Aline ESTÈVES

Horrida bella de l'*Énéide*, *mortes insolitae* de la *Pharsale* : des ébauches virgiliennes à la débauche lucanienne, étude d'une filiation poétique dans l'écriture de l'horreur guerrière[1]

Notice biographique

Aline Estèves est maître de conférences de latin à l'Université de Montpellier III et membre du C.R.I.S.E.S. (EA 4424). Ses domaines de recherche sont : la conceptualisation de la notion d'horreur dans la littérature latine d'époque classique (ouvrages de réflexion de nature philosophique, rhétorique, esthétique) ; l'évolution des poétiques de la tragédie, de l'épopée et de l'histoire latines, concernant les thèmes de l'horreur, de la violence, de la monstruosité (comparaison générique) ; la théorie des styles, en particulier du *genus grande-sublime*, par différence avec le *tumor*, dans les ouvrages de poétique et de rhétorique antiques ; les procédés d'*amplificatio* répertoriés dans ces mêmes ouvrages théoriques, notamment l'*euidentia*. Thèse soutenue en décembre 2005, sous la direction du professeur J. Dangel, Université Paris IV : « Poétique de l'horreur dans l'épopée et l'historiographie latines, de l'époque cicéronienne à l'époque flavienne : imaginaire, esthétique, réception ».

Résumés

Il est dans la *Pharsale* de nombreuses scènes d'horreur qui rappellent des scènes de violence déjà présentes dans l'*Énéide* ; mais Lucain recourt au *tumor* pour dénoncer ces violences, quand l'*euidentia* suffisait chez Virgile. On peut ainsi recenser diverses méthodes d'*amplificatio* mises en place par le poète néronien sur la base du traitement virgilien originel. Le travail opéré par Lucain permet de mesurer en retour la place importante de l'horreur guerrière chez le poète augustéen, et invite en particulier à relire les livres VII-XII de l'*Énéide* sous un angle idéologique relativement ambigu.

[1] Je tiens à remercier tout particulièrement J. Dangel et S. Viarre, ainsi que B. Bureau, J.-C. Jolivet et A. Derametz, dont les nombreuses réflexions m'ont permis d'enrichir et de préciser la présente étude.

In the *Pharsalia*, there are numerous scenes of horror which recall violent events previously presented in the *Aeneid*, but Lucan resorts to *tumor* to criticise this violence, whereas *euidentia* was sufficient for Virgil. We can thus identify diverse ways in which the poet of Nero's time established amplification based on Virgil's original methods. Lucan's work allows us to measure, in return, the important role given to the horrors of war by the Augustan poet, and encourages us to reread Books VII-XII of the *Aeneid* from a relatively ambiguous ideological point of view.

Mots-clefs : *horror*, violence, *tumor, euidentia,* épopée.

Keywords : *horror*, violence, *tumor*, *euidentia*, epic.

Sommaire

1. Poétique de la violence horrible chez Lucain :
le spectacle inouï d'une métamorphose charnelle dominée par le *tumor*..... 71
2. La poétique de la violence horrible chez Virgile :
du discours voilé à l'*euidentia* des blessures horribles 76
3. Les *horrida bella* de l'*Énéide* :
l'expression d'un doute épineux concernant la valeur morale de la violence guerrière..... 80
Conclusion : *quis carmine caedes ?* 81
Bibliographie..... 83

L'incipit de la *Pharsale*[2] laisse percevoir la complexité des rapports que Lucain entretient avec Virgile, son incontournable devancier[3].

À le comparer avec l'incipit de l'*Énéide*[4], on y décèle en effet quelques échos manifestes qui, paradoxalement, n'en soulignent que davantage des points de divergence

[2] *Cf.* Lucain, *Phar.*, I, 1-9 : *Bella per Emathios plus quam ciuilia campos/ iusque datum sceleri canimus, populumque potentem/ in sua uictrici conuersum uiscera dextra/ cognatasque acies, et rupto foedere regni/ certatum totis concussi uiribus orbis/ in commune nefas, infestisque obuia signis/ signa, pares aquilas et pila minantia pilis./ Quis furor, o ciues, quae tanta licentia ferri/ gentibus inuisis Latium praebere cruorem !*

[3] Concernant l'influence de Virgile sur les auteurs contemporains de Néron, *cf.* CIZEK 1972, p. 289-290. Sur les rapports d'émulation qu'entretient Lucain avec Virgile, *cf. ibid.,* p. 346-347 ; BORZSAK 1980, p. 62 : « Peut-on considérer l'*Énéide* comme le modèle de la *Pharsale* ? Évidemment non, ou seulement dans une certaine mesure, grâce à certaines concordances […], mais le rapport se manifeste surtout par des *divergences*, que l'on reconnaît pour voulues » ; ALBRECHT 1968, p. 281-292, explique que la question délicate et récurrente qui se pose généralement est de savoir si Lucain est « anti-virgilien » ou « ultra-virgilien ». ESPOSITO 1987, p. 9-37, et ZARINI 1996a, p. 48-59 ; 1996b, p. 26-31, étudient plus particulièrement les éléments esthétiques et idéologiques qui

évidents entre les deux poètes. Certes Lucain, à l'instar de Virgile, se veut le chantre de combats violents, que leur grandeur comme leur caractère pathétique rendent mémorables. Mais douleur et violence restent transitoires et débouchent sur la fondation grandiose de Rome chez Virgile[5] ; elles se caractérisent par leur exacerbation et signalent la destruction irrémédiable de la même cité chez Lucain. En outre, les euphémismes utilisés par Virgile pour désigner la violence dans les dix premiers vers de son épopée[6], comparés aux *uerba sordida* employés par Lucain dans le même espace de vers[7], signalent la distance poétique qui sépare le poète augustéen du poète néronien : le sublime de la grandeur, mêlant noblesse morale et violence extrême, caractérisera les combats armés virgiliens[8] ; le sublime inversé de l'horreur[9], mêlant déviance éthique et violence excessive, imprègnera l'ensemble de la *Pharsale*[10]. Il n'est jusqu'aux protagonistes de chaque épopée qui n'incarnent les divergences d'ordre idéologique entre les deux auteurs[11] : à Énée, guerrier légendaire remarquable pour sa piété et sa valeur au combat[12], répondent le *furor*, la *licentia* et l'élan vers un *nefas commune*

caractérisent les scènes de violence chez Lucain, en mettant en valeur les divergences et les rapprochements que l'on peut effectuer entre les deux poètes à ce sujet.

[4] *Cf.* Virgile, *Én.*, I, 1-11 : *Arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris/ Italiam, fato profugus, Lauiniaque uenit/ litora, multum ille et terris iactatus et alto/ ui superum saeuae memorem Iunonis ob iram ;/ multa quoque et bello passus, dum conderet urbem,/ inferretque deos Latio, genus unde Latinum,/ Albanique patres, atque altae moenia Romae./ Musa, mihi causas memora, quo numine laeso,/ quidue dolens, regina deum tot uoluere casus/ insignem pietate uirum, tot adire labores/ impulerit. Tantaene animis caelestibus irae ?*

[5] *Cf.* à ce sujet BORZSAK 1980, p. 61 : « pour éterniser Auguste et son époque comme un apogée, il fallait le talent poétique et la piété d'un Virgile virginal ; sa sincérité ne laisse pas de doute. Il n'a vu et représenté que l'aspect indéniablement positif de chaque chose ; les facteurs plus prosaïques – pour ne pas dire tragiques – de la formation du principat auraient juré avec l'image sublime que peint l'*Énéide* de Rome ».

[6] *Cf. Én.*, I, *arma*, v. 1 ; *multa quoque et bello passus*, v. 5 ; *tot uoluere casus*, v. 9 ; *tot adire labores*, v. 10.

[7] *Cf. Phar.*, I, *bella* […] *plus quam ciuilia*, v. 1 ; *in sua uictrici conuersum uiscera dextra*, v. 3 ; *praebere cruorem*, v. 9.

[8] Sur le sublime de la grandeur dans les récits de bataille de Virgile, ESPOSITO 1987, p. 17, dresse une typologie des combats virgiliens en notant a) que l'action guerrière progresse lentement et qu'elle est souvent interrompue ; b) que les combats sont relatés sous forme d'aristies qui mettent en valeur la noblesse des combattants ; c) que les schémas d'attaque et de défense sont assez répétitifs. LOSEV 1971, p. 193-194, et DION 1984, p. 292, nuancent cette vision traditionnelle de l'épopée augustéenne, en montrant que les motifs de grandeur peuvent aussi être exploités par Virgile dans le sens du monstrueux.

[9] Sur la notion de « sublime inversé », *cf.* MICHEL 1976, p. 291, où il est expliqué que « la tragédie [sénéquienne] […] nous donn[e] d'une certaine façon des images en creux, des représentations inversées de la grandeur ».

[10] *Cf.* à ce sujet ESPOSITO 1987, p. 23 : le critique explique que les batailles lucaniennes sont livrées par l'ensemble des soldats et non par des individus ; que l'anonymat des combattants ruine le motif de la noblesse d'origines exploité par Virgile.

[11] *Cf.* sur ce point ESPOSITO 1987, p. 33.

[12] *Cf. Én.*, I, 10, *insignem pietate uirum*. BORZSAK 1980, p. 68, mentionne « l'antithèse flagrante entre le procédé du *pius Aeneas* et de ses compagnons agissant sous le commandement de la Sibylle […], et l'impiété de César assiégeant Massilia, l'abattage des arbres du *nemus* sacré d'autre part ».

de soldats-citoyens qui ont modelé leurs forfaits historiques sur le meurtre tragique de Remus par Romulus[13] – héros fondateur bien plus équivoque[14].

Néanmoins V. Zarini, dans un article consacré au chant I de la *Pharsale*, signale que « Lucain, plutôt qu'il ne prend systématiquement le contre-pied de Virgile, hérite beaucoup de lui mais en fait autre chose : aussi vaut-il mieux parler de rivalité ou d'émulation que d'antagonisme[15] ». Le critique démontre ainsi que les scènes de violence « ordinaire » constituent un lieu privilégié d'*aemulatio* entre les deux poètes. Le travail sur l'horreur, entendue au sens de « violence excessive », manifeste davantage encore, nous semble-t-il, la dette esthétique et idéologique de Lucain envers Virgile : contre toute attente, les choix poétiques du poète néronien, en matière de violences horribles, constituent en plusieurs endroits une reprise en *amplificatio* de vignettes virgiliennes. Nous voudrions démontrer que la lecture de Virgile, ainsi proposée par Lucain, offre une vision éclairante de la poétique de la violence mise en œuvre dans l'*Énéide*.

Les combats qui jalonnent les livres VII à XII de l'*Énéide*, et les scènes guerrières qui animent le dernier tiers du livre III de la *Pharsale*, racontant la bataille navale de Marseille, constituent à cet égard un terrain d'étude privilégié[16]. En effet la partie iliadique de l'*Énéide*, qui porte sur les affrontements entre Troyens et Latins, relate un *bellum externum* insidieusement pénétré d'une dimension fratricide, puisque les peuples du Latium qui combattent Énée sont destinés à s'unir aux survivants troyens, pour donner naissance à la future nation romaine[17]. De même, la bataille navale de Marseille, en opposant aux partisans

---

[13] *Cf. Phar*., I, 95, *fraterno primi maduerunt sanguine muri*. LOUPIAC 1990, p. 3-4, souligne l'importance du *furor* dans l'épopée de Lucain et met en relief les liens qu'entretient l'épopée, par le biais de cette passion, avec l'univers tragique : les thèmes du « désordre cosmique » et de « la guerre fratricide » en sont deux éléments essentiels.

[14] DANGEL, p. 8, explique : « alors que Virgile réfléchissait sur les fondements historiques de Pharsale et Philippes fusionnant dans la Thessalie hémonienne, Lucain insiste sur une récidive antérieure à l'histoire, si bien qu'elle paraît inexorable : les actes fondateurs sont contenus dans le mythe ». Il faut peut-être voir dans ce choix de Lucain l'influence d'Ennius : SKUTSCH 1985, *spuria*, fr. xvi, relève le fragment *horrida Romuleum certamina pango duellum* (« je chante d'horribles combats, le duel de Romulus »), qui témoigne lui aussi d'un rapport critique à la guerre fratricide. Sur le meurtre de Remus par Romulus dans la littérature latine, assimilé à un *nefas* appelé à marquer toute l'histoire romaine, *cf.* JAL 1963, p. 407 ; JOHNER 1991, p. 291-302 ; 1996, p. 20-21.

[15] ZARINI 1996b, p. 26.

[16] C'est l'ensemble textuel choisi par ESPOSITO 1981, p. 62-90, pour comparer les techniques des deux poètes.

[17] Sur la dimension discrètement fratricide des combats du Latium chez Virgile, *cf.* AHL 1976, p. 66 : « this is not to say that the specter of civil war is absent from the *Aeneid*. On the contrary, it stalks almost every book, particularly the last six, as a delicate undercurrent ». *Cf.* aussi JAL 1963, p. 402-411, et notamment p. 406 : « certains emplois du terme *discordia* dans l'*Énéide*, des passages comme celui où sont énumérés les présages annonçant la lutte ou l'intervention d'Allecto « capable d'armer l'un contre l'autre les frères les plus unis », invitent à penser que Virgile ne pouvait oublier dans la description de ces combats que les « Italiens » qui luttaient contre les Troyens étaient destinés à fusionner avec eux et à former peu après un seul peuple dont tous les Romains

de César une population qui revendique ses origines grecques[18], constitue une forme de *bellum externum*, bien qu'elle s'intègre à la guerre civile dont elle constitue le prélude[19]. En mettant en place des circonstances relativement similaires, les deux textes offrent, nous semble-t-il, un terrain favorable à une lecture comparée de l'horreur guerrière chez les deux poètes. Précisons que puisqu'il s'agit d'évaluer, à travers le livre III de la *Pharsale*, la pertinence de la lecture opérée par Lucain sur la partie iliadique de l'*Énéide*, notre étude de la poétique mise en œuvre par le poète néronien précède, logiquement, l'examen en retour de Virgile.

1. Poétique de la violence horrible chez Lucain : le spectacle inouï d'une métamorphose charnelle dominée par le *tumor*

« *Plus les événements et les entités décrites seront monstrueuses et inconcevables, plus la description sera précise et clinique*. Il faut un scalpel pour décortiquer l'innommable[20] ». Ce principe d'écriture, que M. Houellebecq assigne à H. P. Lovecraft dans la rédaction de ses

---

faisaient communément partie ». Pour PERRET 1967, p. 359-360, la guerre du Latium devait plus précisément ranimer dans l'esprit des contemporains le souvenir de la guerre de Pérouse.

[18] Comme le prouvent les vers III, 301 ; 355 ; 358 ; 477 ; 497 ; 516 ; 553 ; 583 (*Phocaicis Romana ratis uallata carinis*), le poète traite en effet de la bataille de Marseille comme d'une guerre extérieure, opposant des représentants du peuple grec à ceux du peuple romain ; l'appartenance grecque ou romaine des soldats est systématiquement précisée par le poète jusqu'au vers 633 ; ensuite, seule la consonance grecque ou romaine du nom du personnage, s'il est livré, donne ce type d'indication au lecteur. Mais Lucain propose une évocation de plus en plus anonyme des soldats mourant lors de la bataille, si bien que les camps, en devenant indistincts, offrent le spectacle d'une forme de guerre civile, comme aux vers 694-696 (*saeuus complectitur hostem/ hostis, et implicitis gaudent subsidere membris/ mergentesque mori*), où le polyptote *hostem-hostis*, la mention du *gaudium* éprouvé dans l'exercice forcené de la violence et les attitudes suicidaires ne sont pas sans rappeler l'incipit du livre I. Il s'agit là d'une réécriture proposée par Lucain des événements racontés par César, et destinée à corriger la version de l'historien : ce dernier, pour dissimuler la dimension civile de l'affrontement à Marseille, évacue le fait qu'il combat des Grecs en soulignant que ses troupes se battent contre des esclaves ; il peut ainsi faire valoir la *uirtus* qui anime ses soldats contre l'ennemi. Néanmoins, selon BRISSET 1964, p. 94-95, Lucain a sans doute déformé la réalité historique en faisant des Marseillais une population qui revendique sa neutralité. Pour ESPOSITO 1981, p. 85, Lucain s'inspire de la topique narrative de l'historiographie, Salluste et Tite-Live en particulier, lorsqu'il fait la part belle aux exploits des simples soldats tout en les laissant dans l'anonymat. Pour TOOHEY 1992, p. 165, « The resistance of the Massilian citizens reflects the type of response which Lucan would have hoped for of Rome. Thus heroic resistance against the tyrant is left to a provincial city ».

[19] Lucain, *Phar*., III, 171, annonce que la Grèce envoie des troupes soutenir Pompée ; nonobstant sa volonté de rester neutre, Marseille, ville dont est rappelée sans cesse au livre III l'origine phocéenne, participe aux affrontements de la guerre civile en raison de sa résistance devant César. Du reste MASTERS 1992, p. 11, remarque : « Perhaps the most obvious paradigm for Massilia would be Actium, inasmuch as both battles were fought during a civil war ».

[20] HOUELLEBECQ 2003, p. 90.

dernières nouvelles, pourrait aussi bien caractériser la poétique de l'horreur sollicitée par Lucain au livre III de la *Pharsale*.

En effet, la bataille navale se signale dès l'abord par sa nouveauté dans le paysage de la topique épique[21], et par une surenchère de violence de la part des soldats grecs et romains, qui s'acharnent indistinctement sur leurs adversaires[22]. Les premières conséquences corporelles de cet affrontement brossent le décor général de la bataille, tout en donnant la mesure de l'esthétique sollicitée par Lucain sur l'ensemble de l'épisode[23]. Est évoquée une atmosphère de fureur et de sang, dont les motifs macabres sont mis en exergue, ainsi que le prouve l'enchaînement sur un nombre réduit de vers des syntagmes *cruor altus*, *concreto sanguine*, *conferta cadauera*. Le relief conféré à ces termes est probant : certains, comme *cadauer*, apparaissent pour la première fois dans la poésie épique pour désigner le cadavre d'un guerrier mort au combat[24] ; chacun des *uerba sordida* est mis en valeur par la scansion[25] ; les

[21] Il n'existe dans les épopées antérieures aucune trace de combat naval ; si la chose est certaine concernant Homère et Virgile, elle l'est un peu moins pour les poètes républicains, notamment Naevius et Ennius, qui ont peut-être introduit ce type de bataille dans leurs épopées carthaginoises, mais dont il ne nous reste en l'état actuel des textes aucune trace. Il demeure donc qu'une telle innovation, en « grandissant » le contexte traditionnel des régates homériques ou virgiliennes aux dimensions de la mer méditerranée, et en transformant des joutes navales inoffensives en combats acharnés, contribue à l'effort d'amplification confinant au *tumor* qui guide la démarche poétique de Lucain. En outre, l'introduction de ce thème n'est pas sans avoir une portée idéologique : à supposer que les poètes républicains aient relaté des combats navals illustrant les guerres puniques, Lucain reprend le thème tout en évoquant des techniques d'abordage et d'attaque qui datent de cette époque historique, et non du premier siècle avant J.-C. ; le poète néronien mettrait ainsi en exergue la perversion éthique des Romains commandés par César, capables d'utiliser contre les Grecs civilisés les mêmes techniques d'attaque et de destruction que celles qu'ils avaient utilisées quelques siècles plus tôt, contre les barbares carthaginois.

[22] Lucain, *Phar*., III, 570-572 : *stat quisque suae de robore puppis/ pronus in aduersos ictus, nullique perempti/ in ratibus cecidere suis*.

[23] Lucain, *Phar*., III, 572-575 : ***cruor altus*** *in unda/ spumat, et obducti* ***concreto sanguine*** *fluctus./ Et, quas inmissi traxerunt uincula ferri,/ has prohibent iungi* ***conferta cadauera*** *puppes*. (DDDD/ DSSS/ SSSS/ DSSD).

[24] Le terme *cadauer* n'est pas attesté dans les fragments épiques des poètes républicains, si l'on en juge d'après les morceaux recensés par BARCHIESI 1962 ; CARRATELLO 1979 ; CASTAGNA 1998 ; CAVAZZA, RESTA BARRILE 1981 ; CORSSEN 1846 ; COURTNEY 1993 ; KLUSSMANN 1843 ; SOUBIRAN 1972 ; SPANGENBERG 1825 ; SKUTSCH 1985 ; TRAGLIA 1962. Certes, Lucrèce emploie le terme à cinq reprises dans le *D.R.N.* (II, 415 : évocation de l'odeur d'un cadavre brûlant sur un bûcher ; III, 720 : mention des vers sortant des cadavres ; IV, 679 : évocation des vautours attirés par l'odeur des cadavres ; VI, 1156 : haleine des pestiférés d'Athènes ressemblant à l'odeur de cadavres ; 1274 : cadavres des pestiférés encombrant les temples dans la cité d'Athènes) ; néanmoins, l'emploi du terme relève toujours dans ces passages d'une orientation didactique et concerne uniquement des contextes civils. *Cadauer* est employé en une seule occurrence par Virgile, en *Én*., VIII, 264, pour désigner le cadavre du monstre Cacus ; Virgile lui préfère de loin l'emploi du terme *corpus* (34 occurrences en ce sens dans l'*Énéide*) pour désigner les cadavres humains. *Cadauer* est aussi employé une seule fois par Ovide en *Met*., VII, 602, pour désigner les cadavres des victimes de la peste d'Égine. L'originalité d'emploi du terme dans l'épopée de Lucain reste donc patente, dans la mesure où *cadauer* y apparaît à trente-six reprises (II, 134 ; 171 ; 205 ; 210 ; 218 ; III, 575 ; 675 ; 720 ; 759 ; IV, 787 ; V, 669 ; VI, 154 ; 170 ; 180 ; 308 ; 532 ; 550 ; 584 ; 621 ; 639 ; 727 ; 755 ; 776 ; 822 ; VII, 565 ; 598 ; 627 ; 748 ; 775 ; 809 ; 830 ; VIII, 438 ; 700 ; 725 ; IX, 788 ; 804) pour désigner le corps mort ou putréfié de combattants qui sont aussi des civils – confusion de statut favorisée par le contexte de la guerre civile.

vers 572-574 obéissent à un rythme dramatisé, évoluant entre l'expression de l'affolement, avec la prédominance des dactyles, et une tonalité lugubre, avec la prépondérance des spondées. Mais surtout, Lucain brosse à l'aide de ces syntagmes des diatyposes[26] novatrices : l'image des caillots de sang bloquant le mouvement des flots, puis l'évocation des cadavres si nombreux qu'ils font office de tampon entre les navires, procèdent d'un effet d'amplification qui atteint déjà à l'hyperbole[27].

Or l'exagération manifeste des quatre vers préliminaires, loin d'être exploitée de manière sporadique, est emblématique de la poétique de l'horreur guerrière que le poète sollicite tout au long de la bataille. Du reste, Lucain signale au lecteur, à plusieurs reprises, que cette poétique repose sur l'évocation de *mortes insolitae* : si l'expression est employée telle quelle au livre IX de la *Pharsale*[28], diverses notations scandent le récit de la bataille de Marseille, qui énoncent la même idée[29]. Lucain y insiste aussi bien sur la dimension théâtrale des morts qu'il relate (*praebuit, conspecta est facies*[30]), que sur leur variété (*uarii*[31]) et leur caractère extraordinaire (*miracula*[32]). L'alliance du spectaculaire, du macabre et de l'étrangeté hyperboliques confère de fait son originalité à l'esthétique de l'horreur guerrière chez Lucain, en distinguant ses *mortes insolitae* de la *plurima mortis imago* virgilienne[33] : le

---

[25] *Cruor* est compris entre une coupe hephthémimère et le cinquième pied, *concreto sanguine* et *conferta cadauera* sont compris entre une coupe penthémimère et le sixième pied.

[26] Selon MOLINIÉ 1992, p. 116, « la diatypose est [...] une figure telle que, dans un assez court segment de discours, apparaît une expression pittoresque et fortement concrète, parfois sous la forme d'une image, présentant un élément isolé d'un tableau plus vaste non décrit ».

[27] Lucain a déjà utilisé au livre II, 209-220, l'image des cadavres qui bloquent le cours du Tibre ; *cf.* à ce propos LOUPIAC 1998, p. 159-163, qui conclut : « par l'hyperbole et le recours à tous les effets rhétoriques, Lucain veut donc frapper d'horreur l'imagination du lecteur ».

[28] Lucain, *Phar.*, IX, 736 (*insolitasque uidens paruo cum uulnere mortes*).

[29] Lucain, *Phar.*, III, 633-634 (*Multaque ponto/ praebuit ille dies uarii miracula fati*) ; 652-653 (*tunc unica diri/ conspecta est leti facies*).

[30] À propos de ces formules, ESPOSITO 1987, p. 46, note : « il crescendo di violenza e di tragicità della rappresentazione è preparato dai vv. 633-634, che fanno da introduzione agli esempi mostruosi cui si sta per assistere » ; *cf.* aussi HUNINK 1992, p. 236 : « the section is rounded off by a striking thought which also paves the way for many more spectacular death scenes to come […]. [The phrase reveals] the main interest of the poet in these horrific scenes of violence and death ».

[31] *Varii* revêt ici une signification singulière : ce n'est pas tant la variété des blessures que leur diversification, c'est-à-dire leur mode de différenciation par rapport à la topique attendue, qui séduit le poète néronien. L'étrangeté est dès l'abord constitutive de l'horreur réaliste chez Lucain.

[32] SAURON 1994, p. 692, note que le terme *miraculum* désigne « les spectacles organisés pour susciter la curiosité et l'étonnement de la population romaine » ; l'auteur explique en effet, *ibid.*, p. 269, que la « notion romaine de *miraculum* » renvoie à « la passion pour l'extraordinaire qui rendait la plèbe insatiable et qui, par contraste avec l'*agôn* grec, faisait du *ludus* romain le lieu, non de la compétition, mais de la surenchère ».

[33] *Cf. Én.*, II, 369.

sentiment d'une nouveauté prodigieuse supplante le constat d'une simple démultiplication des atteintes mortelles, même différenciées.

Le sort réservé à Catus, premier « trépassé » du livre III dont l'identité soit mentionnée, constitue un exemple probant[34]. Lucain fait jouer dans ce récit le motif de la symétrie spatiale et temporelle : par la plus étrange des coïncidences[35], non seulement les traits transpercent le soldat en plein milieu du corps, mais en outre ils l'atteignent en même temps, et dans une si parfaite simultanéité que les pointes se rencontrent en son centre ; la plupart des termes dénotant la symétrie, *simul*, *pariter* et *medio*, sont du reste mis en exergue par la scansion[36], ce qui atteste que Lucain renchérit délibérément sur le motif. Mieux encore : le poète donne à voir le sang jaillissant dans le même temps des deux blessures à la fois, ce qui introduit un nouvel effet de parallélisme ; dans la lignée de courtes évocations déjà présentes chez Ovide[37], le corps transpercé s'apparente de la sorte à une fontaine à deux becs. Enfin, Lucain exploite une dynamique en miroir, opposant mouvement entrant et sortant des lances, débit arrêté du sang et rejet puissant : le passage des verbes d'aspect imperfectif (*transigitur, concurrit*) à un verbe d'aspect perfectif (*stetit*) souligne par contraste la rapidité du transpercement, puis la violence de l'expansion sanglante.

En somme, le poète démultiplie les motifs de parallélisme dans l'évocation de la blessure, pour donner à voir le spectacle inouï d'une métamorphose charnelle[38]. À ce titre l'*euidentia*[39], c'est-à-dire la force suggestive de la description, constitue le procédé d'amplification de base auquel recourt Lucain. Mais le développement du poète est tellement

---

[34] Lucain, *Phar*., III, 585-591 : *cuius dum pugnat ab alta/ puppe Catus Graiumque audax aplustre retentat,/ terga simul pariter missis et pectora telis/ transigitur : medio concurrit corpore ferrum,/ et stetit incertus flueret quo uulnere sanguis,/ donec utrasque simul largus cruor expulit hastas/ diuisitque animam sparsitque in uolnera letum.*

[35] *Cf.* HUNINK 1992, p. 226 : « The scene becomes almost absurd ».

[36] *Simul* est suivi d'une coupe trihémimère, *pariter* d'une coupe penthémimère, *medio* est compris entre la coupe trihémimère et penthémimère.

[37] En *Met*., IV, 121-124, le sang de Pyrame jaillit des veines comme au sortir d'un tuyau (*ut iacuit resupinus humo, cruor emicat alte,/ non aliter quam cum uitiato fistula plumbo/ scinditur et tenui stridente foramine longas/ eiaculatur aquas atque ictibus aera rumpit*) ; *cf.* aussi *Met*., VI, 258-260 (*expulit hanc sanguis seque eiaculatus in altum/ emicat et longe terebrata prosilit aura*).

[38] Sur cet aspect, *cf.* DE NADAÏ 2000, p. 84-96. La thématique du double traverse par ailleurs le livre III de la *Pharsale* : il est question de deux jumeaux connaissant un trépas différent (III, 603-636) ; un homme, Lycidas, écartelé entre deux navires, est fendu en deux (III, 636-646) ; deux bateaux transpercent en son milieu le ventre d'un homme, qui se coupe en deux quand les navires se séparent (III, 654-661) ; les uns meurent sous l'effet de la noyade, les autres brûlés dans les incendies qui gagnent les navires (III, 680-693). Il semblerait qu'à travers ce motif récurrent, Lucain veuille illustrer le principe même de la guerre civile, qui déchire deux ennemis pourtant assimilables à une même entité – l'*imperium Romanum*.

[39] Sur l'*euidentia*, *cf.* Quintilien, *I.O.*, VI, 2, 32 ; VIII, 3, 61-71 ; IX, 2, 40.

circonstancié qu'il atteint au *tumor*[40] : l'hyperbole de l'horreur repose sur l'exacerbation du réalisme macabre et de l'étrangeté hallucinatoire ; ces deux qualités descriptives apparemment contradictoires sont étroitement confondues par le poète néronien, qui place ainsi son écriture de l'horreur guerrière sous le signe emblématique du *thaumaston*[41].

L'exploration anatomique du corps humain défiguré à laquelle se livre Lucain n'a pas un intérêt simplement esthétique, mais possède une fonction idéologique. Les blessures qui témoignent d'une physique en *mundus inuersus*[42] ou d'une surenchère macabre[43], les interventions récurrentes de la voix poétique, qui déplore le sort des victimes au livre III[44], mais aussi l'évocation des parents qui pleurent des cadavres anonymes[45] et se les disputent à l'issue de la bataille, sans réaliser que celui qu'ils prennent pour un être aimé est peut-être un ennemi[46] – tous ces passages confirment l'*utilitas* d'un récit « plus que pathétique[47] » : le *monstrum* macabre symbolise chez Lucain l'obscénité morale de la guerre entre Marseillais et soldats césariens, qui se caractérise par un débordement outrancier de la violence armée ; ce *monstrum* préfigure l'horreur hyperbolique de l'affrontement décisif, à Pharsale même – mais il ne constitue qu'une esquisse relativement faible, comparé aux débordements d'horreur qui suivront l'acmé de la guerre civile[48].

---

[40] Sur le *tumor*, enflure à laquelle mène un surcroît d'exagération, *cf. Her*., IV, 15 ; Cicéron, *Orat*., 98-99 ; *Brut*., 202 ; Pseudo-Longin, *Subl*., III, 3-4 ; Quintilien, *I.O*., XII, 10, 78-80.

[41] Sur le *thaumaston*, « effet de surprise » dont parle Aristote à propos de la tragédie, *cf.* DE NADAÏ 2000, p. 48 ; 93. Selon CIZEK 1972, p. 348, on peut établir un rapprochement, de ce point de vue, avec la scène du cadavre ressuscité par Erichto, au livre VI de la *Pharsale* : « l'irréel se mêle à la rigoureuse observation réaliste, mais celle-ci ne fait que mettre en évidence l'atmosphère bizarre dans laquelle se déroule la scène si impressionnante de la résurrection ».

[42] *Cf.* Lucain, *Phar*., III, 635-641, sur la mort de Lycidas, coupé en deux, mais dont le sang tarde à s'écouler. ESPOSITO 1987, p. 50-51, relève « una continua, esasperata ricerca del paradosso » de la part de Lucain, dans les affrontements du livre III en particulier. *Cf.* également à ce sujet CONTE 1985, p. 75-108 ; MORETTI 1984, p. 37-49.

[43] *Cf.* Lucain, *Phar*., III, 652-661 : un personnage anonyme est broyé entre deux bateaux et ses entrailles ressortent par sa bouche. HUNINK 1992, p. 242, note : « Lucan has obviously searched for a new horrific image involving the traditional elements of blood, bowels and sanies, a slightly more conceivable and no less gruesome image ».

[44] *Cf.* Lucain, *Phar*., III, 606 (*miseri*) ; 727 (*infelix*) ; 736 (*miserum*) ; 744 (*misero*) ; 760 (*miseri*).

[45] LOUPIAC 1998, p. 107-108, note qu'une collusion opère dans l'imaginaire de Lucain entre l'eau et la décomposition des corps, par l'intermédiaire du motif de la liquéfaction. À bien des égards, les cadavres défigurés de la fin du livre III annoncent ainsi le cadavre défiguré de Pompée, dont le corps décapité sera le jouet des flots.

[46] *Cf.* Lucain, *Phar*., III, 756-761 : *Quis in urbe parentum/ fletus erat ! Quanti matrum per litora planctus!/ Coniunx saepe sui confusis uoltibus unda/ credidit ora uiri, Romanum amplexa cadauer,/ accensisque rogis miseri de corpore trunco/ certauere patres.*

[47] Nous reprenons l'expression à DELARUE 1996, p. 212-230.

[48] Les véritables scènes d'horreur hyperbolique travaillées par Lucain ne concernent pas à proprement parler la bataille de Pharsale, dont les combats ne sont pas retracés, mais plutôt la traversée du désert de Libye par l'armée de Caton, confrontée aux blessures atroces qu'infligent les serpents de la région. Sur ce dernier point, *cf.* DE NADAÏ 2000, p. 68-102.

2. La poétique de la violence horrible chez Virgile : du discours voilé à l'*euidentia* des blessures horribles

Or, même si la poétique de l'horreur guerrière se caractérise chez Lucain par son outrance, elle n'est pas nécessairement antinomique de l'esthétique virgilienne : Lucain peut développer certains éléments mis en œuvre par Virgile dans la partie iliadique de son ouvrage – laquelle fait précisément allusion aux guerres civiles ayant déchiré la fin de la République.

Certes, l'*Énéide* est un poème plutôt dominé par la grandeur, la beauté et la tendresse, même dans les scènes extrêmes de violence armée[49]. À preuve, le goût prononcé de Virgile pour les euphémismes, ses commentaires empathiques ou laudatifs, et son recours aux diatyposes plutôt qu'aux véritables descriptions pour relater les morts et blessures survenant lors des aristies. Le « beau trépas » d'Euryale constitue un exemple éloquent de cette esthétique sublime de la violence[50]. Du reste, si scènes d'horreur il y a dans l'*Énéide*, elles ne sauraient être développées chez Virgile avec autant d'ampleur que chez Lucain, ne serait-ce qu'en raison des goûts d'époque, qui informent le style des deux poètes : la belle étude de Ph. Heuzé fournit sur ce sujet de probants éléments d'analyse[51]. Cependant, un certain nombre d'actes de violence horrible, relatés au livre III de la *Pharsale*, entretiennent des échos évidents avec des scènes précises des livres VII à XII de l'*Énéide* : aussi fugaces et rares soient-elles, ces dernières concernent des actes de violences relatés de manière assez exacerbée pour relever de l'excessif et atteindre à l'insoutenable[52].

En effet, l'horizon d'attente du genre épique explique que certains détails physiques ne soient pas absents de l'*Énéide* : plus de cent occurrences des mots *sanguis* ou *cruor* renvoient au motif du corps ensanglanté ; à trente-cinq reprises, le mot *corpus* est employé pour désigner les cadavres jonchant le sol ; plus de trente-huit parties du corps humain sont

---

[49] *Cf.* ZARINI 1996b, p. 26 : « La fondation, chez Virgile, peut et même doit, à l'occasion, se faire par la violence, comme suffirait à le montrer la terrible immolation de Turnus par Énée aux mânes de Pallas ; mais cette violence est à son tour appelée à se résorber enfin dans la douceur [...]. Chez Lucain, c'est en vain qu'on chercherait quelque trace de douceur, que ce soit chez les dieux, chez les hommes, dans la nature, voire chez le poète lui-même ». Sur la douceur chez Virgile, *cf.* DION 1993, p. 389 *sqq*.

[50] Virgile, *Én*., IX, 431-437.

[51] HEUZÉ 1985, p. 67-205.

[52] TOOHEY 1992, p. 137-139, récapitule les positions de la critique, qui a évolué d'une vision globalement encomiastique de l'*Énéide* vers la perception d'éléments de critique concernant certains actes de violence, en particulier le meurtre de Turnus par Énée.

le lieu d'une atteinte corporelle. Mais Virgile mentionne si peu l'intériorité corporelle, et utilise si rarement des termes crus, que le moindre détail de cet ordre frappe fortement l'imagination du lecteur. C'est le cas, par exemple, des cinq occurrences de *cerebrum* figurant dans la partie iliadique de l'*Énéide*[53], qui témoignent toutes d'un degré excessif de violence et signalent ainsi que la geste épique confine à l'horreur – surtout quand l'expansion de la cervelle s'accompagne de l'éclatement spectaculaire des os de la tête. D'autres organes peuvent être mentionnés sporadiquement par le poète – comme le poumon, l'estomac, les tendons et les os[54] que mettent à vif les blessures. Si la rareté des *uerba sordida* atteste que Virgile y répugne, elle signale conjointement le caractère fortement déviant de ce type de détail, où le réalisme macabre l'emporte ponctuellement sur l'exigence du *decet*.

Par voie de conséquence, comme Virgile recourt habituellement, dans ses récits de violence armée, à des procédés d'estompe censés fonder le caractère sublime de la geste épique, tout développement qui s'écarte ponctuellement de cette norme narrative et esthétique signale un débordement de violence qui atteint à l'horreur. Considérons par exemple les scènes de troncation ou de transpercement. Virgile évite habituellement d'insister de manière réaliste sur les effets de ces atteintes : Ph. Heuzé estime que les combattants de l'*Énéide* découpent les corps ou les transpercent de leurs armes avec une netteté et une facilité déconcertantes[55]. Néanmoins, Virgile développe de manière étonnante le thème du corps entamé par des blessures symétriques, lorsqu'il évoque Pandarus tombant sous les coups de Turnus, au chant IX de l'*Énéide*[56]. Certes, le poète augustéen s'inspire en ce passage d'Homère, qui avait succinctement évoqué ce cas de blessure[57]. Mais Virgile confère une insigne nouveauté au sujet, en dépassant la simple évocation en diatypose pour produire

---

[53] *Cf. Én.*, IX, 418-419 : *Dum trepidant, it hasta Tago per tempus utrumque/ stridens traiectoque haesit tepefacta cerebro* ; 753 : *arma cruenta cerebro* ; X, 415-416 : *saxo ferit ora Thoantis/ ossaque dispersit cerebro permixta cruento* ; XI, 696-698 : *tum ualidam perque arma uiro perque ossa securim/ altior exsurgens oranti et multa precanti/ congeminat ; uolnus calido rigat ora cerebro* ; XII, 537: *olli per galeam fixo stetit hasta cerebro*.

[54] Pour *pulmo*, *cf. Én.*, IX, 701 ; X, 387. Pour *stomachus*, *cf. Én.*, IX, 699 ; pour *neruus*, *cf. Én.*, X, 341 ; pour *ossa*, *cf. Én.*, X, 384 ; 416 ; 696 ; 816 ; XII, 36.

[55] *Cf.* HEUZÉ 1985, p. 76-77 ; 83.

[56] *Cf. Én.*, X, 749-756 : *Sic ait, et sublatum alte consurgit in ensem/ et mediam ferro gemina inter tempora frontem/ diuidit impubisque immani uulnere malas./ Fit sonus, ingenti concussa est pondere tellus:/ conlapsos artus atque arma cruenta cerebro/ sternit humi moriens, atque illi partibus aequis/ huc caput atque illuc umero ex utroque pependit*.

[57] *Cf.* Homère, *Il.*, XVI, 411-412 ; 578-579 : « la tête tout entière se fend en deux sous le casque puissant » ; XX, 386-387 : « le divin Achille l'atteint en pleine tête. La tête tout entière est fendue en deux » (trad. MAZON 1998).

une hypotypose[58] en *euidentia* : aux quelques mots du poète grec, évoquant une « tête fendue en deux », Virgile substitue en effet cinq vers (750-751, 753-755) entièrement consacrés au motif de la blessure. En outre, il insiste pesamment sur le motif de la symétrie : *mediam, diuidit, gemina, partibus aequis, huc atque illuc, utroque* sont autant de termes qui déclinent l'isotopie d'une division de la tête en deux parties parfaitement égales. À ce titre, le syntagme *immani uolnere* constitue une clef de lecture : il signale l'horreur extrême de cette atteinte, mais aussi son étrangeté démesurée[59]. Il n'est jusqu'à la scansion du passage qui ne souligne l'horreur aussi macabre qu'étrange de la blessure : des rythmes lugubres dominés par les spondées mettent en exergue l'atrocité physique de cette mort, tandis que le rythme alterné DSDS met en relief le motif de la division symétrique aux vers 750 et 755. La forte impression d'étrangeté provient donc ici de l'association du *ueri simile* macabre, introduit par le syntagme *cruenta cerebro*, et du *thaumaston*, induit par la symétrie de la blessure - motif auquel Virgile confère la prédominance grâce à de multiples insistances. De tels effets d'amplification, comparés au style habituel de Virgile, confinent au *tumor*.

La mort de Pandarus sous les coups de Turnus a sans aucun doute frappé Lucain : on peut raisonnablement supposer que le poète néronien en a donné sa propre version, dûment amplifiée, avec la mort de Catus. De fait, les deux poètes insistent si fortement sur la « coïncidence insolite[60] » qui donne sa couleur fantastique à chacune des deux morts, que leurs choix en matière d'*elocutio* outrepassent les inventions des poètes épiques précédents. En outre on retrouve, chez tous deux, le mélange de deux éléments essentiels à la constitution d'une scène de violence horrible, à savoir le macabre et le « bizarre » – même si ce qui est simplement ébauché par Virgile trouve un écho hyperbolique chez Lucain.

Or, en amplifiant des éléments poétiques déjà présents chez Virgile pour dénoncer les excès de la violence guerrière, Lucain permet au lecteur moderne d'affiner sa lecture de la

---

[58] « L'hypotypose consiste en ce que dans un récit, ou plus souvent encore, dans une description, le narrateur sélectionne une partie seulement des informations correspondant à l'ensemble du thème traité, ne gardant que des notations particulièrement sensibles et fortes, sans donner la vue générale de ce dont il s'agit [...]. Ce côté fragmentaire, éventuellement déceptif, et vivement plastique du texte constitue la composante radicale d'une hypotypose » (MOLINIÉ 1992, p. 168).

[59] Concernant l'adjectif *immanis*, TRINQUIER 2004, p. 271, remarque que « Cicéron l'associe aussi bien à *ferus* qu'à *ingens*. [...] [Il] a sans doute joué un rôle important dans [l']évolution [sémantique de l'adjectif], d'une part en associant *immanitas* et *feritas*, d'autre part en opposant *immanitas* et *humanitas* : est *immanis* alors tout ce qui n'est pas humain, ou qui ne l'est plus, ou qui ne l'est pas encore, c'est-à-dire ce qui est bestial, archaïque, monstrueux et donc effroyable ».

[60] L'expression est de TODOROV 1970, p. 32.

partie iliadique de l'*Énéide* : au lieu d'y voir comme P.-J. Miniconi une liste ennuyeuse d'aristies, dont les violences se confondent uniformément[61], Lucain nous invite à considérer que les *uerba sordida* et la physique insolite des corps blessés constituent autant d'anomalies esthétiques, qui trahissent que la violence guerrière peut être source d'horreur pour Virgile. Du reste, en repérant dans l'*Énéide* les scènes de violence outrancière qui ont pu donner lieu à une amplification chez Lucain, le lecteur s'aperçoit que l'horreur guerrière émaille avec une récurrence relative la partie iliadique de l'ouvrage[62].

De fait, loin d'être isolé, le passage évoquant l'entame symétrique du corps de Pandarus fait partie d'un ensemble de scènes qui, pour être courtes et peu nombreuses, n'en sont pas moins dérangeantes : il suffit de citer, à titre d'exemple, les corps décapités qui vomissent à gros bouillons un sang mêlé de vin, les têtes putréfiées de Nisus et Euryale, plantées sur des piques, les têtes coupées que Turnus attache à son char, les corps qu'il écrase sur le champ de bataille[63]. Ces scènes font achopper ponctuellement l'idéal de beauté, de grandeur et d'esthétique sublime qui caractérise le récit guerrier de l'*Énéide* dans son ensemble. On conçoit que Lucain recourre à ces procédés esthétiques pour soutenir le discours d'indignation qui caractérise la *Pharsale*[64] ; l'objectif idéologique est moins évident chez Virgile. L'incipit de l'*Énéide* est en effet globalement orienté dans le sens d'une *laudatio*[65], comme nous avons pu le constater. Quelle signification accorder, dès lors, aux scènes de violence dotées d'une esthétique si outrancière, qu'elles échappent au discours encomiastique caractérisant la geste héroïque ?

---

[61] MINICONI 1951, p. 82 : « l'*Iliade* traite de ces thèmes avec plus d'abondance et une sorte d'allégresse [...] ; Virgile, au contraire, paraît gauche et timide dans son adaptation ».

[62] ESPOSITO 1987, p. 43-44, qui prend pour exemple le massacre de Nisus et Euryale, explique : « non manca qualche scena di massacro, rettagio di un gusto dell'orrido, che, lo si è ribadito di recente, non è completamente assente dall'*Eneide* ». *Cf.* aussi à ce sujet LA PENNA 1983, p. 319-320.

[63] *Cf. Én.*, IX, 349-350 ; 471-472 ; XII, 509-512.

[64] Sur l'*indignatio* de la voix poétique dans la Pharsale, *cf.* DANGEL, p. 14 : Lucain « est entre la rhétorique d'amplification romaine et la poétique du Sublime grec. En effet son style, bien que rhétorique, n'aboutit jamais à une éloquence d'apparat. Inversement, s'il relève de l'esthétique du Sublime, telle que la définit le pseudo-Longin, *Subl.*, 1, 4, il ne tend jamais au seul ravissement du discours [...]. En revanche, il délivre un message d'avertissement autant que d'*indignatio*. Lucain est plus précisément sensible à un Sublime du Mal, qui requiert l'alliance d'une rhétorique épidictique du blâme et d'une poétique « résonance d'une grande âme ».

[65] Ce discours peut être nuancé par les premiers vers de l'épopée que Servius attribue à Virgile, comprenant l'expression *horrentia Martis arma* ; LAIGNEAU 2004, p. 43, explique : « la suppression [des quatre premiers vers] semble due à Varius et Tucca, les éditeurs posthumes de l'*Énéide*, qui leur ont préféré un début plus éclatant et plus habituel chez les poètes épiques ». CONTE 1986, p. 84-85, estime néanmoins que ces vers ne peuvent constituer le véritable début de l'*Énéide*, car seul un exorde commençant sur *arma uirumque cano* respecte les canons de la poésie épique.

3. Les *horrida bella* de l'*Énéide* : l'expression d'un doute épineux concernant la valeur morale de la violence guerrière

La réponse peut être trouvée en ouverture de la partie iliadique de l'*Énéide*, dans l'emploi répété du syntagme *horrida bella* pour désigner les affrontements du Latium. La confrontation des deux passages met en évidence que la valeur éthique de la violence armée est sujette à caution pour Virgile – y compris en contexte de *bellum externum*.

Tout d'abord évoqués par la Sibylle (*Én.*, VI, 86-88 : *bella, horrida bella/ et Thybrim multo spumantem sanguine cerno* : « je vois des guerres, d'horribles guerres et le Tibre écumant d'une profusion de sang »), les affrontements entre Troyens et Latins prennent en effet la forme d'une violence repoussante, suscitant une tristesse horrifiée. Les motifs d'effroi et d'agression sont mis en valeur par la scansion : *horrida* au v. 86 est en correspondance pied-mot au cinquième pied, comme *sanguine* au vers suivant, parallèle produisant une association sémantique. Le pittoresque macabre est souligné par la position qu'occupent dans le vers des termes ciblés, comme *multo* et *spumantem*. Apparaît surtout remarquable la collusion opérée entre le médaillon macabre et un rythme lourd de tristesse : la répétition de *bella* au v. 86 introduit une touche de déploration lyrique, tandis que la scansion lugubre du v. 87, holospondaïque, entérine l'idée de profonde horreur qui investit les visions mentales (*cerno*) de la prêtresse.

Par contraste, lorsque le poète-narrateur évoque à son tour les *horrida bella* du Latium, en ouverture à la partie iliadique de l'*Énéide*, ce sont plutôt des motifs de grandeur qui sont sollicités (*Én.*, VII, 41-45 : *dicam horrida bella,/ dicam acies actosque animis in funera reges/ Tyrrhenamque manum totamque sub arma coactam/ Hesperiam. Maior rerum mihi nascitur ordo,/ maius opus moueo* : « je dirai les guerres horribles, je dirai les armées et les rois poussés par leur ressentiment à leur perte, et la troupe tyrrhénienne et l'Italie tout entière réunie sous les armes. Plus grand est le sujet qui me vient, plus grand l'ouvrage que je compose »). La tonalité n'est plus la même : la scansion solennelle du vers 42 (DSDS), grave du vers 43 (SDSD), suffirait à le prouver ; s'y ajoute le grandissement produit par l'usage de termes abstraits pour évoquer la mort (*funera*), de pluriels emphatiques (*bella, acies, animis, reges*) ou de singuliers globalisants (*totam*), sans compter la mention explicite par le poète de la grandeur du sujet (*maius opus*). Ce ne sont plus l'horreur et la tristesse, mais l'ampleur et le

sentiment du sublime qui dominent le passage : quand d'affreuses visions concrètes d'eau bouillonnant de sang incarnaient les *horrida bella* du Latium pour la prêtresse, ces dernières se distinguent par leur élévation glorieuse pour le poète !

L'opposition stylistique des deux passages mentionnant les *horrida bella* du Latium prouve que la violence armée recouvre pour Virgile une ambiguïté éthique fondamentale. La guerre provoque une horreur sacrée en ce qu'elle est imposée par les dieux et peut donner lieu à l'expression de la grandeur sublime des héros. Cependant, occasionnant parfois des morts atroces et des blessures insoutenables, la geste sublime du héros menace aussi de tomber du côté de l'horreur profane[66], quand la violence se fait si extrême qu'elle en devient excessive : les anomalies esthétiques signalent cette déviance morale aux lecteurs.

Conclusion : *quis carmine caedes*[67] *?*

Pour conclure, les choix poétiques de Virgile et Lucain apparaissent concordants : ils respectent le discours idéologique dominant des deux auteurs, mais introduisent des nuances utiles[68].

Virgile a imposé le thème de la guerre civile source d'horreur : ce type d'affrontement engendre des actes guerriers dont la violence est si outrancière qu'elle dépasse l'entendement, contrevient à l'excellence héroïque et suscite un effroi glacé qui témoigne d'une profonde transgression morale et religieuse. Les *mortes insolitae* revendiquées par Lucain constituent le pendant outrancier des *horrida bella* de Virgile. Ce ne sont plus seulement la guerre civile en général ou des actes de violence isolés qui sont taxés d'horribles, mais tous les gestes d'agression : ils suscitent systématiquement l'horreur parce qu'ils témoignent d'une violence contre-nature.

Le contexte « politico-moral » qui sous-tend les deux poèmes explique la surenchère lucanienne : l'horreur se manifestant par des atrocités humaines est un risque encouru, pour

[66] La différence entre horreur sacrée et horreur profane recoupe à certains égards la différence établie par Servius entre *horror ad uenerationem* et *horror ad odium* ; *cf. Th. L. L.*, vol. VI, p. 2997, l. 25 : « SERV. *Aen.* I, 165 : *horror plerumque ad odium pertinet, plerumque ad uenerationem, ut hoc loco ; sic Lucanus, II, 559, saeuus horror quia est et bonus* [...] ».

[67] *Cf. Én.*, XII, 500-503.

[68] *Cf.* ZARINI 1996b, p. 29-30.

Virgile, par tout homme qui recourt à la violence armée, fût-il secondé par les dieux ; l'horreur étant, dans la *Pharsale*, une réalité historiquement advenue[69], ses conséquences corporelles et éthiques dépassent à un point tel l'entendement, qu'elles en deviennent paradoxalement inimaginables - mais plus insoutenables encore à Pharsale qu'à Marseille, et en Libye qu'à Pharsale. C'est que Lucain devait d'autant plus amplifier et systématiser les procédés ponctuellement sollicités par Virgile[70], que de l'époque augustéenne à l'époque néronienne, tout espoir d'un monde meilleur a disparu, étouffé par les dérèglements des empereurs qui ont succédé à Auguste.

Il demeure que les deux poètes s'accordent à faire de l'exacerbation macabre et fantastique le symbole de la perversion éthique que manifestent certains actes de guerre, dès lors qu'ils dépassent les bornes de la violence admise[71]. Ils proposent ainsi une vision nuancée de la geste guerrière – sinon une vision lucide de la condition humaine confrontée à la déshumanisation qu'entraîne toute guerre, en provoquant des excès de violence. Céline, qui connaissait ses classiques, retrouvera cette vision, mais l'énoncera en termes plus brutaux, en affirmant qu'« un homme, parent ou pas, ce n'est rien après tout que la pourriture en suspens[72] ».

---

[69] Pour ESPOSITO 1987, p. 37, cette donnée narrative influence l'esthétique de Lucain, qui s'inspirerait du style et des récits historiographiques : « il racconto virgiliano è di tipo eroico-mitico, quello lucaneo, invece, di carattere storico-militare ; Lucano fa suoi procedimenti e tecniche propri della storografia ; con Lucano, il codice epico mostra un chiaro mutamento rispetto a Virgilio, poiché appare fondersi, in parte, con quello della storografia ». HENDERSON 1987, p. 122-164, MASTERS 1992, et BARTSCH 1997, ont relevé et étudié l'importance du motif des « boundaries » qui traverse la *Pharsale* et comporte un sens symbolique (la guerre civile comme violation des corps, du droit et de la morale).

[70] *Cf.* ESPOSITO 1981, p. 82 : « è possibile definire il mecanismo che regola l'imitazione lucanea di Virgilio : all'interno del repertorio epico tradizionale, motivi e schemi topici vengono attinti al Montovano per essere transformati, per lo più nella direzione di un'accentuazione di tono » ; *cf.* aussi l'analyse du livre III par MASTERS 1992, p. 42 : « the whole battle repeatedly enunciates the single fact of civil war, a state of being which has invaded every level of things, from the cosmos, to the individual, to the poet and language ».

[71] La voix poétique fait entendre des récriminations dans l'*Énéide*, en évoquant notamment l'aveuglement des hommes qui ne respectent pas la mesure : *cf. Én.*, X, 501-502.

[72] CÉLINE 1952, p. 416.

Bibliographie

AHL 1976 : F. AHL, *Lucan, an introduction*, Londres, 1976.

ALBRECHT 1968 : M. VON ALBRECHT, « Der Dichter und die epische Tradition », *in* M. DURRY (éd.), *Lucain. 15èmes entretiens sur l'Antiquité classique, Vandœuvres-Genève, 26-31 août 1968*, Genève, Fondation Hardt, 1970, p. 267-308.

BARCHIESI 1962 : M. BARCHIESI, *Nevio epico, storia interpretazione, edizione critica dei frammenti del primo epos latino*, Padoue, 1962.

BARTSCH 1997 : S. BARTSCH, *Ideology in cold blood. A reading of Lucan's civil war*, Londres, 1997.

BORZSAK 1980 : I. BORZSAK, « Lucain entre Virgile et Tacite », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1980, p. 59-73.

BRISSET 1964 : J. BRISSET, *Les idées politiques de Lucain*, Paris, 1964.

CARRATELLO 1979 : U. CARRATELLO, *Livio Andronico*, Rome, 1979.

CASTAGNA 1998 : L. CASTAGNA, *Lexicon carminis heroici*, Hildesheim, 1998.

CAVAZZA, RESTA BARRILE 1981 : A. CAVAZZA, A. RESTA BARRILE, *Lexicon Livianum et Naevianum*, Hildesheim, 1981.

CÉLINE 1952 : L. F. CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, 1952.

CIZEK 1972 : E. CIZEK, *L'époque de Néron et ses controverses idéologiques*, Leyde, 1972.

CONTE 1985 : G. B. CONTE, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Turin, 1985.

CONTE 1986 : G. B. CONTE, *The rhetoric of imitation, Genre and poetic memory in Virgil and other Latin poets*, Ithaca, NY, 1986.

CORSSEN 1846 : W. P. CORSSEN, *Origines poesis romanae*, Berlin, 1846.

COURTNEY 1993 : E. COURTNEY, *The Fragmentary Latin Poets*, Oxford, 1993.

DANGEL : J. DANGEL, « Lucain et Méduse : les monstres dans l'épopée latine », E. KARAMALENGOU (éd.), *Mélanges en l'honneur de Papadimitriou*, à paraître, p. 1-15.

DELARUE 1996 : F. DELARUE, « La *Guerre Civile* de Lucain : une épopée plus que pathétique », *Revue des Études Latines*, 74, 1996, p. 212-230.

DE NADAÏ 2000 : J.-C. DE NADAÏ, *Rhétorique et poétique dans la* Pharsale *de Lucain. La crise de la représentation dans la poésie antique*, Louvain / Paris, 2000.

DION 1984 : J. DION, « La grandeur dans l'*Énéide* ; problèmes d'esthétique et de morale », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1984, p. 279-294.

DION 1993 : J. DION, *Les passions dans l'œuvre de Virgile. Poétique et philosophie*, Nancy, 1993.

ESPOSITO 1981 : P. ESPOSITO, « Eroi e soldati. Osservazioni sulle battaglie in Virgilio e Lucano », *Vichiana*, 10, 1981, p. 62-90.

ESPOSITO 1987 : P. ESPOSITO, *Il racconto della strage. Le battaglie nella* Pharsalia, Naples, 1987.

HENDERSON 1987 : J. HENDERSON, « Lucan : the World at War », *Ramus*, 16, 1987, p. 122-164.

HEUZÉ 1985 : P. HEUZÉ, *L'image du corps dans l'œuvre de Virgile*, Paris, 1985, École Française de Rome, 86.

HOUELLEBECQ 2003 : M. HOUELLEBECQ, *H. P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie*, Paris, 2003.

HUNINK 1992 : V. HUNINK, *M. Annaeus Lucanus* Bellum Civile *Book III, A commentary*, Amsterdam, 1992.

JAL 1963 : P. JAL, *La guerre civile à Rome*, Paris, 1963.

JOHNER 1991 : A. JOHNER, « Rome, la violence et le sacré : les doubles fondateurs », *Euphrosyne*, 19, 1991, p. 291-302.

JOHNER 1996 : A. JOHNER, *La violence chez Tite-Live : mythographie et historiographie*, Strasbourg, 1996.

KLUSSMANN 1843 : E. KLUSSMANN, *Cn. Naeuii poetae romani*, Iéna, 1843.

LAIGNEAU 2004 : S. LAIGNEAU, *Virgile, Énéide*, Paris, 2004.

LA PENNA 1983 : A. LA PENNA, « Lettura del nono libro dell'*Eneide* », *in* M. GIGANTE (éd.), *Lecturae Vergilianae, III*, Naples, 1983.

LOSEV 1971 : A. LOSEV, « Les mouvements affectifs exaltés dans l'*Énéide*, leur sens philosophique et stylistique », *in* H. BARDON, R. VERDIÈRE (éd.), *Vergiliana. Recherches sur Virgile*, Leyde, 1971, p. 192-211.

LOUPIAC 1990 : A. LOUPIAC, « Pour une lecture tragique de la *Pharsale* », *L'information Littéraire*, 42 (5), 1990, p. 3-7.

LOUPIAC 1998 : A. LOUPIAC, *La poétique des éléments dans la* Pharsale *de Lucain*, Bruxelles, 1998.

MASTERS 1992 : J. MASTERS, *Poetry an civil war in Lucan's* Bellum Ciuile, Cambridge, 1992.

MAZON 1998 : P. MAZON, *Homère*, Iliade, *II (chants IX-XVI)* et *III (chants XVII-XXIV)*, Paris, 1998.

MICHEL 1976 : A. MICHEL, « Rhétorique et poétique : la théorie du sublime de Platon aux Modernes », *Revue des Études Latines*, 54, 1976, p. 278-307.

MINICONI 1951 : P.-J. MINICONI, *Étude des thèmes guerriers dans la poésie épique gréco-romaine*, Paris, 1951.

MOLINIÉ 1992 : G. MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, 1992.

MORETTI 1984 : G. MORETTI, « Formularità e tecniche del paradossale in Lucano », *Maia*, 36, 1984, p. 37-49.

PERRET 1967 : J. PERRET, « Optimisme et tragédie dans l'*Énéide* », *Revue des Études Latines*, 45, 1967, p. 342-362.

SAURON 1992 : G. SAURON, *Quis deum ? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome à la fin de la République et au début du principat,* Paris, 1994, École Française de Rome, 285.

SOUBIRAN 1972 : J. SOUBIRAN, *Cicéron,* Aratea *; fragment poétiques*, Paris, 1972.

SPANGENBERG 1825 : E. SPANGENBERG, *Quinti Ennii lib. VIII fragmenta, Cn. Naeuii librorum de bello punico fragmenta*, Leipzig, 1825.

SKUTSCH 1985 : O. SKUTSCH, *The* Annals *of Q. Ennius*, Oxford, 1985.

TODOROV 1970 : T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, 1970.

TOOHEY 1992 : P. TOOHEY, *Reading epic. An introduction to the ancient narratives*, Londres, 1992.

TRALIA 1962 : A. TRAGLIA, *Poetae noui*, Rome, 1962.

TRINQUIER 2004 : J. TRINQUIER, *Loca horrida. L'espace des animaux sauvages dans le monde romain entre la fin de la République et le Haut Empire*, thèse soutenue à l'Université de Paris IV en décembre 2004, menée sous la direction du professeur A. ROUVERET.

ZARINI 1996a : V. ZARINI, « À propos de la violence dans le livre I de la *Pharsale* de Lucain (1ère partie) », *Vita Latina*, 141, 1996, p. 48-59.

ZARINI 1996b : V. ZARINI, « À propos de la violence dans le livre I de la *Pharsale* de Lucain (2ème partie) », *Vita Latina*, 142, 1996, p. 26-31.