partie de ces éléments se trouvent, sous une forme très affaiblie, dans le discours de Fortuna qui suit, le Maître des Enfers, en tout cas, ne semble avoir ni le

⁵⁷ Voir à ce propos l'ingénieuse suggestion métalittéraire de M. LEIGH (op. cit. n. 7, p. 238 n. 93), à propos du vers 209 : *dum Caesar tumidas iratus deprimit arcus*.

⁵⁸ Pour une analyse détaillée de ce passage, voir en dernier lieu A. AUGOUSTAKIS, *Statius, Thebaid 8*, edited with an Introduction, Translation and Commentary, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 59-119.

pouvoir de nuisance de la Junon de Virgile, ni surtout l'ardeur passionnelle des personnages humains ou divins en proie au furor chez Sénèque, Lucain ou Stace. Finalement, le *Bellum ciuile* d'Eumolpe ne tient guère les promesses de violence passionnée que laissait espérer le choix de son sujet et les déclarations programmatiques de son auteur, et illustre plutôt une forme de véhémence verbale froide et sans passion. Le pathétique y reste en surface (les attitudes collectives dans la scène de panique) et n'imprègne pas en profondeur les éthopées où sont censées se révéler les âmes. Ce poème offre ainsi l'aspect paradoxal d'une épopée pathétique sans pathos (ou presque), ce qui peut être considéré comme une grave carence au regard de l'esthétique du sublime.

Au fond, ce manque de passion des personnages n'est sans doute que le reflet du manque de passion du poète lui-même pour son sujet, et plus profondément, d'une déficience intrinsèque de son caractère. En effet, Eumolpe insiste, dans son chapitre programmatique, sur les ressources littéraires qu'offre le sujet de la guerre civile, mais ne dit pas un mot des enjeux moraux ou politiques de cette problématique. Et de fait, comparée à la *Pharsale*, son épopée semble manquer totalement d'une colonne vertébrale idéologique, qu'elle soit d'ordre politique, moral ou métaphysique. César y apparaît sous un jour moins négatif que chez Lucain, mais, on l'a vu, ses motivations sont assez floues, sa caractérisation peu fouillée, et ce poème est tout sauf une réhabilitation cohérente, convaincante et convaincue du grand villain de la *Pharsale* ; quant à son adversaire Pompée, il est tout bonnement inexistant. Il est clair qu'Eumolpe n'est pas animé, comme Lucain, par une passion politique, qu'elle soit pro- ou anti-césarienne ; au reste, ce pur littérateur foncièrement « apolitique » est à cent lieues du jeune poète néronien qui a fini par mettre sa peau au bout de ses idées. Ce déficit de passion politique est-il compensé par l'ardeur et la sincérité de sa conviction morale ? Le fait est que le *Bellum ciuile* privilégie clairement les causes morales de la guerre par rapport aux causes politiques, mais la longue *uituperatio* du prologue (1-44) ne dépasse guère les lieux communs rhétoriques les plus rebattus de la déclamation contre la

luxuria et l'avaritia. Et surtout, pour que cette diatribe reflète un véritable engagement moral, il faudrait peut-être qu'Eumolpe soit lui-même un authentique moraliste, et un maître de vertu : or l'homme Eumolpe est loin de montrer un tel visage tout au long du roman, et ce grand contempteur de la corruption et de la vénalité présente par ailleurs de belles dispositions à l'escroquerie (*Satyricon* 117)⁵⁹. Quant à l'idée d'une unité de conception d'ordre philosophique ou métaphysique, l'indifférence du poète au mécanisme de la causalité suffit à l'écarter. Cela nous amène à la condition fondamentale du sublime pour le Pseudo-Longin, qui est d'être l'écho d'une « grande âme », apte à concevoir des pensées élevées (IX, 2-3), ce qui n'est manifestement pas le cas de notre poète. Non qu'Eumolpe soit un personnage totalement méprisable : mais cet individu roublard et plutôt sympathique est, dans la « vraie vie », un personnage de niveau moyen sur le plan humain ; aussi n'est-il pas étonnant que son véritable talent littéraire, comme l'a finement démontré Roger Beck⁶⁰, s'exprime plutôt dans le genre du conte, ainsi que l'illustre son récit, très réussi, de la Matrone d'Ephèse. Là est, au fond, sa vraie vocation d'auteur propre à s'épanouir dans les genres mineurs ; il a beau se battre les flancs pour tenter d'atteindre la grandeur épique (cf. *Satyricon* 115, 1-5), le sublime n'est tout simplement pas fait pour lui.

Cette investigation, non exhaustive, nous a permis de préciser au moins les principales raisons et modalités de ce que l'on peut appeler l'« échec » d'Eumolpe, et de conforter ainsi un jugement de goût certes courant chez les commentateurs, mais relevant davantage d'un postulat intuitif et subjectif que d'une démonstration formalisée. Eumolpe échoue à écrire une épopée propre à susciter l'enthousiasme du lecteur (qu'il s'agisse de ses

⁵⁹ Notons son habileté à tirer parti de la pratique de la captation de testament... qui est précisément l'un des scandales que dénonce vigoureusement le Pseudo-Longin (XLIV, 9) !

⁶⁰ « Eumolpus poeta, Eumolpus fabulator : A Study of Characterization in the *Satyricon* », *Phoenix* 33 (1979), p. 329-253.

auditeurs intradiégétiques du roman ou des lecteurs du *Satyricon*) parce qu'il ne parvient pas à remplir le programme littéraire « sublime » qu'il s'est lui-même fixé. Le sublime se réduit chez lui à des images emblématiques et à des procédés stylistiques d'amplification, sans « grande idée », ni véritable passion pour son sujet. Des cinq conditions du sublime qu'énonce le Pseudo-Longin (VIII, 1), il lui manque précisément les deux premières, les plus importantes : la capacité à concevoir des pensées élevées d'une part, la véhémence et l'enthousiasme de la passion d'autre part. Non que son épopée soit une œuvre ridicule en soi : pratiquement tous les éléments qui heurtent notre sensibilité moderne, pris un par un, pourraient trouver des parallèles dans d'autres épopées tout à fait sérieuses⁶¹ ; mais c'est l'ensemble qui manque d'élan, d'unité et de puissance. L'échec est plus dans l'agencement organique du tout que dans les diverses parties, ce qui est précisément rédhibitoire au regard des conditions fondamentales du sublime.

L'analyse de cet échec, involontaire du point de vue d'Eumolpe, mais volontaire du point de vue de Pétrone, permet de préciser jusqu'à un certain point les intentions de ce dernier : à travers ce poème non pas grotesque et risible, mais simplement médiocre⁶², l'auteur du *Satyricon* semble tourner en dérision une tendance poétique à la mode à la fin du premier siècle de notre ère, la vogue du sublime, dans la foulée de la parution du *Traité* et sans doute des expériences littéraires de Sénèque⁶³ et de Lucain. Non que

⁶¹ C'est notamment le cas des exemples que cite R. MARTIN dans la note 1, p. 210, de son article, « Quelques remarques concernant la date du *Satyricon* », REL 77 (1975), p. 182-224. Si j'ai cité plus haut certains de ces passages comme des exemples de « fautes » d'Eumolpe au regard du sublime, j'hésiterais à employer les mots de « ridicule » et de « burlesque » qu'utilise (avec précaution oratoire et sous forme de prétérition) R. Martin, tout comme celui de « parodie ».

⁶² Je rejoins ici l'avis de M. LABATE, op. cit. n. 1, p. 163-164.

⁶³ L'œuvre de Sénèque en porte aussi la marque, cf. A. MICHEL, « Rhétorique, tragédie, philosophie : Sénèque et le sublime », GIF 21 (1969), p. 247-257 ; F. DELARUE, « Sénèque lecteur d'Ovide et le *Traité* du sublime », *Interférences Ars Scribendi* 4 (2006), http://ars-scribendi.ens-lsh.fr/article.php3?id_article=44&var_affichage=vf ;

Pétrone prenne pour cible les plus éminents représentants contemporains de cette mouvance, Sénèque et Lucain⁶⁴, auxquels on pourrait ajouter Stace (voire, par intermittences, Silius Italicus⁶⁵) si le roman est postérieur à Néron, mais plutôt la foule des poètes moins talentueux, dont l'Histoire ne nous a pas gardé les œuvres, et qui ont essayé de se hausser au niveau de ces grands maîtres sans en avoir les capacités et la hauteur de vues : des poètes dont la production « standardisée » devait, aux yeux de Pétrone, encombrer le paysage littéraire de son temps. On aurait donc ici, sous forme d'un « exercice de style » volontairement raté, une satire de la « banalisation du sublime » chez des auteurs qui comprennent mal ses principes et qui le réduisent à des procédés littéraires ou à des « marqueurs » thématiques, en négligeant la condition *sine qua non* de la *magnitudo animi*⁶⁶. Une critique inscrite dans le cadre plus large de cette « parodie du galvaudage » (*parody of the debasement*), c'est-à-dire cette mise en scène ironique de la dégradation des grands modèles dans la médiocrité

M.-H. GARELLI, « Présence du sublime dans les tragédies de Sénèque : hauteurs et précipices », in P. MAROT (ed.), *La Littérature et le sublime*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 59-77, ainsi que les contributions sur Sénèque réunies dans le présent volume.

⁶⁴ Contre l'idée d'une parodie de Lucain en particulier, voir entre autres F. RIPOLL, op. cit. n. 3, p. 175-181. À la lumière de la présente analyse, j'aurais tendance à réviser partiellement, dans un sens plus défavorable, le jugement neutre que je portais dans cet article sur la valeur du poème d'Eumolpe dans son ensemble.

⁶⁵ Sur le sublime chez Silius Italicus, voir P. H. SCHRIJVERS, « Silius Italicus and the Roman Sublime », in R. R. NAUTA, H.-J. VAN DAM & J. J. L. SMOLENAARS (eds), *Flavian Poetry*, Leyde, Brill, 2006, p. 97-111. Plus généralement, voir P. HARDIE, « Flavian Epic and the Sublime », in G. MANUWALD & A. VOIGT (eds), *Flavian Epic Interactions*, Berlin, De Gruyter, 2013, p. 125-138.

⁶⁶ Notons que cette dissociation du sublime et de la *magnitudo animi* est précisément ce qui caractérise la vision réductrice du sublime que l'on trouve chez Pline le Jeune par opposition à Sénèque, comme l'a montré M. ARMISEN-MARCHETTI, « Pline le Jeune et le sublime », *REL* 68 (1990), p. 88-98.

contemporaine qui serait, si l'on suit les suggestions de G. B. Conte⁶⁷, une des clés principales de lecture du *Satyricon* dans son ensemble.

⁶⁷ G.-B. CONTE, *The Hidden Author. An Interpretation of Petronius' Satyricon*, Berkeley, University of California Press, 1996, spécialement p. 37-72 (chapitre 2 : « The Mythomaniac Narrator and the Longing for the Sublime »).