

Isabelle MEUNIER

L'IMAGE DU *VATES* DANS LE *DE BELLO CIVILI* DE LUCAIN : INFLUENCE DES  
PIERIDES D'OVIDE (*METAMORPHOSES* V) ET RENOUVELLEMENT EPIQUE.

La nécessité de concevoir un lieu d'énonciation visant à justifier son œuvre se fait assurément plus pressante pour Lucain que pour les poètes épiques qui l'ont précédé : il ne chante pas autre chose, en effet, que l'anéantissement de Rome par elle-même, c'est-à-dire le mal absolu, le *summum nefas* dont, quoiqu'il le déplore, il se fait paradoxalement le complice<sup>1</sup> : dire ce qui ne doit pas l'être, c'est redonner vie à des êtres abjects, c'est rejouer l'horreur de la guerre civile, c'est surtout commémorer hommes et événements et les élever, par là-même, à une forme d'immortalité.

Lucain ne pouvait donc choisir un tel sujet sans que son œuvre ne portât la marque d'une inévitable réflexion sur le thème retenu et le renouvellement du genre épique qu'il imposait. C'est en partie pour cette raison, sans doute, que le poète ne cesse, contrevenant presque insolument aux préceptes aristotéliens, de se manifester dans son épopée. Il semble avoir trouvé ainsi le moyen de créer un espace fictif instaurant une relation privilégiée entre l'auditeur-lecteur et le poète qui, par ses interrogations, ses violentes prises de position, ses exclamations passionnées ou ses nombreuses apostrophes, construit peu à peu l'image, nécessairement problématique, du chantre de l'effroyable guerre civile.

Or, ce nouveau personnage de l'épopée au statut particulier, se proclame lui-même *vates* en trois moments cruciaux de son œuvre, tout d'abord dans le proème, puis au cours de la bataille de Pharsale au livre VII, -c'est-à-dire non loin de ce qui aurait pu être le centre de l'épopée inachevée-, et enfin au livre IX où il promet, par la puissance de sa poésie, l'éternité à César. En choisissant ce substantif, Lucain manifeste sa volonté de se positionner tant par rapport aux autres *vates* rencontrés au fil du texte, qu'à des instances externes à l'épopée : il s'agit, on l'aura compris, des poètes augustéens qui l'ont précédé et, en particulier, du premier d'entre eux qui se dit lui aussi *vates* (*Énéide*, VII, 41). Cette construction du poète lucanien par rapport à ses prédécesseurs est une nécessité : les artistes augustéens, en effet, endossant pleinement leur rôle de *vates* jusque dans ses implications idéologiques, ont soutenu le nouveau programme national imaginé par le pouvoir en place et se sont associés au culte d'Apollon sur le Palatin<sup>2</sup>. Comment le chantre de l'anéantissement de la romanité dans la lutte à mort des puissants pourrait-il faire pareille allégeance ? Un changement de perspectives tant politiques, éthiques que poétiques est indispensable. Et l'œuvre d'Ovide, si prolifique en réflexions sur les difficiles relations de l'artiste avec le pouvoir, si riche de différents portraits de poètes, parfois juste ébauchés,

---

<sup>1</sup> Voir D. O'Higgins, « Lucan as *vates* », *Classical Antiquity*, 7, 1988, p. 208-226, et en particulier, n 28, p. 217 sur l'étymologie de *fas* et *nefas*, selon Varron (*De lingua latina*, 6, 29-30) : il lie ce qui est *fas* ou ce qui est *nefas* au verbe *fari*, et il oppose la liberté de parler les jours fastes (*dies fasti*) à la nécessité de rester silencieux les jours néfastes (*dies nefasti*). Lucain établit aussi un lien entre ce qui est *nefas* et le verbe *fari*. Entre autres exemples, le plus significatif retenu par la critique est sans doute le premier vers que Caton adresse Brutus en II, 286 : *Summum, Brute, nefas civilia bella fatemur*. Il s'agit d'un jeu de mots intraduisible soulignant le paradoxe qu'il y a à prendre comme sujet d'une épopée ce qu'on ne doit même pas mentionner. On pourrait gloser ce vers ainsi : « Que la guerre civile est impie au point qu'on ne doive jamais dire quoi que ce soit à son sujet, Brutus, nous le disons. » Ainsi, le *De bello civili* est non seulement une abomination en soi, mais en plus il souille ceux qui parlent de lui.

<sup>2</sup> M. Leigh, *Spectacle and engagement*, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 16-19.

va fournir à Lucain un grand nombre de pistes à explorer pour façonner une image nouvelle du *uates* épique.

Sa dette à l'égard de son illustre devancier, et en particulier des *Métamorphoses*, est, on le sait, majeure. Les ouvrages critiques n'ont cessé ces dernières années d'explorer les liens qui unissent ces deux poètes, comme en témoigne la bibliographie fort utile, dressée dans un article récent<sup>3</sup>. Les rares incursions du poète de la *Pharsale* dans le monde mythologique font, on pouvait s'y attendre, de larges emprunts à son prédécesseur ; mais comme le souligne avec raison Stephen Wheeler, Lucain ne se contente pas de faire allusion aux *Métamorphoses*, de les dépasser ou de les refondre, il leur répond et les complète, entrant ainsi dans un véritable échange avec Ovide, qui permet d'esquisser la lecture qu'il faisait de l'œuvre de ce dernier<sup>4</sup>.

C'est dans cette perspective qu'il peut être éclairant d'envisager l'image du poète construite, au fil des vers, par le *De bello civili*<sup>5</sup>. En gardant à l'esprit la démarche qui a souvent été celle de Lucain vis-à-vis d'Ovide -illustre prédécesseur sur la voie du renouvellement épique, par rapport auquel il lui était donc impossible de ne pas se positionner-, il apparaît, me semble-t-il, que la paratopie du *uates* donnée à lire dans la *Pharsale* se constitue comme un prolongement aux réflexions sur l'épopée que contiennent les *Métamorphoses* en général<sup>6</sup>, et en particulier, le passage du livre V mettant en scène l'affrontement poétique des Muses et des Piérides.

En partant d'une analyse du proème et de l'invocation qu'il contient, ainsi que de plusieurs passages qui se font l'écho du début de l'œuvre, je chercherai à montrer, tout d'abord, que Lucain s'inspire de la figure des Piérides ovidiennes pour façonner l'image du chanteur de son épopée, tel qu'il se présente dès les premiers vers. Il sera ensuite possible de poursuivre le travail à l'échelle de l'œuvre toute entière, et en particulier à propos des scènes de prophéties. Enfin, en m'appuyant sur les œuvres d'exil d'Ovide -les filles de Piéros y sont très souvent mentionnées-, j'essayerai de préciser la portée symbolique des Piérides et ce que l'utilisation de leur *persona* nous apprend du type de poésie que pratique Lucain. Ce sera aussi l'occasion de constater que Martial et Stace semblent bien avoir lu l'œuvre de Lucain comme une production relevant d'une inspiration « piéridique ».

LE PROÈME DU *DE BELLO CIVILI* ET LA « MUSOMACHIA » D'OVIDE (*MÉTAMORPHOSES*, V, 250-358 [...] 662-678)<sup>7</sup> : RENOUVELLEMENT DE L'INVOCATION AUX DIVINITÉS INSPIRATRICES.

*Cohérence des allusions ovidiennes dans les vers liminaires de la Pharsale.*

<sup>3</sup> S. Wheeler, « Lucan's reception of Ovid's Metamorphoses », *Arethusa*, 35, 3, 2002, p. 361-380: voir la bibliographie, p. 366, n. 16.

<sup>4</sup> S. Wheeler, « Lucan's reception of Ovid's Metamorphoses », p. 367-368 et p. 373-378 sur l'interprétation des *Métamorphoses* par Lucain comme poème sur la guerre civile qu'il complète par la *Pharsale*.

<sup>5</sup> Je ne chercherai pas dans cet article, à établir une distinction entre narrateur et auteur ; elle n'est sans doute pas très justifiée pour ces textes anciens, dont le système énonciatif est compliqué par la pratique de la *recitatio* : B. Bureau, « Quand il n'y a plus de honte à parler de soi. Ego et ses avatars dans le poème de Lucain », Actes du colloque « *Vox poetae* : Manifestations auctoriales dans l'épopée gréco-latine », organisé les 13 et 14 novembre 2008 à l'Université Jean Moulin-Lyon 3 par E. Raymond, C.E.R.O.R., à paraître.

<sup>6</sup> D. Maingueneau, *Le discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 55 : la notion de *paratopie* littéraire que développe le critique permet d'« approcher la question du pouvoir qu'a l'énonciation de susciter l'adhésion, en inscrivant son destinataire dans une scène de parole qui participe de l'univers de sens qu'entend promouvoir le discours ». Il s'agit donc pour l'écrivain de créer un dispositif d'énonciation qui lui permettra de légitimer son œuvre et ses conceptions poétiques.

<sup>7</sup> Formulation empruntée à un article stimulant : P. Johnson et M. Malamud, M. « Ovid's 'Musomachia' », *Pacific Coast Philology*, 23, 1/2, 1988, p. 30-38.

La dimension programmatique du début d'un poème épique a souvent été mise en évidence. Il convient donc de commencer cette étude par l'examen des tout premiers vers du *De bello civili* pour préciser le lien que l'auteur établit, d'entrée de jeu, avec l'œuvre ovidienne<sup>8</sup>. Lucain ébauche ici, me semble-t-il, une image originale du *uates* de la *Pharsale*, à partir de trois souvenirs d'Ovide qu'il mêle pour présenter le sujet de son épopée<sup>9</sup> :

*Bella per Emathios plus quam civilia campos  
iusque datum sceleri canimus, populumque potentem  
in sua uictrici conuersum uiscera dextra*<sup>10</sup>

Lucain souligne tout d'abord, enchérissant ainsi sur le titre de son œuvre<sup>11</sup>, la nature paradoxale de la guerre qu'il va chanter ; l'hyperbole *Bella...plus quam civilia* fait alors écho à un vers du livre XII des *Métamorphoses* :

*At deus aequoreas qui cuspide temperat undas,           580  
In uolucrum corpus nati Phaethontida uersum  
Mente dolet patria saeuumque perosus Achillem  
exercet memores **plus quam civiliter** iras*<sup>12</sup>.

L'expression ovidienne retenue par le chantre de la *Pharsale* est forte et susceptible de marquer la mémoire<sup>13</sup>. Ce n'est donc pas un hasard si Lucain l'a choisie. Il fait ainsi une discrète allusion au passage dont elle est extraite. Or, il s'agit de l'un des développements les plus « épiques » des *Métamorphoses*<sup>14</sup>, c'est-à-dire de la réécriture ou, plus exactement, de

<sup>8</sup> A la suite de beaucoup d'autres, je considère certains des sept premiers vers du texte et l'organisation générale du poème. Voir à ce sujet P. Willeumier et H. Le Bonniec, *Lucanus, Marcus Annaeus, Bellum civile. Liber I, édition, introduction et commentaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962, p.13.

<sup>9</sup> Les citations d'Ovide sont signalées par les commentateurs depuis le commentaire de R.J. Getty, *Lucanus, Marcus Annaeus, De bello civili liber I*, Cambridge, Cambridge University Press, 1940. Il est à noter que Lucain n'introduit des expressions virgiliennes qu'au troisième vers de son œuvre, qui est une imitation d'*Énéide*, VI, 833.

<sup>10</sup> M. Annaei Lucani *Bellum civile, La Pharsale, chant I, traduction de P. Lacroix et Y. Quintin*, Paris, Sedes, 1995 :  
Mon (« Notre » est préférable) chant, c'est dans les plaines d'Émathie,

Une guerre plus que civile,

Le droit livré au mal ; c'est un peuple puissant

Tournant sa main triomphante contre ses propres entrailles ;

Il me semble préférable de maintenir la première personne du pluriel du *canimus*. Voir analyse p. 34-35 de l'emploi de la première personne du pluriel.

<sup>11</sup> F.M. Ahl, *Lucan: An introduction*, New York, Ithaca, Londres, Cornell University Press [Classical Philology, 39], 1976, p. 326-332 : le critique argumente en faveur de *De bello civili* comme titre, de préférence à *Pharsalia*.

<sup>12</sup> Ovide, *Métamorphoses*, XII, 580-583 (traduit du latin, présenté et annoté par D. Robert, Arles, Actes Sud, 2001) :

Mais le dieu au trident qui gouverne les eaux marines

Déplore dans son cœur de père que le corps de son fils soit changé

En oiseau cher à Phaéon et abhorrant le cruel Achille,

Nourrit plus qu'il n'est raisonnable des sentiments de rancune.

<sup>13</sup> A la suite d'Ovide et de Lucain, Tacite la reprend d'ailleurs à son tour (*Annales*, I, 12, 4).

<sup>14</sup> Il serait sans doute plus exact de dire qu'Ovide pose, par cette réécriture de la fin de la guerre de Troie, la question de la pertinence du genre épique tel qu'il est envisagé dans une conception classique : en effet, la critique a souvent souligné que le texte d'Ovide empruntait beaucoup au genre tragique et présentait un panorama de la chute de Troie assez déroutant, développant à outrance certains détails, passant rapidement

la continuation de l'*Iliade*. Les *memores iras* de Neptune à l'encontre d'Achille signalent très précisément la volonté d'Ovide de prolonger l'œuvre d'Homère : on sait, en effet, que l'*Iliade* raconte justement la colère d'Achille et qu'une des fonctions de l'épopée est de faire œuvre de *memoria*. Poursuivre le héros homérique avec l'intention de le supprimer – comme le dit Ovide par la bouche de Neptune –, c'est vouloir chanter ce qu'il se passe après lui et le remplacer par un autre. Lucain a donc très soigneusement choisi l'expression qu'il a réutilisée. Il cherche peut-être à suggérer que, tout comme Ovide reprend et prolonge Homère, renouvelant ainsi le genre épique, il entend lui aussi prolonger, à sa manière, les *Métamorphoses* et repenser l'écriture d'une épopée. L'allusion ovidienne repérée ici trouvera des échos également dans le reste du *De bello civili*, venant ainsi renforcer, j'y reviendrai ultérieurement, ma conviction que la citation légèrement remaniée que l'on peut lire dès le début de l'œuvre de Lucain est significative<sup>15</sup>.

Dans ce même premier vers, Lucain précise également de quelle guerre civile il s'agit, en mentionnant le lieu où se déroula la bataille décisive de l'affrontement entre Pompée et César : *Bella per Emathios... campos*. Nous tenons là le second souvenir d'Ovide et l'expression minimale du sujet de la *Pharsale*. Or, cet emprunt qui renvoie, comme nous le verrons, au concours de poésie opposant, au livre V des *Métamorphoses*, les Muses aux Piérides, est bien plus lourd de sens qu'il n'y paraît à première vue<sup>16</sup>.

Les filles de Piéros, mortelles au nombre de neuf, proposent une joute poétique aux déesses qui vivent sur l'Hélicon, en suggérant l'enjeu suivant : en cas de victoire, elles prendront possession des fontaines Aganippè et Hippocrène, c'est-à-dire par métonymie, de l'Hélicon dans son ensemble. En revanche, si les Piérides sont défaites, elles céderont à leurs divines concurrentes le territoire qui est le leur, c'est-à-dire les plaines d'Émathie :

*Vel nos **Emathiis** ad Paeonas usque niuosos  
Cedemus **campis**<sup>17</sup>.*

La suite est connue : comme souvent dans les *Métamorphoses*, les divinités, pourtant déclarées victorieuses à l'unanimité par les nymphes de l'Hélicon chargées d'arbitrer le concours, châtient cruellement les Piérides en les transformant en pies. L'épisode se termine sans qu'il ne soit plus fait mention des territoires en jeu, comme si les Muses s'en désintéressaient tout à fait.

sur d'autres points qui auraient pu mériter un traitement plus conséquent. Voir, par exemple, P. Johnson et M. Malamud, « Ovid's 'Musomachia' », p. 34.

<sup>15</sup> A propos du traitement poétique des murs de Troie chez Lucain, voir p. 22-23 de cet article.

<sup>16</sup> E. Narducci, *Lucano. Un'epica contro l'impero. Interpretazione della Pharsalia*, Roma/Bari, Laterza, 2002, p. 18-19 : le critique voit dans ce vers une allusion à *Géorgiques*, I, 491 et à l'imitation qu'en fait Ovide en *Métamorphoses*, XV, 824 : E. Narducci précise que le pessimisme du Virgile des *Géorgiques* évoquant la guerre civile, a la faveur du poète de la *Pharsale*, de préférence à l'idéologie conciliatrice de l'*Énéide*. Ce rapprochement se fonde parfaitement dans la démarche d'ensemble du critique qui veut faire la démonstration du pessimisme radical de Lucain. Mais, outre le fait que la noirceur absolue de l'œuvre mérite discussion, ce rapprochement présente, à mon sens, deux faiblesses. Tout d'abord, il privilégie essentiellement la dimension idéologique de l'œuvre de Lucain, au détriment de sa dimension poétique. De plus l'expression exacte du *De bello civili* – c'est-à-dire un substantif et un adjectif présentés sous la forme d'une disjonction expressive : *Emathis... campis* – ne se trouve qu'au livre V des *Métamorphoses*. Il est donc étonnant que le critique italien ne mentionne pas cet autre rapprochement qui présente pourtant, en sa faveur, une exacte reprise textuelle.

<sup>17</sup> Ovide, *Métamorphoses*, V, 313-314 (traduit du latin, présenté et annoté par D. Robert, 2001) :

Si c'est nous, nous vous céderons les champs émathiens

Jusqu'aux neiges de Péonie.

(Traduction légèrement modifiée car je préfère « champs émathiens » à « champs de Macédoine », voir n. 12)

Ainsi, Lucain circonscrit-il le vaste sujet de son épopée, *bella plus quam civilia*, en lui assignant les limites du bien des Piérides, *per Emathios campos*<sup>18</sup>. Or, à en juger par l'insistance que mettent ces dernières à se présenter comme le double mortel des Muses<sup>19</sup>, il est clair qu'Ovide a voulu fortement marquer le parallèle que la légende avait déjà l'habitude d'établir entre les rivales<sup>20</sup>. C'est pourquoi, l'Émathie qui appartient aux poétesses humaines apparaît comme l'équivalent de l'Hélicon et de la source Hippocrène, c'est-à-dire du symbole bien connu de l'inspiration poétique. Les champs émathiens semblent donc bien signifier aussi qu'une alternative à l'épopée traditionnelle existe et qu'une poésie différente est possible<sup>21</sup>. On comprend dès lors pourquoi les Muses préfèrent oublier l'existence de leurs nouveaux territoires. On comprend aussi pourquoi tel n'est pas le cas de Lucain<sup>22</sup>. Le chantre du *De bello civili* se présente donc comme l'aède qui, contrairement aux Muses, ne recule pas devant les nouvelles étendues poétiques qui s'ouvrent à lui, comme l'audacieux poète de l'Émathie s'appêtant à chanter le *summum nefas* de la guerre civile, et en définitive, comme le double des Piérides auxquelles Ovide –et cela

<sup>18</sup> « L'Émathie était une région de Macédoine ; les poètes ont étendu le terme, par métonymie, à la Macédoine entière, puis, par approximation, à la Thessalie voisine, en confondant les deux pays où se livrèrent les batailles de Pharsale, en Thessalie, et de Philippes, en Macédoine. » (P. Wuilleumier et H. Le Bonniec, *Liber I, édition, introduction et commentaire*, p. 14.) Lucain profite donc de cette licence poétique pour établir une équivalence symbolique, plutôt que strictement géographique, entre le sol sur lequel eut lieu la bataille de Pharsale et le territoire des filles de Piéros.

<sup>19</sup> Ovide, *Métamorphoses*, V, 303-307 (traduit du latin, présenté et annoté par D. Robert, 2001) :

*Paeonis Euiippe mater fuit; illa potentem  
Lucinam noviens, noviens paritura, vocavit.  
Intumuit numero stolidarum turba sororum* 305  
*perque tot Haemonias et per tot Achaidas urbes  
huc venit et tali committit proelia voce:*

Leur mère était Evippé de Péonie : elle eut neuf enfants,

Neuf fois elle a invoqué la puissante Lucine.

Cette troupe de sœurs, bêtement fière de son nombre,

Traversa toutes les villes de l'Hémonie et de l'Achaïe,

Arriva ici et nous déclara la guerre de la façon suivante :

<sup>20</sup> Antoninus Liberalis, *Les Métamorphoses*, IX.

<sup>21</sup> C'est bien une réflexion sur le genre épique en particulier, et non sur la poésie en général, qui est à l'œuvre dans ce texte d'Ovide : P. Johnson et M. Malamud (« Ovid's 'Musomachia' », p. 35-36) montrent que cette joute littéraire entre les Mnémonides, c'est-à-dire les filles de Mémoire –et célébrer, pour les préserver de l'oubli, les hauts faits des héros d'un peuple est bien une des fonctions premières de l'épopée- et les filles de Piéros doit être rapprochée d'un autre passage des *Métamorphoses* (XIII, 576-622) qui sert justement de transition entre les réécritures ovidiennes de l'*Iliade* et de l'*Énéide* : les Memnonides, les filles de Memnon dont elles ont pris le nom, rappelant ainsi étrangement les Muses, naissent du bucher de leur père sous la forme d'oiseaux au comportement étrange : à peine apparues, elles se divisent en deux groupes qui s'entretenant et retombent sur les cendres paternelles jusqu'à la prochaine commémoration de la mort du héros. Elles stigmatisent ainsi le genre épique qui offre à la violence une continuelle commémoration. Or, leur nom, leur nature de volatiles et le violent combat qui les opposent ne sont pas sans rappeler l'affrontement du Livre V. Voir aussi S. Hinds, *The metamorphosis of Persephone. Ovid and the self-conscious Muse*, Cambridge University Press, 1987, p. 121-127 : le critique met en évidence tous les indices laissés par Ovide pour indiquer que la Muse va chanter une épopée : l'allusion à un texte de Gallus, cité dans un manuscrit égyptien (*P. Qasr Ibrim* 6-7), avec la substitution par Ovide de *dea* (Cérès) –*carmina digna dea* (V, 345)- à *domina*, la maîtresse du poète élégiaque- *carmina[...] domina[...] digna mea*-, le fait que ce soit Calliope qui se lève majestueusement (*surgit*) pour prendre la parole et que la Muse qui raconte cette histoire à Athéna précise qu'elle est leur aînée et la plus puissante d'entre elles,...

<sup>22</sup> A l'appui de cette interprétation on pourra lire un article de M. Malamud, « Pompey's head and Cato's snakes », *Classical Philology*, 98, 2003, p. 31-44 : la critique montre que la source infestée de venin que Caton et ses hommes rencontrent dans le désert de Lybie (IX, 604-610) est un double négatif de la fontaine Hippocrène, nouvelle source d'inspiration pour une nouvelle forme de poésie.

n'est sans doute pas étranger aux échos qu'éveille ce texte dès le premier vers de la *Pharsale* : ne donne jamais ce nom, lui préférant celui d'Émathides.

*Le pouvoir d'évocation des noms propres, signe de l'influence des Piérides ovidiennes.*

L'attention toute particulière que Lucain porte aux textes de ses prédécesseurs mentionnant la bataille de Pharsale, la plaine d'Émathie, la Thessalie, ou encore ses héros, est une évidence. Il peut néanmoins sembler utile d'en rappeler deux exemples pour mieux mettre en lumière le pouvoir évocateur du nom des Émathides ovidiennes et la trace qu'il a laissée, semble-t-il, chez Lucain.

M. Malamud examine la série d'allusions des poètes les uns aux autres, permettant de passer de la peinture de Priam décapité chez Virgile à celle d'un vieillard mutilé dans les *Métamorphoses*, puis de ce texte du livre V d'Ovide au meurtre de Pompée dans le *De bello civili*<sup>23</sup>. Virgile brise l'effet de réalisme dans son récit du sac de Troie, en superposant à la description classique de Priam mort auprès de l'autel sacré où il s'est réfugié, l'image d'un homme décapité, dont le corps est abandonné sur une côte. L'évocation du grand Pompée assassiné sur le rivage égyptien ne pouvait être plus explicite et Ovide a signalé qu'il l'avait notée : il donne, dans les débuts du chant V qui parodie les combats épiques, le nom d'Émathion, -forgé en souvenir du lieu où Pompée fut anéanti- à un vieillard violemment tué au pied d'un autel, de la même manière que le grand Priam. Enfin, Lucain prouve à son tour qu'il a remarqué combien cette appellation était lourde de sous-entendus. Pour chanter la fin de Pompée, en effet, il réutilise le motif ovidien de la tête qui vit et parle encore quelques instants après la décapitation du dit Émathion<sup>24</sup>.

Thomas Baier, quant à lui, observe avec une grande justesse que les catalogues de troupes de Lucain sont redevables au *Carmen* 64 de Catulle : empruntant à ce dernier le principe d'une liste dynamique, envisagée sous l'angle du point de départ des hommes, et non en fonction du point où ils se regroupent, Lucain cherche à impliquer les confins du monde dans la guerre civile, pour en mieux montrer la gravité<sup>25</sup>. Or, le fait que les invités au mariage de Thétis et Pélée convergent tous vers la plaine de Pharsale, justement, n'est, me semble-t-il, pas tout à fait étranger à l'intérêt de Lucain pour ce texte et l'art qu'il manifeste<sup>26</sup>.

Revenons à présent au texte d'Ovide qui nous occupe : il n'y a que trois occurrences de l'adjectif féminin *emathis, idis* dans toute la littérature latine à nous être parvenue<sup>27</sup>. Or, si la première se trouve chez Ovide au chant V, sous la forme d'une substantivation désignant les filles de Piéros, les deux autres sont dans le *De bello civili* : Lucain qualifie, à deux reprises, la terre de la bataille de Pharsale, d'*emathis*, dans la présentation mythico-géographique du lieu du *summum nefas*<sup>28</sup>. Il semble donc difficile de penser que le poète ait choisi ce terme sans avoir en tête le texte des *Métamorphoses*. L'utilisation qu'en fait Lucain paraît d'ailleurs confirmer la chose. Ovide ne donne qu'à la fin de l'épisode le nom d'*Émathides* aux filles de Piéros<sup>29</sup> : elles sont alors, aux yeux des Muses en tout cas, déjà

<sup>23</sup> Virgile, *Énéide*, II, 550-558 ; Ovide, *Métamorphoses*, V, 99-106 ; Lucain, *De bello civili*, VIII, 677-685.

<sup>24</sup> M. Malamud, « Pompey's head and Cato's snakes », 2003, p. 31-44. Voir surtout p. 35-36.

<sup>25</sup> Th. Baier, *Valerius Flaccus : Argonautica Buch VI / Einleitung und Kommentar*, Munich, Beck, 2001, p. 59-60.

<sup>26</sup> Catulle, 64, 35-42.

<sup>27</sup> En revanche, on trouve le même mot en langue grecque, en particulier chez Antoninus Liberalis, le mythographe qui résume l'œuvre de Nicandre dont Ovide se serait inspiré pour le passage mettant en scène les Piérides.

<sup>28</sup> Lucain, *De bello civili*, VI, 350 : *Emathis Pharsalos* ; VI, 580 : *Emathis tellus*.

<sup>29</sup> Ovide, *Métamorphoses*, V, 669 (traduit du latin, présenté et annoté par D. Robert, 2001) :

*rident Emathides spernuntque minacia verba.*



*tu satis ad vires Romana in carmina dandas*<sup>36</sup>.

Le poète renonce –et il le dit avec force par le *nec* du vers 63 que la scansion met en relief- à invoquer les traditionnelles divinités de la poésie ; Néron lui suffit. L’empereur, à l’apothéose duquel les vers précédant ce passage viennent, par anticipation, de nous faire assister, remplace à lui seul les deux grands dieux qui inspirent les poètes, Apollon et Bacchus. Une fois au ciel, il conduira le char de Phébus ou deviendra n’importe quel dieu qu’il lui plaira d’être<sup>37</sup>. Mais, au moment où il est invoqué par Lucain, il n’est pas encore mort et le narrateur forme d’ailleurs le souhait que son ascension au firmament étoilé se produise le plus tard possible<sup>38</sup>. En d’autres termes, la muse inspiratrice choisie par Lucain n’est encore qu’un être humain –exceptionnel, il est vrai- tout comme le sont les Piérides, double mortel des Muses de l’Hélicon. Il n’est déjà un dieu que pour le narrateur de la *Pharsale* (*sed mihi iam numen*), qui, par la puissance de l’art poétique, s’est projeté au moment de son apothéose<sup>39</sup>. Lucain parvient ainsi, avec une grande habileté, à satisfaire au panégyrique de l’empereur tout en dotant son œuvre d’un type nouveau de muse inspiratrice<sup>40</sup>.

On ne s’étonnera donc pas que le *uates* de la *Pharsale* accole, à l’unique occurrence des « Muses » que l’on trouve dans son poème, un adjectif permettant de les différencier de celles que la tradition a toujours invoquées. Ce ne sont plus les Muses de toujours, mais des Muses d’un genre nouveau qui apparaissent dans la célèbre promesse d’immortalité de

<sup>36</sup> Lucain, *De bello civili*, I, 63-66 (Traduction de P. Lacroix et Y. Quintin, 1995) :

Mais, pour moi, tu es déjà dieu ; puisqu’en mon cœur inspiré  
Je t’accueille, je ne veux ni ennuyer le dieu qui à Cirrha  
Révèle les mystères, ni éloigner Bacchus de Nysa :  
Toi, tu suffis à donner le souffle pour entonner un poème romain.

<sup>37</sup> Lucain, *De bello civili*, I, 47-52.

<sup>38</sup> Lucain, *De bello civili*, I, 46.

<sup>39</sup> L’empereur, de son vivant, n’est pas un dieu, mais seulement l’agent de la divinité. Il ne recevra un autel et un culte qu’après sa mort, s’il en est jugé digne, comme ce fut le cas pour César et Auguste. Mais ni Tibère ni Caligula ne furent admis dans ce panthéon. (P. Grimal, *L’empire romain*, Paris, Librairie générale française, 1993, p. 70). Ainsi, au moment de la rédaction de la *Pharsale*, Néron n’est pas encore une divinité, il ne l’est que pour l’auteur du texte qui lui confère ce pouvoir par la puissance de sa composition, s’octroyant par conséquent un statut à part.

<sup>40</sup> Ovide avait déjà choisi d’invoquer, au lieu d’une des divinités traditionnelles de la poésie, un homme puissant, au début des *Fastes*. En effet, Germanicus, le petit-fils par adoption d’Auguste, est à la fois son dédicataire et celui vers qui le poète se tourne pour donner des forces à son chant. Mais la démarche n’est pas la même que celle de Lucain : Ovide ne rejette pas les dieux dont on demande d’habitude le soutien au début d’une œuvre poétique pour les remplacer par Germanicus, qui est en fait invoqué, bien plus comme grand amateur de poésie et poète lui-même que comme muse inspiratrice. *Fastes*, I, 15-20 :

*Adnue conanti per laudes ire tuorum* 15  
*Deque meo pauidos excute corde metus.*  
*Da mihi te placidum, dederis in carmina vires :*  
*Ingenium uoltu statque caditque tuo.*  
*Pagina iudicium docti subitura mouetur*  
*Principis, ut Clario missa legenda deo.* 20

Assiste le poète qui s’efforce de parcourir les hauts faits des tiens et chasse de mon cœur la crainte qui me paralyse. Donne-moi ta bienveillance et tu m’auras donné la force pour chanter. Selon l’expression de ton visage, mon génie s’affirme ou s’affaïsse. La page qui doit affronter le jugement d’un prince savant tremble comme si elle devait être soumise à la lecture du dieu de Claros. (Traduction de R. Schelling, 1992, Belles Lettres, Paris)

Apollon n’apparaît que dans le cadre d’une comparaison (*Clario deo*); encore est-il présenté lui-même, non comme une source d’inspiration poétique, mais comme un poète évaluant les travaux d’un collègue.



Lucain à César, son personnage, écrite en écho au proème<sup>41</sup> : le *uates* y revendique, en effet, une fois encore, le caractère romain de son épopée. Il s'adresse en ces termes au proconsul qui est en train de visiter, désemparé de ne pas y reconnaître ce qu'Homère a chanté, les ruines du glorieux site de Troie :

980

*o sacer et magnus uatum labor! omnia fato  
eripis et populis donas mortalibus aeuum.  
Inuidia sacrae, Caesar, ne tangere famae;  
nam, si quid **Latiis** fas est promittere **Musis**,  
quantum **Zmyrnaei** durabunt **uatis** honores,  
uenturi me teque legent; Pharsalia nostra*

985

*uiuēt, et a nullo tenebris damnabimur aeuo<sup>42</sup>.*

Les Muses de la *Pharsale*, disons-le encore puisque Lucain lui-même y insiste aussi bien dans son proème qu'ici, ne sont pas les muses invoquées par tous les poètes depuis Homère, l'aède de Smyrne (*Zmyrnaei uatis*). Non seulement elles sont romaines (*Latiis Musis*), mais, en outre, elles ne semblent pas jouir du même prestige que leurs sœurs qui ont déjà fait la démonstration de leurs pouvoirs : ainsi faut-il comprendre, semble-t-il, l'hypothèse restrictive, *si quid fas est promittere*. En quoi y aurait-il, en effet, quelque chose d'audacieux pour des muses à faire, tant au personnage qu'au poète, une promesse d'immortalité, puisque, depuis des siècles de littérature, elles préservent les héros de l'oubli ? Ne sont-elles pas des êtres divins, doués de grands pouvoirs, à propos desquels il serait donc inadéquat, voire irrespectueux, de formuler de telles restrictions ? C'est donc bien parce que ces divinités de la poésie sont latines, et pour ainsi dire, novices en la matière, que de telles précautions sont nécessaires. Mais, à en juger par les commentaires des scholiastes, ce passage mérite un examen plus approfondi, puisque les *adnotationes super Lucanum* précisent que l'on peut le comprendre de deux façons : *ut aut ipsae de sese aut nos nobis promitteremus ex ipsis*<sup>43</sup>. Or, si l'on suit la seconde interprétation qui fait de *Latiis Musis* un datif complétant le verbe *promittere*, la formule restrictive me paraît alors prendre tout son sens. Désormais, c'est le poète qui est à l'origine de la promesse formulée : « S'il est possible pour un *uates*, semble-t-il dire en substance, d'inverser le rapport habituel qui le lie traditionnellement à ses divinités inspiratrices et d'occuper dorénavant la position de supériorité du haut de laquelle il peut, à leur place, faire une promesse, alors, je vous assure l'éternité, à toi, César, et à vous, mes Muses romaines ». De façon provocatrice, Muses et personnage se retrouvent donc dans le même rapport d'infériorité vis-à-vis du poète qui, par la puissance de son art, leur garantit l'immortalité.

<sup>41</sup> W. R. Johnson, *Momentary monsters ; Lucan and his heroes*, Londres, Ithaca, Cornell University Press, 1987 : la critique suppose même, p. 122, que l'invocation liminaire a été réécrite en même temps que l'adresse à César.

<sup>42</sup> Lucain, *De bello civili*, IX, 980-986 (*Lucain. La guerre civile (VI, 333-X, 546) Introduction. Texte et traduction rythmée. Notes par Jean Soubiran.*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 1998. Je respecte la présentation de la traduction rythmée) :

Tâche sacrée, ô grande tâche des poètes ! tu dérobes tout =  
au destin, et aux peuples mortels tu donnes la durée.  
Reste inaccessible, César, à toute jalousie d'une gloire sacrée ;  
car s'il est permis aux Muses latines de formuler une promesse,  
tant que dureront les honneurs qu'on rend au poète de Smyrne,  
les siècles à venir, toi et moi, nous liront : notre Pharsale =  
survivra, jamais nous ne serons condamnés aux ténèbres.

<sup>43</sup> J. Endt, *Adnotationes super Lucanum*, Stuttgart, Bibliotheca Teubneriana, 1909, p. 391.

Que l'on construise le groupe *Latiis Musis* comme un complément au datif de *fas est*, ou que l'on opte pour la seconde lecture, qui en fait un complément du verbe *promittere*, l'effet produit reste la même : il s'agit, à chaque fois, de présenter des Muses Romaines d'un nouveau genre, à la puissance toute relative. Cependant, la seconde interprétation semble, pour trois raisons, plus satisfaisante. En premier lieu, la *Pharsale* présente d'autres occurrences de l'expression *si quid fas est* ou de formules équivalentes, dans lesquelles le complément implicite au datif est bien le poète<sup>44</sup>. C'est également le cas, dans une pièce des *Pontiques* d'Ovide où les idées développées par l'auteur sont proches du passage lucainien : la poésie a fait connaître à la postérité, dit-il, le grand Agamemnon et tous les guerriers de son temps, amis ou ennemis, ou encore l'histoire de Thèbes et des sept héros qui s'y affrontèrent. Et Ovide poursuit :

*Di quoque carminibus, si fas est dicere, fiunt 55*  
*tantaque maiestas ore canentis eget*<sup>45</sup>.

Si l'auteur des *Pontiques* a l'audace de dire que les divinités sont créées par la poésie (*si fas est dicere*, avec *poetae* comme complément sous-entendu au datif), celui du *De bello civili* va plus loin et illustre, dans sa démarche, la pensée de son prédécesseur : c'est lui qui donne consistance à sa Muse en lui garantissant une vie éternelle par la puissance de son art. Et cette importance que prend Lucain par rapport à sa Muse renvoie aux deux autres arguments qui me font préférer, parce qu'elle est plus conforme aux intentions de Lucain, la seconde lecture proposée du vers *nam, si quid Latiis fas est promittere Musis*, (*De bello civili*, IX, 983). Tout d'abord, l'expression restrictive retenue par l'auteur semble mieux se justifier : qu'un poète endosse le rôle d'une divinité est une audace qui n'est pas loin, en effet, d'être *nefas*. De plus, l'équivalence qui se dessine alors entre la Muse et le personnage, puisque tous deux ne peuvent compter que sur le seul talent du poète pour connaître l'immortalité, n'est pas sans rappeler le proème : aussi bien dans le livre I que dans le livre IX, la Muse n'est pas encore un être pleinement divin et ce n'est que par le pouvoir du poète qu'elle acquiert ce statut. C'est bien Lucain, en effet, qui, déployant tout son talent de panégyriste, nous permet d'assister à l'apothéose de Néron avant l'heure. C'est encore lui qui, sûr de la puissance de son art, assure, tant à ses Muses qu'à son personnage, l'éternité que confèrent habituellement les véritables divinités de la poésie.

*Les rapports complexes de l'homme de pouvoir et de l'artiste : de l'émulation à l'invidia.*

Et l'ambiguïté de l'apostrophe à *Caesar*, au vers 982 du livre IX, ne dément pas, bien au contraire, l'assimilation des Muses au personnage : se superposant au glorieux héros vainqueur des Gaulois et de Pompée, Néron qui, à l'instar des autres empereurs romains, portait le titre de César, est sans doute aussi visé par le poète. Les similitudes –notamment l'insistance sur le caractère romain de l'épopée– entre ce passage du livre IX et celui de l'invocation à l'empereur dans le proème –où Lucain désigne justement Néron par le titre de *Caesar*, dont une fois en l'apostrophant, comme ici<sup>46</sup>– incitent à les rapprocher et à préciser le rapport particulier que le poète entretient avec sa Muse, c'est-à-dire avec le

<sup>44</sup> Lucain, *De bello civili*, VII, 144-150 ; voir p. 28, n. 112 de cet article.

<sup>45</sup> Ovide, *Pontiques*, IV, VIII, 55-56 (*Lettres d'amour, lettres d'exil*, édition bilingue. Traduit du latin, présenté et annoté par D. Robert, Arles, Actes Sud, 2006) :

Ce sont aussi les vers, s'il m'est permis de le dire, qui font

Les dieux et une telle majesté a besoin de la voix du poète.

<sup>46</sup> Lucain, *De bello civili*, I, 41 (apostrophe au vocatif) et I, 59 (ablatif).

*Caesar* dont il est le contemporain. L'hommage de Lucain à son empereur que l'on peut lire au début du livre I revêt alors une autre dimension : qu'il ait été originellement considéré par le poète comme profondément sincère – parce qu'au moment de la rédaction des trois premiers livres, les rapports entre Néron et Lucain sont encore au beau fixe-, simplement respectueux du genre du panégyrique, ou d'une ironie féroce, là n'est finalement pas la question<sup>47</sup> ; ce qui prime, c'est bien le fait que l'auteur a estimé qu'au regard de l'ensemble de l'œuvre, ce texte liminaire pouvait être, sans mettre à mal la cohérence de l'épopée, conservé en l'état<sup>48</sup>. En d'autres termes, si l'intention malveillante ne présidait pas nécessairement à la rédaction de l'éloge de Néron au livre I, elle est manifeste dans le livre IX et vient rétrospectivement, et seulement rétrospectivement, jeter une ombre au tableau du début de l'épopée : la promesse d'éternité, en effet, n'est pas sans rappeler l'apothéose dont, par anticipation, Lucain a fait bénéficier son empereur.

Encore faut-il analyser de plus près comment la prise de parole du *uates* au livre IX vient éclairer, sous un angle nouveau, le rapport qui lie le poète à sa Muse. A première vue, Lucain promet l'immortalité à Jules César, ainsi figé pour l'éternité dans l'ignorance dont il fait preuve aux ruines de Troie<sup>49</sup>. Mais ce n'est pas seulement pour faire mémoire de sa méconnaissance que le poète lui assure la survie éternelle par la littérature : répondant, en effet, à un vœu formulé, au plus fort de la tempête du livre V, par César – ce dernier accepte que son corps soit emporté par les flots et privé de tombe, pourvu que son retour soit éternellement redouté des hommes, incertains de la réalité de son trépas<sup>50</sup>-, le *uates* du *De bello civili* lui garantit donc, en filigrane, d'être éternellement un objet de crainte et de détestation pour tous les lecteurs à venir (*uenturi me teque legent*). Lucain s'en prend peut-être aussi, en s'abritant derrière l'ambiguïté du titre de *Caesar*, à la bêtise ou à la cruauté de l'empereur dont il est contemporain. Mais rien ne permet vraiment de l'affirmer et l'on doit se contenter seulement d'en faire l'hypothèse.

En revanche, le texte précédemment cité (*De bello civili*, IX, 981-986), nous fournit un indice plus décisif, auquel la critique ne semble pas avoir souvent prêté attention. Le thème de l'*invidia* est bien connu, au moins depuis Callimaque, pour qualifier les sentiments qu'éveille, entre poètes, la rivalité littéraire. Mais n'est-il pas quelque peu incongru que Lucain enjoigne, en une virulente apostrophe, au présent de l'impératif qui plus est (*ne*

<sup>47</sup> J'emprunte cette interprétation à F. Rippoll, « L'énigme du prologue et le sens de l'histoire dans la *Pharsale* : une hypothèse interprétative. », *Colloque international Lucain en débat, Rhétorique, poétique et histoire*, organisé par S. Franchet d'Espèrey et O. Devillers, 12-14 juin 2008, Bordeaux, Ausonius, à paraître. Par ailleurs, J. Masters, *Poetry and Civil War*, n. 101, p.137 recense les articles ou ouvrages pour ou contre une interprétation ironique de ce passage.

<sup>48</sup> *La vita Lucani* (8) – ce texte est reproduit en tête du premier volume du *De bello civili*, Les Belles lettres-écrite par un auteur anonyme, précise en effet, que Lucain, avant de mettre fin à ses jours, a confié à son oncle Sénèque, le soin de corriger certains éléments de son texte. D'autres sources évoquent aussi le propre père de Lucain comme correcteur éventuel. Quoi qu'il en soit, l'éloge de Néron n'a pas été supprimé.

<sup>49</sup> W. R. Johnson, *Momentary monsters*, p. 120-121: le critique paraphrase, avec humour, le discours du poète :  
Yes, my Caesar, for all time, as long as people remember what epic is and read Latin, our Pharsalia, yours and mine, will endure, and people will always see you here, in the rubble of Troy, as you are, for what you are, mouthing your drive, in all your fake glory and all your real stupidity. This gift of unending fame I give you for the gifts you've given me- the theme of my poem and the passion that enables me to write it : you, my inspiration ; I, your special bard, for ever.

<sup>50</sup> Lucain, *De bello civili*, V, 668-671 (traduction personnelle) : [...] *Mibi funere nullo est opus, o superi ; lacerum retinete cadaver fluctibus in mediis, desint mihi busta rogasque, dum metuar semper terraque expecter ab omni.* 670

Dieux du ciel, je n'ai pas besoin de funérailles, laissez mon cadavre déchiqueté au milieu des eaux, je peux bien ne pas avoir de bûcher ou de cérémonie funéraire, pourvu que toujours je sois un objet de crainte et d'attente angoissée pour la terre.

*tangere*), le grand César qui ne fut que prosateur, mais avant tout homme de guerre et stratège politique, à ne pas manifester de jalousie à l'égard de la *fama sacra* des poètes ? Une fois encore tout le talent de Lucain est d'offrir deux interprétations possibles : on peut tout d'abord, et le cadre des ruines de Troie nous y invite fortement, comprendre que le personnage de César ne doit pas jalouser Achille, Ulysse ou Enée, c'est-à-dire ces héros auxquels la *fama sacra* des poètes a conféré une gloire éternelle. Mais comme l'auteur prend bien soin de ne pas mentionner explicitement les personnages des grandes épopées précédentes, un glissement insensible du héros, le grand Jules César, à la Muse inspiratrice, ce *Caesar* dont Lucain est le contemporain, est rendu possible. On peut, en effet, déceler dans ce passage une allusion assez précise à la brouille qui opposa le poète à son empereur. S'il reste assez difficile de dire quelles furent les circonstances exactes de la mise au ban de la société dont fut apparemment victime Lucain, la jalousie de Néron envers ce jeune et très talentueux poète en est sans doute le motif principal, au regard des prétentions artistiques de l'empereur, qui marquèrent fortement son gouvernement<sup>51</sup>. Il paraît donc légitime de penser, avec Tacite notamment, qu'elles furent à l'origine de l'intérêt que l'empereur manifesta pour son collègue en poésie jusqu'à ce que l'émulation se changeât, avec le temps et le succès grandissant de Lucain, en une violente *invidia*, lourde de conséquences<sup>52</sup> : la contrainte dans laquelle se trouva alors le poète de la *Pharsale*, privé en quelque sorte de son public –il fut interdit de publication et peut-être aussi de *declamatio*, probablement après le troisième chant de son épopée<sup>53</sup> - a très probablement laissé des traces dans son texte, au nombre desquelles la promesse, lourde de provocation, du livre IX.

Or, comme l'ont montré P. Johnson et M. Malamud, la « Musomachia » d'Ovide est le lieu d'une réflexion, presque sans fin, sur les rapports étroits et complexes qu'entretiennent l'art et le pouvoir<sup>54</sup>. Les Muses punissent celles qui leur ont manqué de respect en faisant d'elles des pies. Mais, juste avant de raconter leur joute poétique avec les Piérides et ses conséquences, elles ont expliqué à Athéna venue admirer la source Hippocrène, que le mal était partout et qu'elles avaient dû, pour échapper aux assauts lubriques de Pyreneus, prendre la fuite en se laissant pousser des ailes, autrement dit, en subissant exactement la même transformation que celle qu'elles infligent aux Piérides. Ainsi, Ovide gomme la stricte opposition entre persécuteur et persécuté –c'est d'ailleurs aussi le cas dans le mythe de Perséphone chanté par les Muses-, établissant donc entre l'homme de pouvoir et l'artiste une proximité qui n'a pu manquer d'attirer l'attention de Lucain. En effet, ce dernier semble bien dans la promesse pleine d'ambiguïté qu'il adresse à son impériale Muse se venger, d'une certaine manière, de ce qu'il subit. Érigeant son personnage en éternel objet de haine, il fige également dans la même exécution perpétuelle que Jules César, celui qu'il appelle souvent *Caesar*, stigmatisant ainsi son effroyable jalousie d'artiste médiocre. Que Néron ne soit pas jaloux de la *sacra fama* des poètes ; il ne sera peut-être jamais célèbre comme artiste, mais il le sera éternellement comme tyran, grâce aux vers, et c'est toute la vengeance de Lucain, de son plus illustre rival qu'il a condamné au silence ! Tout comme dans les *Métamorphoses*, le strict rapport habituel entre persécuteur et persécuté se trouve ainsi aboli.

<sup>51</sup> M.T.Griffin, *Néron ou la fin d'une dynastie*, traduit de l'anglais par A. D'Hautcourt, Dijon, Infolio éditions, 2002 (*Nero, the end of a dynasty*, Londres, B.T. Batsford, 1984).

<sup>52</sup> R. Mayer, « On Lucan and Nero », *Bulletin of Institute of Classical Studies*, 25, 1978, p. 85-88.

<sup>53</sup> Tacite, *Annales*, XV, 49; et R. Mayer, *Lucan, Civil war VIII, edited with a commentary*, Warminster, Aris and Phillips Ltd., 1981, p.6.

<sup>54</sup> P. Johnson et M. Malamud, « Ovid's 'Musomachia' », p. 36.

Il est une dernière pièce ovidienne que la critique, à ma connaissance, n'a jamais mentionnée comme intertexte possible pour la promesse du *De bello civili*. Ce passage se révèle pourtant très éclairant et permet de confirmer, à la fois, la lecture de l'extrait proposée plus haut, et la construction de l'image du poète de la *Pharsale* à partir de celle de ses sœurs en poésie que sont les Piérides. Il s'agit d'un texte des *Tristes* dans lequel une opposition nette –écho probable de la joute du livre V des *Métamorphoses*– se dessine entre, d'une part, les Piérides et la poésie dont elles sont le chantre, et, d'autre part, celle pratiquée par les Muses. Ovide s'adresse à un ennemi –peut-être celui qu'il attaque dans le pamphlet du *Contre Ibis*– et le menace, s'il ne se repent pas sincèrement, de révéler au grand jour les torts qu'il lui a causés :

[...]  
*Sin minus, et flagrant odio tua pectora nostri,*  
*induet infelix arma coacta dolor.*  
*sim licet extremum, sicut sum, missus in orbem,*  
*nostra suas isto porriget ira manus.* 10  
*omnia, si nescis, Caesar mihi iura reliquit,*  
*et sola est patria poena carere mea.*  
*et patriam, modo sit sospes, speramus ab illo:*  
*saepe Iovis telo quercus adusta viret.*  
**denique vindictae si sit mihi nulla facultas,** 15  
**Pierides vires et sua tela dabunt.**  
 [...]  
**Nec tua te sontem tantummodo saecula norint,** 25  
**perpetuae crimen posteritatis eris.**  
*iam feror in pugnas et nondum cornua sumpsit,*  
*nec mihi sumendi causa sit ulla velim.*  
*Circus adhuc cessat; spargit iam torvus harenam*  
*taurus et infesto iam pede pulsat humum.* 30  
*Hoc quoque, quam volui, plus est: cane, Musa, recessus,*  
**dum licet huic nomen dissimulare suum<sup>55</sup>.**

<sup>55</sup> Ovide, *Les Tristes*, IV, IX, 7-16 [...] 25-32 (Traduit du latin, présenté et annoté par D. Robert, 2006) :

Sinon, et si ton cœur brûle de haine contre moi,  
 Je serai contraint, dans la peine et la tristesse, de prendre les armes.  
 Même envoyé au bout du monde, comme je l'ai été,  
 Je pointerai sur toi le doigt de ma colère.  
 César m'a laissé, si tu l'ignores, tous mes droits  
 Et mon seul châtement est d'être privé de ma patrie,  
 Une patrie que j'espère (les dieux le gardent !) retrouver grâce à lui :  
 Un chêne brûlé par l'arme de Jupiter reverdit fréquemment.  
**Enfin, si je n'ai aucune possibilité de me venger,**  
**Les Piérides m'en donneront la force avec leurs traits.**

[...]

**Ton époque ne sera pas la seule à te savoir coupable :**  
**Tu seras à jamais mis en accusation par la postérité.**  
 Me voici donc en guerre et je n'ai pas encore fourbi mes armes ;  
 Je voudrais n'avoir aucun motif de les fourbir.  
 Le Cirque est encore en attente, déjà le taureau menaçant balaie  
 Le sable en frappant le sol d'un pied furieux.  
**C'est bien plus que je n'ai voulu : sonne la retraite, Muse,**  
**Pendant que ce type peut encore cacher son nom.**

Si l'occasion n'est pas donnée à Ovide de faire traduire en justice celui qui lui a cruellement nui, il pourra toujours, dit-il, avoir recours aux armes que lui offre la poésie pour dénoncer les méfaits de ce dernier. Or, s'il veut faire de son ennemi un objet d'exécration éternelle pour la postérité (*perpetuae crimen posteritatis*), c'est auprès des Piérides que le poète trouvera un appui (*Pierides vires et sua tela dabunt*), non auprès de la Muse qui n'apparaît qu'à la toute fin de la pièce : elle est chargée de sonner la retraite du combat qu'Ovide est sur le point d'entreprendre (*cane, Musa, recessus*) et de ramener le poète à des sentiments plus pacifiques, puisqu'il est encore temps, pour son ennemi, de faire amende honorable. *Vires* et *tela* sont donc les attributs des filles de Piéros, instituées chantres d'un art qui s'apparente à celui de la guerre, tandis que la déesse du vers 31 est la divinité inspiratrice d'une poésie apaisée. Ainsi, s'il est vrai que Lucain dans le texte du livre IX qui nous occupe s'inspire de la proclamation des derniers vers des *Métamorphoses*<sup>56</sup>, il me semble clair qu'il utilise également cette pièce des *Tristes*. A la fin de son épopée, Ovide proclame l'immortalité de son œuvre et, à travers elle, de lui-même. On retrouve bien chez Lucain un certain nombre d'expressions et d'idées qui se rattachent à ce passage, mais sa perspective n'est pas identique : il promet l'éternité non seulement à sa poésie, mais aussi à son personnage et sans doute à travers lui, à son empereur. Et cette promesse aussi prétentieuse que malveillante, dans ses subtils sous-entendus, n'est pas sans rappeler celle qu'Ovide lance à son ennemi dans les *Tristes*. Certes, l'attaque de Lucain est moins frontale que celle de son prédécesseur, mais la scène dans laquelle elle est insérée – la visite des ruines de Troie où César se couvre de ridicule – ne nous laisse pas de doute sur ses intentions. S'il est moins virulent qu'Ovide dans les *Tristes*, c'est que se présente pour lui un problème de taille.

Selon le traité du *Sublime*, dans l'épopée traditionnelle, les glorieuses actions des héros et le talent du poète s'associent pour atteindre la grandeur d'âme qui caractérise ce genre de poésie. Or, une telle complicité n'est plus possible pour Lucain dès lors que son « héros » est un tyran sanguinaire. Il lui faut, et c'est là toute la nouveauté et la difficulté de son œuvre, concilier, à la fois, l'auto-proclamation de sa gloire personnelle et la dénonciation de César comme objet de haine pour toujours. C'est donc, à mon sens, pour préserver le premier de ces deux objectifs qu'il ne peut s'autoriser la violence dont Ovide fait preuve face à son ennemi personnel. Lucain se trouve ainsi contraint, et il le fait avec autant de finesse que d'ironie, de procéder seulement par allusion pour annoncer l'exécration éternelle à laquelle il condamne César. La subtilité dont il fait preuve ici se lit dans la présence discrète des Piérides ovidiennes qui ne sont pas nommées, mais seulement évoquées par la parenté du passage avec la pièce des *Tristes* : ce texte, arrière-plan probable de celui du *De bello civili*, se charge pour Lucain, d'une certaine manière, de les désigner comme les chantres d'une poésie de l'invective violente, capables de conférer une éternité de haine à celui qu'elles clouent au pilori.

En définitive, le *uates* du *De bello civili* grimace plus sa promesse qu'il ne la proclame : la gloire éternelle pour les héros, apanage de l'épopée depuis des siècles, se transforme, au contact de la hargne d'Ovide l'exilé, en promesse de détestation éternelle sous le patronage des Piérides. Ce sont bien, en effet, ces violentes poétesses de la pièce des *Tristes*, qui partent en guerre contre César, contre tous les Césars même, et que l'on entrevoit dans le mépris que le *uates* affiche pour sa *Musa*.

Ainsi tant dans l'invocation liminaire que dans la promesse paradoxale du livre IX, deux des trois passages dans lesquels le poète se présente explicitement comme *uates*<sup>57</sup>,

<sup>56</sup> P. Hardie, *The epic successors of Virgil. A study in the dynamics of a tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 107, n. 32.

<sup>57</sup> Une analyse du dernier passage dans lequel le chantre de l'épopée lucanienne se présente comme un *uates* (VII, 551-556), au cœur de la bataille décisive, aboutirait à une conclusion similaire.

Lucain se démarque soigneusement des artistes augustéens, respectueux du pouvoir en place et des motifs traditionnels de la poésie épique, symbolisée par des muses omnipotentes.

*Dévalorisation de la Muse inspiratrice, valorisation problématique du uates.*

Et la dévalorisation de la *Musa* du *De bello civili* ne s'arrête pas là. Non seulement la divinité qui inspire Lucain n'en est pas véritablement une, mais, en outre, elle ne vient pas l'assister de sa toute puissance, ainsi largement remise en cause. C'est tout particulièrement frappant au seuil des grands morceaux de bravoure propres à l'épopée que sont, par exemple, les causes liminaires de l'histoire que le poète va chanter ou les catalogues de troupes.

Ainsi, tandis que Virgile s'adresse à sa *Musa*, pour lui demander de lui rappeler les raisons de la colère de Junon qui poursuit Enée de son inimitié<sup>58</sup>, Lucain ne réclame nullement le soutien d'une instance divine au moment de commencer l'examen des causes de la guerre :

*quis furor, o ciues, quae tanta licentia ferri*<sup>59</sup>?

Au lieu de prier un dieu de l'inspirer, il s'adresse à ses concitoyens, non pour en obtenir de l'aide, mais pour mettre en relief le rôle joué par l'ensemble du peuple, dans les affrontements entre Romains. Le narrateur ne sollicite pas l'aide des dieux, il prend à parti les hommes pour les mettre face à leurs responsabilités dans les conflits entre puissants, se conférant ainsi à lui-même un statut bien particulier : à la fois juge gourmandant l'humanité et poète de génie qui peut affronter seul les passages obligés du grand genre, il revendique en définitive, avec une arrogance qui n'est pas sans rappeler celle des Piérides, un statut presque similaire à celui de la divinité.

Il en va de même au début des catalogues de troupes qui sont traditionnellement, dans l'épopée, l'occasion pour les poètes de réaffirmer le lien qui les unit à leurs muses inspiratrices<sup>60</sup>. Chez Lucain, point d'invocation aux dieux ou déesses de la poésie ; le *uates* prend en charge, sans réclamer aucune assistance, le dénombrement des forces armées<sup>61</sup>. Lucain proclame ainsi la puissance de son génie, qui, sachant se passer de l'aide des dieux, ne recule devant aucune difficulté du grand style.

En minimisant le rôle des divinités inspiratrices, le *uates* de la *Pharsale* en accroît d'autant plus le sien propre et se dote de pouvoirs quasiment divins : par une audacieuse inversion de l'ordre des choses poétiques, il devient non seulement l'instance qui assure l'immortalité à son « héros » et sa muse –que confond subtilement l'ambiguïté du titre de *Caesar-*, mais en outre, sûr de son génie créateur, il n'éprouve plus le besoin de solliciter l'assistance de sa *Musa*, puissance désormais déçue, dont le rôle de garant de la poésie chantée est nié. Et l'on comprend d'autant mieux qu'elle ne puisse plus remplir cette fonction que la Muse de la *Pharsale* est un être éthiquement condamnable : empereur despotique qui forcera Lucain à s'ouvrir les veines, double du sanguinaire héros de la *Pharsale*, elle s'incarne, par ailleurs, à plusieurs reprises dans le texte sous la forme de

---

<sup>58</sup> Virgile, *Énéide*, I, 8-11.

<sup>59</sup> Lucain, *De bello civili*, I, 8 (Traduction de P. Lacroix et Y. Quintin, 1995) : Quelle folie, citoyens, quelle outrance s'est permise le fer ?

<sup>60</sup> Voir, par exemple, le catalogue des forces armées des ennemis d'Enée chez Virgile, et surtout le catalogue des vaisseaux dans l'*Iliade* (II, 484-93).

<sup>61</sup> Voir, par exemple, le catalogue des forces de César (Lucain, *De bello civili*, I, 392-465) ou celui des forces de Pompée (Lucain, *De bello civili*, III, 169-297).

différentes sources d'inspiration inquiétantes. Le dieu de Delphes qui apprend l'avenir à la Pythie au livre V est redoutable au point que cette dernière refuse de lui servir de voix car elle craint, à juste titre, pour sa vie. Au livre suivant, l'effrayante sorcière Erictho qui contraint un corps mutilé à revenir à la vie et à prophétiser, autrement dit à se faire *uates*, est loin d'être un personnage à la morale irréprochable.

Certes, la Muse du *De bello civili* n'est plus un être céleste et vertueux à la puissance infinie, telles que le sont, par exemple, les divinités que célèbre Hésiode au début de la *Théogonie*. Pourtant la question du positionnement éthique du narrateur se pose de façon encore plus aigüe. En effet, le thème retenu par Lucain est, au risque de me répéter, amplement sujet à caution : que penser d'un poète qui chante la fin de la Romanité, qui promet la haine éternelle à son personnage et à sa Muse, qui, en un mot, fait une œuvre d'art, de l'anéantissement du monde par la pire des guerres, l'affrontement civil ? Si, sur le plan poétique, la revalorisation du *uates* aux dépens de sa muse est bien réelle, elle pose un véritable problème éthique. Et Lucain, qui se dote volontairement d'une telle instance inspiratrice entend sans doute ainsi symboliser la difficulté que représente le choix de chanter la guerre civile. Or, non seulement il a l'audace de mettre en lumière, par le duo nouveau et dérangent qu'il forme avec sa Muse, toute l'ambiguïté d'un sujet compromettant presque inévitablement celui qui en est le chantre, mais en plus, bien loin d'occulter la difficulté, il ne cesse de revenir sur cette question majeure – l'éventuelle souillure du poète par le *nefas* qu'il célèbre-, notamment dans les scènes de prophétie. Comme l'a judicieusement souligné D. O'Higgins<sup>62</sup>, le fait que, dans ces passages, l'instance inspiratrice divine (Apollon) ou douée de pouvoirs magiques (Erictho) soit, exactement de la même manière que l'être qui sert de truchement à la révélation (la Pythie ou le corps ressuscité), appelée *uates*, n'est assurément pas un hasard : celui ou celle qui prend la parole entretient, même s'il aimerait s'y soustraire, un rapport étroit avec la puissance qui lui insuffle ses paroles. Autrement dit, le poète a beau manifester farouchement son indépendance vis-à-vis de sa *Musa*, il ne peut tout à fait se libérer de son emprise et risque d'être entaché par l'horreur de ce qu'il chante ou de celui qui l'inspire. Et cela hante Lucain et toute son œuvre. Or, et je vais développer ce point dans un deuxième temps, le poète trouve, me semble-t-il, une défense de son art dans l'attitude, le sujet et les conceptions poétiques des Piérides.

### Conclusion

A en juger par le proème de sa *Pharsale*, et les nouveaux rapports que Lucain installe entre la muse inspiratrice et le chantre de son épopée, le poète semble vouloir faire de son narrateur un double des Émathides ovidiennes, ces poétesses humaines audacieuses, irrévérencieuses même, qui n'hésitent pas à chanter ce devant quoi les autres auteurs reculent : remplaçant la topique *recusatio* de gigantomachie –souvent associée à la guerre civile- dont les artistes augustéens ont donné maintes versions<sup>63</sup>, Lucain forge, pour ainsi dire, sa propre forme de *recusatio*, dans le refus de l'invocation traditionnelle aux divinités de la poésie.

Et ce n'est pas seulement l'ouverture du *De bello civili* qui est marquée par l'influence des Piérides ; c'est l'œuvre dans son ensemble.

<sup>62</sup> D. O'Higgins, « Lucan as *vates* », *Classical Antiquity*, 7, 1988, n. 2, p. 208: La bouche qui parle et la source d'inspiration, toutes deux appelées *uates*, forment un « single vatic mechanism ».

<sup>63</sup> P. Hardie, *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*, Oxford, Clarendon Press, 1986, p. 85-119 et en particulier p. 85-90.



LE *VATES* DU *DE BELLO CIVILI*, PROLONGEMENT DES PIERIDES D'OVIDE.

Dès lors que le proème du *De bello civili* semble bien trancher en faveur d'une des deux options proposées par Ovide –qui avait d'ailleurs laissé la question ouverte- dans son débat sur la poésie épique, la paratopie du *vates* lucanien qui se construit au fil des vers va réinterpréter et adapter l'image des Piérides dont elle paraît s'inspirer : ce sera pour Lucain l'occasion de défendre sa position, largement sujette à caution sur le plan éthique.

Façonnant ainsi le personnage du poète que l'épopée dessine, soit dans les prises de parole du narrateur, soit dans les scènes de consultation augurale où s'exprime souvent un métadiscours sur l'œuvre et son chantre, au moins trois aspects importants du texte d'Ovide sont l'objet d'une relecture dans la *Pharsale*. Il s'agit de l'attitude provocatrice que les Piérides adoptent à l'égard des championnes de l'Hélicon, de la critique de la poésie des Muses prononcée par leurs rivales mortelles, et enfin du thème de la gigantomachie que ces dernières traitent essentiellement à travers le personnage de Typhée.

*Lucain et les Piérides : défi, provocation et insolence.*

Non seulement, de façon aussi impolie qu'irrespectueuse des traditions –et cela en dit long sur le type de poésie qu'elles symbolisent- les Piérides s'octroient le droit de prendre la parole en premier avant même que le sort en ait décidé<sup>64</sup>, mais en plus elles deviennent insultantes quand elles constatent leur défaite<sup>65</sup>. Cette posture de défi et d'insolence est un ajout d'Ovide au mythe, qui n'a sans doute pas laissé Lucain indifférent<sup>66</sup>.

En effet, son goût pour la provocation et son ardeur à bousculer les habitudes littéraires et sociales sont souvent signalées par les sources historiques. On apprend, par exemple, qu'il n'hésite pas à composer des pantomimes, genre pourtant mal vu du public lettré<sup>67</sup>. Outre Stace, il est d'ailleurs le seul des grands écrivains à le faire. Et Martial, qui a certainement connu le poète, le montre volontiers licencieux et grossier, pourvu que cela lui permette de faire un bon mot<sup>68</sup>. Par ailleurs, les biographies abondent en anecdotes révélatrices de l'attitude qui fut celle d'un Lucain souvent présenté comme arrogant et sûr de son génie. Ainsi la vie de Suétone raconte que lors de la *recitatio* du *De bello civili*, une sorte de préface avait été ajoutée : Lucain, s'y comparant à Virgile, avait souligné qu'il était bien moins âgé que son prédécesseur au moment où ce dernier avait écrit sa grande épopée. Et non sans une certaine prétention, il avait conclu son intervention par cette formule :

*Et quantum mihi restat ad Culicem*<sup>69</sup> !

<sup>64</sup> Ovide, *Métamorphoses*, V, 318 : *sine sorte*.

<sup>65</sup> Ovide, *Métamorphoses*, V, 663-669.

<sup>66</sup> Antoninus Liberalis, *Les Métamorphoses*, texte établi et commenté par M. Papathomopoulos, Paris, Belles Lettres, 1968 : le commentaire de la pièce IX précise que les insultes des Piérides sont une invention d'Ovide.

<sup>67</sup> F. Delarue, *Stace, poète épique. Originalité et cohérence*, Louvain/Paris, Bibliothèque d'Études classiques, 20, 2000, p. 92 : Citant la vie de Lucain écrite par Vacca (II, 19) qui mentionne, parmi les œuvres du poète, des *salticae fabulae*, le critique rapproche cette information de ce que dit Sénèque le Père de ce genre considéré par beaucoup comme méprisable ; il donne ainsi la mesure de l'audace dont était capable Lucain, assez peu soucieux du qu'en dira-t-on. Voir Sénèque le Père, (*Suasoires* 2, 19) qui évoque un certain Silon, *qui pantomimis fabulas scripsit et ingenium grande non tamen deseruit sed polluit*.

<sup>68</sup> Voir p.38 et n. 134 de cet article.

<sup>69</sup> Suétone, *Vitae Lucani*, 2 (traduction personnelle) : et il me reste tant d'années jusqu'au *Culex* !

Le chantre de la *Pharsale*, déjà auteur d'une sublime épopée à moins de vingt-cinq ans, se vante sans retenue d'avoir encore beaucoup de temps à vivre avant d'atteindre l'âge auquel celui qui était jusque là considéré comme le plus grand poète romain aurait composé une de ses œuvres mineures de jeunesse. Virgile, on le sait maintenant, n'a sans doute jamais écrit le *Culex*, Lucain n'a peut-être jamais prononcé cette phrase. L'essentiel reste le trait de caractère qu'entend souligner Suétone quand il introduit cette anecdote dans la biographie. Or, si dans ce passage le goût de Lucain pour la provocation en littérature est manifeste, il ne semble pas davantage faire preuve de retenue dans le domaine politique. C'est encore Suétone qui, précisant qu'après la brouille avec son empereur, Lucain ne cessa de s'en prendre à Néron tant en paroles qu'en actes<sup>70</sup>, raconte un épisode qui se déroule aux toilettes publiques : Lucain, qui s'accompagne, si j'ose dire, du plus primaire des instruments, prend plaisir à citer un demi-vers de son bien-aimé dirigeant, tournant ainsi en dérision tant sa poésie que son impériale domination.

Et cette attitude de défi, ce goût pour la provocation, cet attrait pour tout ce qui va à l'encontre des traditions littéraires est aussi perceptible dans la *Pharsale*, en particulier à travers la *persona* du *uates*. Plus que les entorses au culte impérial –qui sont assez conformes à un certain goût de l'époque pour la satire<sup>71</sup>–, c'est précisément l'attitude du narrateur qui rappelle celle des Émathides, je crois l'avoir bien assez dit. C'est pourquoi, la critique de l'épopée traditionnelle à laquelle se livrent les filles de Piéros ainsi que le thème de leur chant sont des éléments que Lucain reprend.

*Remise en cause de l'épopée traditionnelle par les Piérides, et à leur exemple, par Lucain.*

La joute artistique que les Piérides proposent aux Muses n'est pas un pur jeu ; elle est justifiée par une violente dénonciation du type de poésie pratiqué par les déesses :

*huc venit et tali committit proelia voce:  
desinite indoctum vana dulcedine vulgus  
fallere; nobiscum, si qua est fiducia vobis,  
Thespiades, certate, deae.*<sup>72</sup> 310

L'attaque des filles de Piéros porte essentiellement sur deux points : non seulement le chant des Muses est condamnable sur le plan éthique car il est mensonger (*desinite indoctum...vulgus fallere*), mais en plus il est critiquable sur le plan artistique parce que le genre dont il relève est caractérisé par une *uana dulcedo* ; autrement dit, dans le cadre du très riche débat entre poésie épique et poésie élégiaque qui structure les *Métamorphoses*, le chant des Muses est jugé trop peu épique par leurs rivales. Et en effet, si l'on suit la position de Stephen Hinds, le chant de Calliope qui répond à celui des filles de Piéros, a beau avoir des prétentions au genre le plus élevé<sup>73</sup>, il n'en reste pas moins que sa version du mythe de

<sup>70</sup> Suétone, *Vita Lucani*, 4 (traduction personnelle) : *neque uerbis aduersus principem neque factis uexantibus post haec temperauit*. Après cela, il ne se modéra ni dans ses propos contre le prince ni dans ses actes malveillants.

<sup>71</sup> Voir Lucain, *De bello civili*, VI, 807-9 ; IX, 601-4 et surtout VII, 445-59

<sup>72</sup> Ovide, *Métamorphoses*, V, 307-310 (traduit du latin, présenté et annoté par D. Robert, 2001):

(Cette troupe de sœurs)

Arriva ici et nous déclara la guerre de la façon suivante :

« Cessez donc de tromper, par vos propos suaves et creux,

Les masses ignorantes ; mesurez-vous à nous, déesses de Thespies,

Si vous en avez la hardiesse. »

<sup>73</sup> Voir p. 5, n. 21 de cet article.



historique de la guerre civile, qu'un glissement critique, du texte d'Ovide à celui de Lucain, s'est opéré : les Piérides -qui ne sont pas, rappelons-le, le double de l'auteur des *Métamorphoses*- s'en prenaient au mensonge que constitue l'éloge systématique des dieux en poésie, tandis que le *uates* du *De bello civili* élargit le champ de l'accusation et met en cause la *fabula* dans son ensemble, c'est-à-dire la dimension mythologique de l'épopée. Il est assez aisé de comprendre pourquoi Ovide ne radicalise pas ainsi la position des filles de Piéros : non seulement, leur sujet est un des plus anciens thèmes mythologiques, mais en plus, les *Métamorphoses* font du mythe le moyen de renouveler l'écriture épique. Il reste que les quelques vers du chant des Piérides tel qu'il nous est rapporté, au discours direct, par la Muse, semblent ne pas pleinement utiliser les ressources offertes par la composante mythologique et méritent donc, malgré leur indigence apparente, un examen :

« *duxque gregis, dixit, fit Iuppiter: unde recurvis  
nunc quoque formatus Libys est cum cornibus Ammon ;  
Delius in corvo, proles Semeleia capro,  
fele soror Phoebi, nivea Saturnia vacca,  
pisce Venus latuit, Cyllenius ibidis alis*<sup>79</sup> ».

Ce chant, dont le but premier est de souligner la lâcheté des dieux (*latuit*), contraints à devenir moins que des hommes, supprime, alors même qu'Ovide ne cesse de démontrer l'intérêt d'un tel motif en poésie, le processus de la métamorphose. Les Piérides donnent finalement une version, pour ainsi dire, « naturaliste » du mythe, en substituant, sans la riche transition qu'aurait pu constituer la transformation, aux dieux en fuite, une série d'animaux supposés répandus en Égypte. Or, Lucain semble bien prendre un malin plaisir à dessiner une version naturaliste de Typhée, sous la forme du phénomène auquel il donne son nom, le typhon. Et, contre toute attente, ce très violent tourbillon de vent, acquiert chez l'auteur de la *Pharsale*, une dimension radicalement positive. Le *De bello civili* vient donc amplifier et compléter le chant des Piérides de deux manières : tout d'abord, Typhée est présenté à plusieurs reprises par Lucain comme une force positive, que ce soit sous sa forme de phénomène naturel ou dans le cadre d'une comparaison ; j'examinerai ultérieurement ces deux cas, dans le développement sur la gigantomachie. De plus, si les dieux existent dans le monde de la guerre civile, ils ne se manifestent pas sous leur forme et leur dénomination divines, à l'exception, peut-être, de ce qu'il se passe dans certaines scènes en rapport avec la divination. Il en est une qui ne pouvait pas ne pas attirer l'attention ; le dieu qu'il est question de consulter est justement le Jupiter Libyen :

*uentum erat ad templum Libycis quod gentibus unum  
inculti Garamantes habent. stat sortiger illic  
Iuppiter, ut memorant, sed non aut fulmina uibrans  
aut similis nostro, sed tortis cornibus Hammon*<sup>80</sup>.

<sup>79</sup> *Métamorphoses*, V, 327-331 (traduit du latin, présenté et annoté par D. Robert, 2001) :

« Jupiter se changea, dit-elle, en chef de troupeau, d'où l'aspect  
Qu'il revêt aujourd'hui encore, d'Ammon le Libyen aux cornes recourbées ;  
Le dieu de Délos se changea en corbeau, le fils de Sémélé en bouc,  
La sœur de Phoebus en chatte, la fille de Saturne en vache immaculée,  
Vénus se déguisa en poisson et le dieu du Cyllène prit les ailes d'Ibis. »

<sup>80</sup> Lucain, *De bello civili*, IX, 511-514 (*Texte et traduction rythmée. Notes par Jean Soubiran*, 1998 ; traduction légèrement modifiée) :

On était arrivé au temple –le seul connu des peuples de Libye-  
propriété des frustrés Garamantes ; là se tient un dieu prophétique ;

L'expression *ut memorant* ne se lit qu'une seule fois dans toute la *Pharsale*. Au-delà d'une simple formule introduisant un dieu et un oracle hors normes, cette incise est peut-être à comprendre comme une allusion précise à celles qui furent les rivales des filles de *Mémoire* et qui *commémorèrent*, par leur chant, la transformation de Jupiter en bélier. La suite du texte de Lucain présente d'ailleurs ce dieu comme différent des autres et l'oracle qu'il rend y est paré d'une pureté due à son ancienneté ; sa fondation remonte à la nuit des temps et il n'a pas encore été souillé par les richesses du mode romain. Pourtant, malgré ces caractéristiques qui en font un dieu à part, Caton ne souhaite pas le consulter, estimant qu'il sait, depuis qu'il est né, tout ce qu'il y a à savoir. Ainsi, la seule divinité qui aurait peut-être pu, selon les hommes de Caton, trouver grâce aux yeux du sage stoïcien est précisément celle des Piérides, à laquelle Lucain accorde ainsi un statut à part.

Lucain, dans le passage précédemment cité (*De bello civili* IX, 619-623), reprend donc à son compte la critique des Piérides, pour lui donner plus d'ampleur et mettre en cause le mythe dans son ensemble, et non uniquement la valorisation des dieux qu'il induit, traditionnellement, dans l'épopée. La paratopie du *uates* construite par le *De bello civili* est donc plus radicale que l'image que le texte d'Ovide proposait des audacieuses filles de Piéros, mais semble bien s'en inspirer précisément.

Les Piérides, très critiques à l'égard des Muses, on l'a vu, vont donc s'attacher dans leur chant à révéler la face que l'épopée cache ordinairement selon elles, c'est-à-dire les défaites et les peurs divines. C'est, en effet, cet aspect du texte que met en lumière une rapide comparaison des *Métamorphoses* avec les œuvres précédentes ayant aussi pour sujet la fuite des dieux en Égypte et leur humiliante transformation en animaux afin d'échapper à Typhée. Hésiode (*Théogonie*, 820 et suivants) ne mentionne aucune métamorphose ; chez Apollodore (I, 6, 3), tous les dieux prennent la fuite et se changent en animaux, à l'exception de Zeus qui poursuit vaillamment la lutte contre le géant ; quant à Antoninus Liberalis (*Les Métamorphoses*, IX), le mythographe qui résume l'œuvre perdue de Nicandre dont Ovide s'est inspiré ici, il est encore plus favorable aux Olympiens, puisque dans sa version, Zeus et Athéna refusent tous deux d'abandonner le combat<sup>81</sup>. Il en va tout autrement dans le chant des Piérides que la Muse juge sévèrement. En effet, celle qui prend la parole au nom de ses sœurs mortelles a un respect plus que modéré des divinités : non seulement elle n'attend pas que le tirage au sort l'ait désignée comme la première des concurrentes, et se met à chanter sans même songer un instant que les déesses méritaient peut-être l'honneur de commencer, mais encore son récit rabaisse les exploits des grands dieux (*extenuat magnorum facta deorum*, v. 320), puisque même Jupiter est contraint d'aller se réfugier en Égypte pour s'y métamorphoser en bélier. Il y est vénéré, précise la Piéride, sous cette forme, et prend le nom « d'Ammon le Libyen aux cornes recourbées ».

Or, si les filles de Piéros présentent l'épopée sous un jour nouveau qui n'est pas à l'avantage des divinités, Lucain va plus loin en démontrant qu'il est possible d'écrire une œuvre relevant du genre le plus noble, sans avoir recours aux dieux. Il ne se contente pas seulement de héros qui sont tous des personnages historiques, il prouve que les actes de ces hommes peuvent fournir un sujet tout aussi sublime<sup>82</sup> – y compris et surtout dans l'horreur – que ceux des dieux et des héros mythiques. Ainsi, après avoir décrit, avec emphase, les formidables travaux effectués par César à Dyrrachium pour encercler

---

« Jupiter » y commémore-t-on ; mais celui-là ne brandit pas la foudre ni ne ressemble au nôtre : avec ses cornes spiralées il est Hammon.

<sup>81</sup> P. Johnson et M. Malamud, « Ovid's 'Musomachia' », p. 31-32.

<sup>82</sup> Sur le rapport entre l'œuvre de Lucain et le *Traité du Sublime*, voir F. Delarue, « La Guerre civile de Lucain : Une épopée plus que pathétique », *Revue des Études Latines*, 74, 1996, p. 212-230.

Pompée<sup>83</sup>, Lucain conclut, manifestant la présence de son *nates* par les subjonctifs injonctifs :

*nunc uetus Iliacos attollat fabula muros  
ascribatque deis<sup>84</sup> ;*

Ce défi est lancé bien davantage aux poètes qui l'ont précédé, qu'aux dieux Neptune et Apollon qui passent pour avoir construit les remparts de Troie. Jouant sur la polysémie du verbe *attolo* qui peut signifier, au sens propre, « élever, dresser, construire », et « porter aux nues », au sens figuré, Lucain met en évidence aussi bien le talent des aèdes du passé que les mensonges que « construisent » leurs œuvres. Certes, ses prédécesseurs ont eu assez de génie pour « bâtir », par la seule puissance de leur art dévolu à la gloire des dieux, des murailles que des générations d'hommes ont pu croire d'essence divine, mais Lucain prétend faire mieux encore : sans avoir recours aux trompeuses légendes, il s'empare de personnages historiques et chante leurs exploits dont la sublime et abominable démesure fait pâlir ceux de Neptune et Apollon. Il dit ainsi, en substance, la supériorité de son art qui, tout en restant dans les limites d'une forme de réalité historique, s'élève jusqu'à la grandeur épique. En effet, la version de l'épisode de Dyrrachium que l'on peut lire chez César (*De bello civili*, III, 43-44) confirme bien que Lucain n'a pas inventé cette immense circonvallation, mais qu'il a su faire en sorte qu'elle puisse rivaliser avec les mythiques murailles de Troie. Et il ne s'agit ici que d'un petit échantillon des talents du poète de la *Pharsale* : il semble bien, en effet, qu'il n'ait jamais recours au mythe, sans prendre le soin de démontrer, juste auparavant ou juste après, que le monde réel est aussi, sinon plus, propice à la démesure épique que la légende, pour peu qu'on ait l'art de le voir et surtout de le dire. Ainsi, au livre IV, le récit du combat d'Antée contre Hercule précède-t-il la tragique mort de Curion en Afrique, anéanti avec toute son armée par Juba. De même au livre VI, l'exkursus sur la Thessalie qui convoque le plus grand nombre de références mythologiques possibles pour faire de la plaine de Pharsale le lieu où sont nés tous les maux des hommes, est suivi par le récit de la bataille historique de Pharsale. On trouve encore le célèbre catalogue des serpents qui, s'inspirant des œuvres didactiques de Nicandre<sup>85</sup>, offre, à la *fabula* mensongère centrée autour de la figure de Méduse évoquée en préambule, un superbe contrepoint d'horreur concrète érigée en véritable mythe d'un genre nouveau<sup>86</sup>.

Lucain poursuit donc plus avant le travail de sape initié par les Piérides : dans son œuvre, les dieux ne sont pas seulement critiqués pour leurs faiblesses, ils ne sont tout simplement plus considérés comme un sujet poétique digne d'intérêt. Et le fait que le poète fasse référence, pour exprimer cette idée, aux mythiques murailles de Troie, désormais dévaluées, n'est pas un pur hasard : on se souvient sans doute que le premier vers de la *Pharsale* reprenait une expression ovidienne (*memores plus quam ciuilitate iras*),

<sup>83</sup> Lucain, *De bello civili*, VI, 34-47. Les images qui évoquent la gigantomachie sont d'ailleurs fréquentes dans ce passage : *ingentis cautes auulsaque saxa* (v. 34), *franguntur montes* (v. 38), entre autres, ne sont pas sans rappeler le Pélion que les géants placent sur l'Ossa pour atteindre le ciel.

<sup>84</sup> Lucain, *De bello civili*, VI, 48-49 (traduction personnelle ; le jeu de mots sur les sens concret et figuré d'*attolere* est difficile à rendre) :

Que maintenant le mythe ancestral dresse (exalte) les murailles troyennes et les attribue aux dieux.

<sup>85</sup> Lucain, *La guerre civile* (VI, 333-X, 546) Introduction. Texte et traduction rythmée. Notes par Jean Soubiran., 1998, p. 243 : d'après les Scholiastes, la source principale de Lucain paraît être Aemilius Macer de Vérone, contemporain de Virgile, auteur d'au moins trois poèmes didactiques perdus (*Ornithologia*, *De herbis*, *Theriaca*). Ce dernier était sans doute lui-même redevable à Aristote et surtout à Nicandre de Colophon, auteur de *Theriaka*.

<sup>86</sup> J. Kany-Turpin, « Méduse et l'épidémie : La métamorphose d'un mythe dans la *Pharsale* (IX, 619-889) », *Liber amicorum. Mélanges dédiés à J.-P. Néraudau*, textes réunis par F. Lestringant, B. Néraudau, D. Porte, JC Ternaux, Paris, Champion, 2005, p. 133-145.

extraite de la fin du livre XII des *Métamorphoses*<sup>87</sup> ; Ovide, y pose, à travers la mort d'Achille, héros par excellence, la question de la pertinence du genre épique traditionnel. Et c'est par la bouche de Neptune qui proclame son intention de tuer le fils de Pélée que le poète manifeste sa volonté de renouveler le genre de l'épopée. Or, le dieu marin s'adresse à Apollon avec qui, comme il le rappelle lui-même, il a bâti les remparts troyens :

*O mihi de fratris longe gratissime natis,  
Irrita qui mecum posuisti moenia Trojae,  
Ecquid, ubi has jam jam casuras aspicias arces,  
Ingemis*<sup>88</sup>?

Troie est en ruines, la citadelle est sur le point de s'écrouler (*casuras [...] arces*) et ce sont justement les dieux qui avaient construit les murailles de la ville mythique qui font ce déplorable constat. A l'image de ces lieux légendaires, l'épopée ne peut plus être ce qu'elle était, dit Ovide en substance, et elle doit évoluer pour survivre. L'anéantissement des murs semble presque, a posteriori, annoncer la disparition, qui aura effectivement lieu chez Lucain, des divinités qui les ont érigés. Par ailleurs, ce texte des *Métamorphoses* trouve sans doute aussi son prolongement dans la célèbre scène où César visite le site de Troie. Il n'identifie rien de ce qu'il voit, car même les ruines ont été anéanties : *etiam periere ruinae*<sup>89</sup>.

Ovide avait voulu revivifier l'épopée en s'éloignant des grands héros chantés par le passé ; Lucain le fait en quittant le monde mythologique. Et il signale, par la reprise du motif de Troie qui n'en finit pas de disparaître, sa volonté de poursuivre le travail de renouvellement entrepris par son prédécesseur. Souvenons-nous que le poète du *De bello civili*, au seuil de son épopée, avait tissé, en mêlant des citations ovidiennes, un lien étroit entre l'histoire des Piérides (livre V des *Métamorphoses*) et la mort d'Achille (livre XII des *Métamorphoses*)<sup>90</sup>. Il confirme, tout au long de son œuvre, ce rapprochement significatif : la critique formulée par les Piérides –l'épopée traditionnelle ment et fait l'éloge d'êtres qui ne le méritent pas- est amplifiée par le texte lucanien et s'incarne dans la *persona* d'un *uates* audacieux qui reprend à son compte le symbole des murailles de Troie. Les dieux d'Ovide déploraient leur destruction, signifiant ainsi que la grande épopée des héros n'était plus possible. Le narrateur de la *Pharsale* prend leur place et proclame que le monde historique des hommes est un sujet ô combien plus digne de l'intérêt d'un poète que ces vieilles murailles disparues depuis longtemps et qui n'ont d'ailleurs peut-être jamais existé.

*Réinterprétation de la titanomachie ovidienne par le uates du De bello civili*<sup>91</sup>.

En I, 36, la guerre civile est comparée, -et c'est la première utilisation de cette figure pour préciser le sujet- à la gigantomachie. Autrement dit, Lucain choisit de reprendre le thème qui était celui des Piérides chez Ovide et il va abondamment utiliser les motifs de ce mythe dans son œuvre. Mais il ne sera pas nécessaire d'examiner tous les passages

<sup>87</sup> Voir p. 4.

<sup>88</sup> Ovide, *Métamorphoses*, XII, 586-589 (traduit du latin, présenté et annoté par D. Robert, 2001) :

O toi, le plus cher à mon cœur de tous les fils de mon frère,  
Qui as élevé avec moi –quoique en vain- les remparts de Troie,  
Ne pleures-tu pas quand tu vois cette ville sur le point de tomber ?

<sup>89</sup> Lucain, *De bello civili*, IX, 969.

<sup>90</sup> Voir p. 3 à 5 de cet article.

<sup>91</sup> Ovide avait été tenté par ce sujet épique dans sa jeunesse, avant d'y renoncer (*Amours*, II, 1, 11-18), comme l'avaient fait également Horace, le premier Virgile, Propertius et Tibulle.

évoquant la gigantomachie<sup>92</sup>. En effet, les Piérides, et en cela leur récit se différencie nettement de ce qu'a écrit Ovide lui-même au début des *Métamorphoses*<sup>93</sup>, ne chantent pas véritablement la gigantomachie dans son ensemble, mais seulement la lutte victorieuse, contre les Olympiens, du seul Typhée<sup>94</sup>. Ainsi, s'il est vrai que Lucain construit son image de *uates* à partir de celle des Piérides, alors non seulement, il utilise l'histoire de ce géant en particulier, de préférence aux autres personnages de la Gigantomachie, mais encore l'utilisation qu'il en fait est, pour lui, l'occasion de valoriser Typhée. Je me contenterai d'étudier deux passages ; ils ont été retenus parce qu'ils ont trait à la divination, terrain favorable, comme on sait, au langage métapoétique et donc à la construction de la paratopie du *uates* lucanien.

Au livre V, le pompéien Appius Claudius, inquiet de l'avenir, se rend à une consultation du célèbre oracle de l'Apollon delphien. Or, au lieu d'introduire cette scène, comme on aurait pu s'y attendre, par la description du site et du temple de Delphes<sup>95</sup>, Lucain choisit de décrire le Mont Parnasse au pied duquel ce lieu sacré se trouve effectivement. J. Masters qui a remarqué cette étrangeté, en tire argument pour montrer que le poète veut inscrire la scène qui va suivre dans une démarche métapoétique<sup>96</sup> : le Mont Parnasse, la chose est bien connue, est, avec l'Hélicon, une des deux montagnes qui sont le séjour des Muses et d'Apollon et qui, à ce titre, symbolisent l'inspiration artistique. Ovide mentionne d'ailleurs ce sommet dans le passage des *Métamorphoses* qui nous occupe depuis le début : Uranie raconte à Athéna les déboires des Muses avec un certain Pyreneus qu'elles ont rencontré en se rendant de l'Hélicon, au Mont Parnasse, tout proche (V, 278). Une autre caractéristique de ce texte permet également de le considérer d'emblée comme le lieu privilégié d'un art poétique : si la principale source de Lucain, pour cette scène, est celle de la consultation de la Sibylle par Enée, il en découle, que tant –et peut-être même plus- par ses oppositions que ses similitudes avec le début du chant VI de *l'Énéide*, la scène de Delphes est, pour Lucain, l'occasion de définir la poésie qui est la sienne<sup>97</sup>. Or, un seul développement lucanien déborde la trame de la consultation de Cumes et ne présente, par conséquent, ni ressemblance ni divergence avec le texte de Virgile<sup>98</sup>. Il s'agit de la longue digression portant sur la nature exacte du dieu qui se manifeste à Delphes :

<sup>92</sup> Les principaux sont III, 314-16 ; IV, 593 et suivants ; VI, 410-412 ; VII, 144-150. Voir à leur sujet P. R. Hardie, *Virgil's Aeneid : Cosmos and Imperium*, p. 381.

<sup>93</sup> Ovide, *Métamorphoses*, I, 141-162 : il s'agit de la description des infamies qui se produisent à l'âge du fer, présenté comme une épouvantable guerre civile tant sur terre –la reprise des vers 144-148 dans la *Pharsale* a souvent été remarquée- qu'au ciel. Typhée n'est pas mentionné, aucun dieu ne s'enfuit en Égypte, et les géants sont bien vite mis hors d'état de nuire, dans cette version, plus « orthodoxe » que celle des Piérides. Ces dernières, rappelons-le, s'arrêtent de chanter après la victoire du géant qui reste ainsi impuni.

<sup>94</sup> Il est vrai que le chant des Piérides que nous pouvons lire est tronqué, parce que la Muse qui raconte cet affrontement à Athéna a choisi de le résumer. Seuls les derniers vers sont donnés au style direct. Mais la simplicité, voire l'indigence, qui les caractérise trahissent assurément la Muse : sa présentation de la performance de l'adversaire est loin d'être objective ! Une fois la mise au point nécessaire faite sur l'imbrication de ces différents discours, il reste que si Lucain a bien été inspiré par ce passage, il n'avait guère d'autre moyen de le manifester dans son œuvre, que d'évoquer Typhée.

<sup>95</sup> C'est ce que fait, au début du livre VI de *l'Énéide*, Virgile, qui décrit le temple construit par Dédale à Cumes. La critique reconnaît unanimement la scène dans laquelle Enée consulte la Sibylle comme la source principale de Lucain pour ce passage et les parallélismes de construction ont souvent été soulignés. (J. Masters, *Poetry and Civil War*, 1992 p. 118, n. 62 : le critique recense les nombreux ouvrages allant dans ce sens)

<sup>96</sup> J. Masters, *Poetry and Civil War*, 1992, p. 116-117.

<sup>97</sup> J. Masters, *Poetry and Civil War*, 1992, p. 118-128 : le critique souligne les parallélismes de structure et insiste sur la contrepartie essentielle, négligée cependant par ses prédécesseurs, que sont les oppositions entre Lucain et Virgile.

<sup>98</sup> J. Masters, *Poetry and Civil War*, 1992, p. 118, n. 63.



*quis latet hic superum? quod numen ab aethere pressum  
dignatur caecas inclusum habitare cauernas?*

**Quis terram caeli patitur deus [...] ?**

[...]

*hoc ubi uirgineo conceptum est pectore numen,  
humanam feriens animam sonat oraue uatis  
soluit, ceu Siculus flammis urgentibus Aetnam  
undat apex, Campana fremens ceu saxa uaporat 100  
conditus Inarimes aeterna mole Typhoeus<sup>99</sup>.*

Ce texte est surprenant à plus d'un titre. C'est, en premier lieu, un développement qui s'insère fort mal dans l'ensemble narratif de la consultation d'Appius. En effet, J. Masters l'a souligné, la question liminaire a de quoi étonner car elle est immédiatement précédée par un excursus mythologique, qui semble lui répondre par avance, et raconte comment Apollon après avoir tué Python, s'est approprié ces lieux (*incubuitque adyto : uates ibi factus Apollo* :V, 85). Quoi de plus déroutant en effet que la lecture conjointe des vers 85 et 86 : « et c'est là que s'est fait *uates*, Apollon. Mais lequel des êtres immortels se cache là ? »<sup>100</sup>. De même, la bienveillance du dieu proclamée dans la suite du texte, qui n'est pas citée ici, ne paraît pas en accord avec la mort qu'Apollon envoie – ou semble envoyer, selon les interprétations- à Phémoneo, une fois la prophétie terminée. Nous avons donc affaire à un passage qui ne peut s'expliquer par le contexte. Il s'agit d'un moment à part, détaché du cadre narratif inspiré de Virgile, au cours duquel le *uates* exprime des impressions plus personnelles, sans doute davantage en rapport avec le phénomène d'inspiration poétique qu'avec celui de l'inspiration oraculaire. Or, et j'en viens au second sujet d'étonnement offert par ce texte, la divinité dont il est ici question n'est plus Apollon, le compagnon habituel des Muses, mais un être banni du ciel (*numen ab aethere pressum*) et condamné à supporter la terre (*terram patitur*), sans doute autant au sens figuré qu'au sens propre d'ailleurs. Ainsi, avant même la comparaison de cette puissance divine avec l'Etna dans un premier temps, puis avec Typhée en personne, en un second mouvement, nous savons à quoi nous en tenir : le dieu symbolisant la poésie que pratique Lucain n'est, en définitive, rien moins qu'un géant d'une puissance éruptive prodigieuse et dévastatrice, rien moins que celui qui mit en fuite Jupiter et le contraignit à se cacher en Égypte sous la forme d'un bélier, rien moins que le héros du chant des Piérides d'Ovide.

Ainsi Lucain, en habile rhétoricien, tire parti de ce mythe pour manifester l'idée qu'un autre type d'épopée que celles écrites jusqu'à lui est possible<sup>101</sup> : dans ce monde sur le point de sombrer dans la conflagration universelle, les dieux, retrouvant leur place, ne jouent plus un personnage. Ils y jouent peut-être un rôle, en revanche, sous le nom de *fortuna* ou de *fatum*, mais leurs actes ne sont plus pour le poète, l'occasion de mise en scènes anthropomorphiques. Reste la démesure de la catastrophe envisagée du point de vue de

<sup>99</sup> Lucain, *De bello civili*, V, 86-88 [...] 97-101 (traduction personnelle) : Mais lequel des êtres immortels se cache là ? Quelle divinité jetée à bas de l'éther daigne vivre enfermée dans ces sombres cavernes ? Quel dieu du ciel supporte la terre... ? [...] Quand cette divinité s'empare d'un cœur virginal, frappant l'âme humaine, elle la fait résonner et délie la langue de la prophétesse ; ainsi bouillonne le sommet sicilien, quand les laves en fusion assaillent l'Etna ; ainsi Typhée, enseveli sous la masse d'Inarimé l'éternelle, pulvérise, en grondant, les roches campaniennes.

<sup>100</sup> J. Masters, *Poetry and Civil War*, 1992, p.140.

<sup>101</sup> D. Innes, « Gigantomachy and natural philosophy », *Classical Quarterly*, 29, 1979, p. 165-71 ; l'auteur montre que la gigantomachie est un sujet d'un grand intérêt rhétorique : elle permet en effet de symboliser une alternative possible à la grande poésie traditionnelle.

l'humanité souffrante, dont un *uates* à l'image des Piérides se fait le chantre : être à part, humain comme les filles de Piéros, mais inspiré par une puissance poétique irréprouvable et nouvelle, il ose chanter le thème que tous les autres ont rejeté dans leurs *recusationes*. Ce qui prime dans cette nouvelle poésie, c'est la puissance de la voix qui chante, c'est l'ampleur du sujet, c'est la démesure de l'audace du *uates*.

Ainsi, le héros de l'épopée des Piérides, le géant Typhée, revenu des profondeurs de la terre et du fond des âges, se mêle subrepticement au dieu de la poésie augustéenne, pour renouveler son pouvoir créateur, mimant ainsi le travail de Lucain qui, s'inspirant de l'œuvre de Virgile, donne une orientation et une vigueur nouvelle à son épopée. La capacité de destruction de Typhée, qui convient parfaitement à qui veut chanter la guerre civile, reste inquiétante assurément ; néanmoins, les forces nouvelles dont il est le symbole, le parent d'une dimension, somme toute, positive qu'il n'a pas ailleurs, hormis dans le chant des Piérides.

Il est un autre passage dans lequel Typhée est, cette fois-ci, radicalement valorisé par Lucain. La bataille de Pharsale est imminente et comme chez tous les autres auteurs qui en font le récit, des présages l'annoncent :

*non tamen abstinuit uenturos prodere casus  
per uarias Fortuna notas. nam, Thessala rura  
cum peterent, totus uenientibus obstetit aether  
[inque oculis hominum fregerunt fulmina nubes]  
aduersasque faces immensoque igne columnas           155  
et trabibus mixtis auidos **typhonas** aquarum  
detulit atque oculos ingesto fulgure clausit<sup>102</sup>;*

Le catalogue des prodiges n'est pas terminé : après les torches, les colonnes de feu, les typhons charriant des morceaux de bois et les éclairs, après la chute des aigrettes des casques, la fonte des épées, la liquéfaction des javelots et la fumée s'échappant des armes, après les enseignes militaires couvertes d'essaims d'abeilles ou ruisselantes de larmes, après la fuite des animaux sur le point d'être sacrifiés, Lucain s'adresse, avec aigreur, à César. Cette apostrophe est pour le poète l'occasion de faire une démarcation nette entre les phénomènes précédents, qui peuvent éventuellement trouver une explication rationnelle, et les suivants qui –il le dit clairement- sont produits par l'âme humaine en proie à l'effroi. Cette distinction permet à Lucain de refuser comme des faits avérés certaines manifestations relevant du merveilleux, tout en les mentionnant néanmoins dans la liste des prodiges annonciateurs de la bataille de Pharsale. Et l'élément surnaturel que le poète choisit d'introduire par cet artifice littéraire n'est rien d'autre que la gigantomachie :

*iam (dubium, monstrisne deum, nimione pauore  
crediderint) multis concurrere uisus Olympo  
Pindus et abruptis mergi conuallibus **Haemus**,  
edere **nocturnas** belli Pharsalia **uoces**,           175*

<sup>102</sup> Lucain, *De bello civili*, VII, 151-157 (Texte et traduction rythmée. Notes par Jean Soubiran., 1998) :

Par des signes divers, pourtant, la Fortune ne manqua point  
de révéler les malheurs à venir. Car tandis qu'ils gagnaient =  
les champs de Thessalie, l'éther entier fit obstacle à leur marche,  
[et dans les yeux des hommes les éclairs brisèrent les nues]  
Il fit devant eux descendre des torches, d'immenses colonnes de feu,  
et des typhons avides d'eaux, mêlées de poutres, (traduction de ce vers légèrement modifiée)  
et il fit fermer les yeux que frappaient les éclairs ;

*ire per Ossaem rapidus Boebeida sanguis*<sup>103</sup> ;

Le motif des montagnes qui s'entrechoquent est bien une allusion à la guerre des géants. Mais à y regarder de plus près, ce ne sont pas les mêmes monts que ceux que Lucain, se conformant en cela à la légende, érige ailleurs en symboles de la gigantomachie annonciatrice de la guerre civile : l'Ossa et le Pélion, évoqués, au livre VI, au début et à la fin de l'excursus sur la Thessalie<sup>104</sup>, ne sont pas ici dans la même configuration ; le second est remplacé par le Pinde, autre célèbre séjour d'Apollon et des Muses<sup>105</sup>, et l'Ossa, au lieu d'être entassé –avec le Pélion– sur l'Olympe par les géants tentant d'atteindre le ciel, est seulement cité comme repère géographique. L'affrontement colossal auquel fait allusion Lucain ici n'est donc pas celui attendu<sup>106</sup>. Pour préciser les choses, un examen des autres éléments s'impose. Or, plusieurs auteurs antiques racontent que le Mont Hémus fut baptisé ainsi à l'occasion de la dernière lutte entre Jupiter et Typhée<sup>107</sup> : ce dernier, blessé par son adversaire perdit tellement de sang que la montagne qui avait servi de projectile prit le nom du liquide répandu (*haima*, en grec). Le *rapidus sanguis* préfigurant la bataille de Pharsale serait donc celui du géant des Piérides. Cette hypothèse me semble confirmée par un autre indice. Comme le dit longuement Hésiode, Typhée avait pour particularité de pouvoir émettre toutes sortes de voix ou sons, du cri animal le plus féroce, aux paroles que seuls les dieux entendent, en passant par le sifflement du vent dans la montagne, repris par l'écho<sup>108</sup>. Et ce pouvoir original permet d'interpréter la figure hésiodique de Typhée comme un double infernal des Muses : le monstrueux géant, capable d'embrasser ainsi les différents règnes des êtres vivants, manifeste un savoir aussi étendu que celui que donnent les déesses au poète qu'elles inspirent. Mais, et c'est en cela qu'il s'en différencie radicalement, alors que le chant des Muses est organisé et harmonieux, celui de Typhée s'élève en une cacophonie indistincte de sons et de voix mêlés<sup>109</sup>. Or, l'esthétique de Lucain se plaît au *mixtum* des genres, des influences ou des valeurs, faisant ainsi écho au monde qu'il dépeint dans lequel bien et mal, souvent, se confondent<sup>110</sup>. Typhée, dont le sang coule dans le passage cité, est donc peut-être aussi à l'origine des *nocturnas uoces* (VII, 175), ces voix dont on ne peut voir l'émetteur, et qui résonnent dans la plaine de Pharsale, en un pluriel qui dit l'impossibilité de les distinguer les unes des autres.

<sup>103</sup> Lucain, *De bello civili*, VII, 171-176 (*Texte et traduction rythmée. Notes par Jean Soubiran.*, 1998) :

De plus (qui le saura ? des prodiges divins ou l'excès de frayeur  
le leur ont-il fait croire ?) beaucoup ont vu le choc de l'Olympe =  
et du Pinde, et l'Hémus s'engloutir en d'abruptes vallées,

Pharsale dans la nuit pousser des cris de guerre  
et près de l'Ossa des torrents de sang traverser le lac Boebéis.

<sup>104</sup> Lucain, *De bello civili*, VI, 334-336 : J. Masters (*Poetry and Civil War*, 1992, p. 151-155) explique que, contrairement à ce que l'on a souvent dit, l'inversion entre les positions de l'Ossa et du Pélion, dans la description de la Thessalie, n'est pas une erreur, mais la conséquence du geste des géants qui ont déplacé les montagnes, faisant ainsi de la plaine de Pharsale, le lieu à l'origine de tous les maux.

Et Lucain, *De bello civili* VI, 410-412 où la légende de l'ascension des géants au ciel, grâce aux deux monts, est explicitement évoquée. Masters met, à juste titre, ces deux passages qui encadrent l'excursus thessalien, en relation.

<sup>105</sup> Serait-ce l'indice qu'une lecture métapoétique du passage est possible ?

<sup>106</sup> Les Géants qui entassèrent le Pélion et l'Ossa sur l'Olympe pour faire la guerre aux dieux sont Otos et Ephialtes, fils de Neptune, communément appelés les Aloades (Lucain, *De bello civili*, VI, 410-412 où ils sont nommés et VI, 665 où il est question du châtement qui leur est spécifiquement réservé aux enfers).

<sup>107</sup> Voir, par exemple, Pseudo-Apollodore, *Bibliothèque*, I, VI, 3.

<sup>108</sup> Hésiode, *Théogonie*, v. 824-835.

<sup>109</sup> A. Ford, *Homer : the poetry of the past, Ithaca*, Londres, Cornell University Press, 1992, p. 190-191.

<sup>110</sup> Voir p. 42, n. 157 de cet article.

L'artifice littéraire permettant au poète de placer le géant des Piérides dans sa liste de prodiges, sans pour autant faire de son monde le lieu de manifestations surnaturelles, est habile : c'est au cœur des fantasmagories que forgent les esprits humains effrayés, que Typhée, comme j'ai essayé de le montrer, occupe une place de premier ordre. Or, à la lumière de cette analyse, la première partie du catalogue des signes annonciateurs, c'est-à-dire les phénomènes qui peuvent trouver une explication rationnelle, prend une autre dimension. Si l'on compare le texte lucainien avec tous les autres qui recensent également les manifestations préfigurant l'affrontement à venir, il est assez frappant de constater que seuls les typhons qui charrient des morceaux de bois (*trabibus mixtis auidos typhonas aquarum* : VII, 155) ne figurent pas chez les autres auteurs<sup>111</sup>. Il s'agit donc d'un phénomène auquel Lucain attache une grande importance. Or, dans la mesure où le passage dans lequel figurent ces typhons est immédiatement précédé, à la faveur d'une comparaison, par une évocation de la gigantomachie<sup>112</sup>, et suivi, comme on vient de le voir, par la fantasmagorie de Typhée, on peut sans doute en proposer une autre lecture : ces typhons, exclusivement lucainiens, sont peut-être à comprendre comme la transposition naturaliste du géant des Piérides. Puisque Lucain s'interdit le traditionnel recours épique au merveilleux, il n'avait nul autre moyen de faire figurer, dans son épopée, celui qui est, avec les filles de Piéros, le symbole de sa poésie. Or, et c'est ce qui est le plus intéressant dans ce passage, les signes avant-coureurs qui se manifestent à ce moment-là ont pour principal effet d'entraver l'avancée des Pompéiens vers la plaine de Pharsale. Les fléaux générés par la nature ne sont donc pas néfastes à l'humanité, bien au contraire : ils tentent de l'empêcher de prendre part au pire des crimes comme à la pire des défaites. Faisant écho à l'échec des manifestations naturelles qui ne parviennent pas à stopper la progression des hommes de Pompée, la profonde blessure de Typhée qui apparaît dans la seconde partie du texte signifie peut-être que Lucain craint, lui aussi, d'échouer dans l'entreprise qui est, en partie, la sienne : faire prendre conscience, à ses concitoyens, les *cives* qu'il apostrophe dès le huitième vers de son œuvre, de la nécessité qu'il y a à être vigilant face aux puissants.

Le *De bello civili* offre donc, tout comme l'épopée des filles de Piéros dans les *Métamorphoses*, une image valorisée de Typhée : qu'il s'agisse du passage métapoétique de la prophétie delphienne ou du développement permettant au géant mythique de trouver, à travers des manifestations naturelles démesurées, une transposition possible dans un

<sup>111</sup> Principaux textes évoquant les présages annonciateurs de la bataille de Pharsale, recensés par J. Soubiran, *Lucain, La guerre civile, Texte et traduction rythmée. Notes.*, 1998, p. 182 : César, *Guerre civile*, III, 105 (il s'agit, on s'en doute de l'auteur dont les phénomènes mentionnés sont les plus différents de ceux de la *Pharsale*) ; Valère Maxime, I, 6, 12 (voir Lucain VII, 153, 161, 165-67) ; Florus, II, 13, 45 (voir Lucain VII, 161, 165-167) ; Julius Obsequens, 65 (voir Lucain, VII, 161) ; Dion Cassius, XLI, 61 (voir Lucain, 165-167) ; Appien, II, 68.

<sup>112</sup> Lucain, *De bello civili*, VII, 144-150 (*Texte et traduction rythmée. Notes par Jean Soubiran.*, 1998) :

*si liceat superis hominum conferre labores,  
non aliter Phlegra rabidos tollente gigantes 145  
Martius incaluit Siculis incudibus ensis  
et rubuit flammis iterum Neptunia cuspis  
spiculaque extenso Paeon Pythone recoxit,  
Pallas Gorgoneos diffudit in aegida crines,  
Pallenaee Ioui mutavit fulmina Cyclops: 150*

Si les efforts des hommes se pouvaient comparer à ceux des dieux d'en haut, ce fut ainsi, quand Phlégra soulevait les géants enragés, que s'échauffa l'épée de Mars sur les enclumes de Sicile, et que le trident de Neptune rougit à nouveau dans les flammes, que Péan recuisit les flèches dont il avait couché Python, et que Pallas étendit sur l'égide la chevelure de Gorgone, que pour Jupiter le Cyclope changea les foudres de Pallène.

monde qui refuse le merveilleux, Typhée représente une force qui revivifie la parole poétique traditionnelle.

### Conclusion

A travers la figure des Piérides qui renvoie à un passé ancestral, le *uates* de Lucain semble renouer avec une forme d'inspiration poétique primitive, désordonnée et spontanée, qui rejaillit dans le *De bello civili* avec toute la force éruptive de la lave longtemps contenue dans les profondeurs de la terre<sup>113</sup>. C'est bien ainsi me semble-t-il que l'on peut comprendre le nouveau dieu delphien qui n'a plus grand-chose à voir avec le traditionnel Apollon : ce dernier, comme prend soin de le préciser Lucain pour introduire la scène de divination, a tué Python avant de s'installer à Delphes. Or, une des versions de la typhonachie raconte que le serpent mythique avait été chargé par Junon d'élever le terrifiant Typhée, qu'elle avait conçu toute seule pour se venger de Jupiter<sup>114</sup>. Tout se passe en définitive dans le texte de Lucain comme si le géant, revenu des entrailles de la terre, prenait la place d'Apollon, vengeant ainsi, en quelque sorte, celui qui avait été pour lui un père adoptif.

Le temps des Olympiens, des Muses et du dieu d'une poésie mesurée et harmonieuse est révolu. Place à Typhée, aux Piérides et au *uates* de Lucain.

LES PIERIDES, MODELES DU *VATES* DE LUCAIN : ÉTUDE DE LEUR SYMBOLIQUE, D'OVIDE AUX HOMMAGES POSTHUMES DE STACE ET MARTIAL.

Dans la mesure où la paratopie de *uates*, mise en place par Lucain pour dessiner son image de poète, relève d'une construction littéraire qui n'avait sans doute jamais atteint une telle complexité dans le monde latin, il m'a paru judicieux d'examiner pour terminer, non tous les textes postérieurs qui racontent la vie de cet auteur ou en mentionnent un épisode<sup>115</sup>, mais plus particulièrement les œuvres des poètes qui font écho à leur prédécesseur. Y déceler une allusion au narrateur du *De bello civili* tel qu'il semble possible de le considérer comme « frère » des Piérides, permettrait alors de confirmer cette analyse.

L'étude, qui peut se révéler fructueuse pour ces deux raisons, portera donc essentiellement sur des pièces de Martial et de Stace : non seulement ce sont des hommes

<sup>113</sup> Le motif de la source résurgente, qui, après avoir traversé la mer, rejaillit ailleurs serait aussi à étudier chez Lucain dans cette perspective. F. Vian, « Le mythe de Typhée », *Éléments orientaux dans la religion grecque, colloque de Strasbourg, 22-24 mai 1958*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 19-37 : l'auteur précise (p. 20) que Pomponius Mela (I, 13) suivant une tradition remontant à l'exégèse homérique, place l'autre de Typhée, en Cilicie, à Corycos, non loin de la mer entre le Calycadnos et Sébaste-Elaioussa. « Oppien, natif de Corycos offre un variante intéressante : il place le repaire du monstre à quelque distance dans la mer et non sur la côté (*Hal.*, III, 23 et suivants). La contradiction n'est qu'apparente : on sait par Strabon (XIV, 671) qu'une rivière à l'eau pure et transparente prend sa source dans l'autre Corycien, puis disparaît sous terre pour ressortir dans la mer sous le nom de *Pikron hudor*. Le mythe de Typhée est lié à ce phénomène hydrologique ». Puis l'historien, analysant l'origine du mythe (p. 23), constate qu'il y a deux conceptions divergentes du monstre : il est soit lié à des phénomènes hydrologiques (grottes, eaux résurgentes, fleuves ou marais), soit associé à des phénomènes ignés ou telluriques. « Il est le seigneur au souffle de feu, au regard de flamme, qui périt embrasé par la foudre. » C'est cette seconde conception qui est la plus répandue chez les Grecs, par opposition aux peuplades orientales.

<sup>114</sup> F. Vian, « Le mythe de Typhée », *Éléments orientaux dans la religion grecque, colloque de Strasbourg, 22-24 mai 1958*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 19-37.

<sup>115</sup> Sources principales recensées par J. Soubiran, *Lucain, La guerre civile, Texte et traduction rythmée. Notes.*, 1998 p. 9, n. 1 : Sénèque, *Conolation à Helvia* 18, 4-6 ; Tacite, *Annales*, XV, 49, 56, 58, 70, 71 ; Stace, *Silves*, II, 7 ; Martial, VII, 21-23 et X, 64 ; Juvénal, VII, 79 ; trois biographies, l'une de Suétone (*De poetis*), la seconde d'un inconnu du nom de Vacca et la troisième, anonyme (elles sont toutes en tête du volume I de la C.U.F.)

qui ont sans doute connu l'auteur de la *Pharsale* et qui ont évolué dans les mêmes milieux lettrés et proches du pouvoir que lui, mais surtout ils évoquent toujours Lucain dans deux contextes différents dont la comparaison sera riche d'enseignements : celui, très particulier, de l'éloge du poète de la *Pharsale*, peut-être composé à la demande de sa veuve<sup>116</sup>, et l'autre, plus attendu, d'une simple allusion littéraire ou d'une citation de ce prédécesseur par rapport auquel, il est naturel que Martial ou Stace, se conformant ainsi au principe d'*aemulatio*, cherchent à se positionner.

Mais avant d'entreprendre ce travail, une mise au point sur l'image des Piérides dans les œuvres d'Ovide en général est nécessaire : si c'est bien en s'inspirant de ces poétesses que Lucain élabore la construction consciente du *uates* qui chante son épopée, il sera utile d'élargir la compréhension que nous avons des filles de Piéros pour tenter de dégager ce que leur présence, ou au contraire, leur absence, dans certaines pièces de Martial ou de Stace où on se serait attendu à les voir apparaître, peut signifier.

*La symbolique des Piérides d'Ovide à Juvénal.*

Le livre V des *Métamorphoses* est certainement le texte d'Ovide qui traite le plus longuement des Piérides. Elles figurent néanmoins dans d'autres de ses œuvres et semblent bien y être porteuses, dans la plupart des cas, d'une signification précise, qui, d'un passage à l'autre, témoigne de la même cohérence.

Il faut tout d'abord souligner que sur les vingt-trois occurrences que comprend l'ensemble de l'opus ovidien, quatorze se trouvent dans les *Pontiques* ou les *Tristes*, c'est-à-dire dans les pièces composées dans la solitude et le désespoir de l'exil<sup>117</sup>. Cette concentration semble bien indiquer que contrairement à beaucoup d'écrivains grecs ou latins pour qui les Muses et les Piérides sont seulement des substantifs synonymes, offrant ainsi d'utiles combinaisons métriques différentes, Ovide, dans le malheur, se tourne davantage vers les unes que vers les autres, comme si les filles de Piéros étaient, au risque de me répéter, le symbole d'une autre poésie. Reste, par l'examen rapide de trois extraits, à en préciser les caractéristiques, qui s'opposent, on s'en doute, à la poésie pratiquée sous le patronage des Muses, comme dans ces vers des *Tristes* où deux types de compositions, renvoyés à deux sources d'inspiration différentes, sont nettement dissociés :

*nec uos, Pierides, nec stirps Letoia, uestro  
docta sacerdoti turba tulistis opem*<sup>118</sup>.

L'art dont les Émathides sont les inspiratrices est avant tout celui d'un poète puni par le pouvoir, comme le sont les neuf artistes mortelles, par les divines Muses dans les *Métamorphoses*. Ovide est, à plusieurs reprises, assez explicite à ce sujet. C'est le cas, notamment, dans la pièce II du Livre IV des *Pontiques*. S'y adressant à Sévère, un confrère poète ayant fréquenté les mêmes cercles littéraires que lui-même lorsqu'il était encore à

<sup>116</sup> R.R. Nauta, *Poetry for patrons*, 2002, p. 89 : Argentaria Polla, la veuve de Lucain semble avoir organisé une cérémonie pour l'anniversaire de la mort de son époux, et c'est pour cette célébration qu'elle aurait demandé un poème à Stace. Martial aurait alors de son côté offert spontanément ses compositions ; il reste que le texte de Stace qui évoque cet événement manque de clarté.

<sup>117</sup> Les occurrences dont il sera désormais question ont été localisées grâce à une recherche informatisée dans la base de textes latins CETEDOC : il s'agissait de repérer toutes les mentions des Piérides, de la Piérie ou de Piéros (ou Piérus), chez plusieurs auteurs.

<sup>118</sup> Ovide, *Tristes*, III, II, 3-4 (Traduit du latin, présenté et annoté par D. Robert, 2006) :

Ni vous, troupe savante des Piérides, ni le fils de Latone  
N'avez porté secours à votre invocateur.

Rome, il se plaint de n'avoir plus de joie à écrire car il a perdu le puissant stimulant que constituait pour lui le public romain auquel il pouvait lire ses vers. Son déplaisir vient peut-être aussi du fait, précise-t-il, que ce fut son art qui causa son malheur<sup>119</sup>. Il ajoute néanmoins que, n'aimant ni le vin ni les jeux, il n'a pas trouvé d'autre occupation dans son exil que la poésie :

*quid nisi Pierides, solacia frigida, restant, 45*  
*non bene de nobis quae meruere deae?*  
**At tu, cui bibitur felicius Aonius fons,**  
*utiliter studium quod tibi cedit ama*  
**sacraque Musarum merito cole, quodque legamus**  
*huc aliquod curae mitte recentis opus<sup>120</sup>. 50*

Les filles de Piéros sont associées au poète accablé par le sort, banni à cause de certaines de ses œuvres, semble-t-il, et privé de son public. Par le passé, lui aussi, tout comme Sévère, a fréquenté la bienheureuse Béotie et a bu à la source divine d'un art riant (*Aonius fons*). C'est un temps désormais révolu, les plaisantes Muses qu'il y rencontrait – l'Aonie est, en effet, l'ancien nom de la Béotie où se trouve l'Hélicon – se sont muées en froides Piérides (*Pierides, solacia frigida*), chantres d'une poésie douloureuse. Or, douloureuse, elle le fut aussi pour Lucain : Ovide a été contraint à l'exil, le poète de la *Pharsale*, réduit au silence et mis au ban de la société.

<sup>119</sup> La question de savoir ce qui valut une telle sanction à Ovide est très complexe ; je ne prétends nullement prendre position là-dessus et me contente seulement de remarquer l'omniprésence des Piérides dès lors que le poète évoque sa triste situation et ce qui l'a causée.

Voir aussi à ce propos, un autre texte dans lequel le passé riant, associé à la *Musa*, s'oppose au présent douloureux dont les Piérides partagent les difficultés : Ovide, *Tristes*, V, VII, 25-34 (Traduit du latin, présenté et annoté par D. Robert, 2006) :

*Carmina quod pleno saltari nostra teatro, 25*  
*uersibus et plaudi scribis, amice, meis,*  
*nil equidem feci (tu scis hoc ipse) theatris,*  
**Musa nec in plausus ambitiosa mea est.**  
*Non tamen ingratum est, quodcumque obliuia nostri*  
*impedit et profugi nomen in ora refert. 30*  
*Quamuis interdum, quae me laesisse recordor,*  
*carmina deuoueo Pieridasque meas,*  
*cum bene deuouí, nequeo tamen esse sine illis*  
*uulneribusque meis tela cruenta sequor.*

Tu m'écris, mon ami, qu'on mime dans un théâtre comble  
 Mes textes et qu'on applaudit à mes vers :  
 Je n'ai assurément rien fait pour le théâtre – tu le sais bien-,  
 Et ma Muse n'est pas avide d'applaudissements.  
 Toutefois, ce qui empêche que l'on m'oublie et ramène  
 Sur toutes les lèvres le nom du banni ne m'est pas désagréable.  
 Bien que je maudisse mes vers, parfois, et les Piérides,  
 En me rappelant le tort qu'ils m'ont fait,  
 Lorsque j'ai bien maudit je ne peux cependant vivre sans eux  
 Et je retourne le couteau sanglant dans ma plaie.

<sup>120</sup> Ovide, *Pontiques*, IV, II, 45-50 (Traduit du latin, présenté et annoté par D. Robert, 2006) :

Que me reste-t-il d'autre que les Piérides, froide consolation,  
 Ces déesses qui n'ont pas bien mérité de moi.  
 Or, toi qui bois dans la félicité à la source d'Aonie,  
 Aime ce travail qui t'est fort profitable,  
 Entretiens avec raison le culte des Muses et envoie-moi ici  
 Une œuvre dont tu t'es occupé récemment, que je la lise.

Mais, à l'examen d'autres extraits, il est possible d'être plus précis ; en effet, les Piérides ne sont pas véritablement les compagnes de l'artiste dans le malheur, elles sont bien plus souvent ses complices dans l'erreur :

*me quoque Musa levat Ponti loca iussa petentem:*  
*sola comes nostrae perstitit illa fugae;* 20  
*sola nec insidias, nec Sinti militis ensem,*  
*nec mare nec ventos barbariamque timet.*  
*scit quoque, cum perii, quis me deceperit error,*  
*et culpam in facto, non scelus, esse meo,*  
*scilicet hoc ipso nunc aequa, quod obfuit ante,* 25  
*cum mecum iuncti criminis acta rea est.*  
*non equidem vellem, quoniam nocitura fuerunt,*  
**Pieridum sacris inposuisse manum.**  
 [...]
   
*quodque mihi telum vulnera fecit, amo.*  
 [...]
   
*iure deas igitur veneror mala nostra levantes*  
*sollicitae comites ex Helicone fugae*<sup>121</sup> 50

Ovide conçoit ici son art sur le mode d'une profonde dualité : sa *persona* de poète est tiraillée entre la pratique artistique qui lui valut l'exil et qu'il préférerait n'avoir jamais menée (*non equidem vellem* [...] *Pieridum sacris inposuisse manum*), et le réconfort que lui apportent les vers qu'il compose loin de Rome et qui, seuls, parviennent à lui faire oublier sa disgrâce (*levat* ; *levantes*). La première tendance poétique, subversive et dangereuse, est symbolisée par les Piérides (v. 28), tandis que la consolation que peut, par ailleurs, constituer l'art s'accomplit sous le signe de la Muse (v. 19). Et l'être même du poète porte la marque de ce déchirement constant entre l'envie du renoncement et l'incapacité à cesser de composer : personnage unique quand il évoque la *Musa* et le soulagement qu'elle procure, il se fait pluriel dès lors qu'il est question de la culpabilité associée aux Piérides : c'est ainsi que le « moi » consolé par la divinité dans le premier vers de l'extrait (*me quoque Musa levat*), devient un « nous » dans la fuite consécutive à la faute commise (*nostrae fugae*) ou dans les souffrances qui en découlent (*mala nostra*). Faut-il voir dans ce pluriel le signe de l'appartenance du poète au chœur des Piérides qui, à l'inverse des Muses, ne sont, dans

<sup>121</sup> Ovide, *Tristes*, IV, I, 19-28 [...], 36 [...], 49-50 (*Lettres d'amour, lettres d'exil*. Traduit du latin, présenté et annoté par D. Robert, 2006) :

Moi aussi ma Muse me console d'avoir été contraint de partir pour le Pont ;

Elle seule est restée la compagne de mon exil,

Elle seule ne craint, dans cette adversité, ni l'épée du soldat

Ni la mer ni les vents ni la barbarie.

Elle sait aussi quelle erreur m'a abusé lorsque je suis tombé

Et que ce que j'ai fait est une faute, non un crime.

Elle est sans doute aujourd'hui bienveillante par ce qu'elle m'a porté

Préjudice jadis, quand elle a été déclarée ma complice.

Je voudrais, bien sûr, ne jamais être entré – puisque cela devait

Me nuire- dans le mystère des Piérides ;

[...]

Et j'aime le trait responsable de ma blessure.

[...]

J'ai donc raison de vénérer ces déesses qui allègent mes maux,

Ces compagnes d'exil anxieuses, venues de l'Hélicon.



toute la littérature antique, jamais individualisées par un nom propre ou même seulement présentées au singulier ? Est-ce la traduction grammaticale de la dissolution du moi (*perii*) qui, se perdant dans l'erreur (*quis me deceperit error*), ne serait plus vraiment lui-même au moment où il la commet ? Peut-on comprendre ce phénomène comme l'addition de deux individualités innocentes –le poète et la Muse, dont le vers 26 dit avec insistance la fusion dans l'erreur (*cum mecum iuncti criminis*)– qui se fondent en un « nous » coupable –dès le vers suivant apparaissent en effet **les** Piérides– permettant ainsi de minimiser la faute du seul Ovide ?

Toutes ces hypothèses, me semble-t-il, méritent également d'être rappelées à propos du proème de Lucain, qui proclame l'intention du poète d'oser chanter le *summum nefas*. L'omniprésence de la première personne du pluriel<sup>122</sup>, cela a déjà été dit, ne peut pas s'expliquer uniquement par la fameuse licence poétique<sup>123</sup>. Il s'agit en effet d'une grande nouveauté dans l'épopée, puisqu'aucun des prédécesseurs de Lucain –aucun de ceux qui viendront après lui non plus– ne dit « nous » avant d'avoir dit « je ». Je ne peux ici passer en revue le détail de tous les autres proèmes. Aussi me contenterai-je d'un rapide examen des épopées d'Homère et de Virgile avant de livrer la conclusion à laquelle j'aboutis. Le fait même que Lucain soit le seul, parmi les auteurs épiques, à composer d'emblée à la première personne du pluriel impose de se demander pourquoi il a fait ce choix, nécessairement porteur de sens. Or, chez les autres auteurs, les variations, soit entre « je » et « nous », soit entre « je » et l'effacement de la première personne, marquent les différentes étapes des rapports établis entre le poète et sa divinité inspiratrice. Ainsi, S. Perceau a bien montré ce qu'il en était pour les deux épopées d'Homère. Elle signale, dans la mesure où le processus énonciatif qui y est installé n'est pas le même, une différence nette entre les proèmes de ces œuvres<sup>124</sup>. Dès le premier vers de l'*Odyssée*, le poète prie sa Muse de prendre en charge le récit et de lui raconter les aventures d'Ulysse –la première personne apparaît sous la forme du datif de destination, *conte-moi*–, avant de se placer lui-même parmi les auditeurs, en disant « nous » au vers 10 : il n'est donc pas celui qui, inspiré par une divinité de la poésie, chante les ruses de son héros, puisque c'est la Muse qui en a la charge. Il ne fait qu'écouter et répéter ce qu'il entend. Et S. Perceau conclut en disant que ce dispositif narratif confère à l'*Odyssée* une apparente objectivité. En revanche, pour l'*Iliade*, le chant est bien assumé par le poète à qui la Muse, sollicitée en ce sens, a révélé ce qu'il ignorait : il endosse la responsabilité de ce qu'il raconte et marque la présence à ses côtés de la divinité inspiratrice par le passage de la première personne du singulier –le « je » est actualisé par le « tu » compris dans l'impératif du premier vers, utilisé pour invoquer la Muse<sup>125</sup> – à l'effacement de la première personne qui signale l'association désormais réalisée de l'aède et du dieu lui donnant à voir ce qu'il va chanter<sup>126</sup>. On retrouve à peu près le

<sup>122</sup> Lucain, *De bello civili*, I, 2 *canimus* ; I, 37, *querimur*. La première apparition du « je » n'a lieu qu'au vers 63 : rien d'étonnant d'ailleurs à la présence de la première personne du singulier à ce moment-là dans la mesure où il s'agit de l'invocation à la Muse inspiratrice.

<sup>123</sup> J. Masters, *Poetry and civil war*, 1992, p. 112 : le critique dit que chez un auteur « dont le sujet est, pour parler en termes abstraits, la confusion de l'unité et la dualité », le fait que le pluriel remplace systématiquement le singulier, à des moments précis –notamment dans les vers liminaires–, ne peut simplement s'expliquer par une licence poétique.

<sup>124</sup> S. Perceau, *La parole vive. Communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*, Louvain-Paris-Dudley MA, Peeters, 2002, p. 163.

<sup>125</sup> Voir S. Perceau, *La parole vive*, n. 7, p. 154 (qui cite C. Calame, *Le récit en Grèce ancienne : énonciations et représentations de poètes*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1986, p. 38) : la demande formulée par le poète « présuppose la présence d'un *Je* qui adresse l'injonction contenue dans la forme impérative. Il y a donc une relation dialogique implicite. »

<sup>126</sup> Voir l'aveu de méconnaissance du poète sous forme d'une question, immédiatement suivi par l'exposition des détails de ce que l'aède disait ne pas savoir (v. 8 et 9). La Muse doit alors être considérée comme

même dispositif énonciatif dans les premiers vers de l'*Énéide* : Virgile annonce son sujet à la première personne du singulier, réclame explicitement l'aide de la Muse au vers 8, puis toute trace de première personne s'efface<sup>127</sup>.

Chez Lucain, en revanche, nul aveu de troubles de la mémoire ou de faiblesse, nulle demande d'assistance à la divinité de la poésie. Le *uates* du *De bello civili* se présente d'emblée, pour ainsi dire, en force, dans la toute puissance de la première personne du pluriel. Et c'est seulement *a posteriori* que le dédoublement entre la Muse et le poète qui dit « je » s'opère sur un mode tout à fait nouveau : l'invocation à Néron, je l'ai déjà dit, inverse, en effet, le rapport de dépendance qui lie traditionnellement le *uates* à sa divinité inspiratrice, puisque désormais c'est la Muse qui a besoin du poète pour acquérir le statut divin<sup>128</sup>. Cette auto-valorisation du chanteur de l'épopée au détriment de sa Muse – dont l'invocation n'a d'ailleurs pas été jugée utile dès les premiers vers – n'est pas sans rappeler, dans une certaine mesure, le mépris que les Piérides affichaient pour les déesses de la poésie dans les *Métamorphoses*. En outre, si l'on garde en mémoire l'association stricte entre le « nous » et les filles de Piéros qui se manifeste, par exemple, dans le texte d'Ovide précédemment analysé – mais dans d'autres également – et si l'on se souvient que le premier vers de la *Pharsale* se propose de s'aventurer *per Emathios campos*, c'est-à-dire dans le domaine des Piérides, l'image du *uates* lucanien se dessine avec précision : conscient de faire le choix d'un sujet dont il est sacrilège de traiter, le narrateur se lance pourtant audacieusement dans l'entreprise, comme l'a peut-être fait Ovide avant d'être contraint à l'exil ou comme l'osent les Piérides des *Métamorphoses* en chantant, non la gloire des dieux traditionnels, mais les louanges de Typhée. Ainsi, le « nous » de Lucain n'est pas, comme chez Homère, la marque de l'association entre le poète et la Muse, mais signifie en fait l'exact contraire : sûr de son talent, il dit « nous » bien avant d'avoir invoqué Néron, et fait presque figure, en définitive, de continuateur du chant des Piérides ovidiennes que les Muses, en les transformant en pies, ont privées, non de parole, mais de génie créateur<sup>129</sup>. Et cette interprétation prend sa pleine mesure si on la rapproche d'une des grandes tendances de la *Pharsale* : Lucain s'efforce, en effet, de donner la parole à ceux qui, dans le cours historique des choses, en ont été privés<sup>130</sup>. Entrant, par cette première personne du pluriel, dans le chœur des Piérides, il poursuivrait donc, à sa manière, la typhonachie de ses orgueilleuses sœurs en poésie. Ainsi, cette analyse rejoint la démonstration de S. Wheeler qui voit dans la *Pharsale* un complément des *Métamorphoses* considérées par Lucain comme l'histoire du monde et de ses guerres civiles : si pour ce critique, le *De bello civili* vient combler le vide historique laissé par Ovide qui omet, dans la carrière de César, la période

---

l'informatrice consciente du narrateur-poète. S. Perceau (*La parole vive*, p. 155) ajoute cependant que la question peut aussi être comprise comme émanant de l'auditoire présent à la récitation, la fusion entre l'aède et le poète étant alors réalisée dès le vers 2 de l'épopée.

<sup>127</sup> On retrouve à peu près les mêmes dispositifs énonciatifs chez Apollodore, chez Lucrèce, chez Ovide (*Métamorphoses*) et chez Stace.

<sup>128</sup> Voir l'analyse de l'invocation à Néron, p.7-10 de cet article.

<sup>129</sup> C'est bien en effet ainsi que plusieurs commentateurs comprennent le dernier vers du chant V (v. 678) qui précise qu'il reste aux pies « leur caquetage rauque et leur prodigieuse envie de parler », *Rancaque garrulitas studiumque immane loquendi* (traduit du latin, présenté et annoté par D. Robert, 2001) : si elles peuvent encore parler, elles n'ont plus de capacité à créer et ce qu'elles chantent n'est qu'une pâle copie d'autres œuvres. Les commentateurs y voient même la dénonciation d'un certain type de poésie qui ne cesse de répéter des thèmes et des motifs éculés.

<sup>130</sup> L'exemple le plus frappant de cette caractéristique de l'œuvre est assurément le discours direct qui donne, au livre I, la parole aux habitants d'Ariminum, tandis que le texte précise paradoxalement que la peur, à l'arrivée de César qui vient de franchir le Rubicon, les tient silencieux. Le dispositif énonciatif leur permet donc de faire ce qu'il ne leur a pas été historiquement possible d'oser.

du *bellum civile*<sup>131</sup>, cette œuvre prolonge également, me semble-t-il, le chant des filles de Piéros et le type d'épopée nouvelle, audacieuse, subversive qu'elles incarnent.

Revenons, pour en terminer avec cette question, à la dernière caractéristique dont Ovide, au fil de ses œuvres d'exil, pare les Piérides et la poésie dont elles sont le chantre. Dans la première pièce du livre V des *Tristes*, il conseille Gallus et Properce à qui veut lire de la poésie légère, par opposition aux textes qu'il écrit depuis qu'il a quitté Rome :

*Atque utinam numero non nos essemus in isto!*  
*ei mihi, cur umquam Musa iocata mea est?* 20  
*Sed dedimus poenas, Scythique in finibus Histri*  
*ille pharetrati lusor Amoris abest.*  
*Quod superest, animos ad publica carmina flexi,*  
*et memores iussi nominis esse mei.*  
*Si tamen ex uobis aliquis tam multa requireret,* 25  
*unde dolenda canam, multa dolenda tuli.*  
*Non haec ingenio, non haec componimus arte:*  
*materia est propriis ingeniosa malis.*  
*Et quota fortunae pars est in carmine nostrae?*  
*Felix, qui patitur quae numerare potest!* 30  
*Quot frutices silvae, quot flauas Thybris harenas,*  
*mollia quot Martis gramina campus habet,*  
*tot mala pertulimus, quorum medicina quiesque*  
*nulla nisi in studio est Pieridumque mora<sup>132</sup>.*

L'alternance déjà constatée entre la première personne du singulier associée à la Muse légère du passé (*Musa iocata mea*) et le « nous » qui renvoie aux Piérides, coupables du crime poétique (*dedimus poenas*), atteint sans doute son paroxysme ici, dans les vers 23-24 : l'unicité de la *persona* du poète (*flexi, iussi*) vole en éclats quand elle s'adresse à ses *animos* qu'elle enjoint d'être *memores nominis mei*, c'est-à-dire de se souvenir du nom de celui qui va signer l'écrit – pour ne pas le mettre à nouveau en danger – que des forces créatrices, pour ainsi dire, incontrôlables sont sur le point de composer. Mais l'élément nouveau qu'apporte l'étude de ce passage est ailleurs. Qu'il s'agisse d'un artifice d'auteur ou non, la tristesse que

<sup>131</sup> S. Wheeler, « Lucan's reception of Ovid's *Metamorphoses* », 2002, p. 374-376, à propos d'Ovide, *Métamorphoses*, XV, 752-753 : la période de la guerre civile set soigneusement passée sous silence par le poète.

<sup>132</sup> Ovide, *Tristes*, V, 1, v. 19-34 (Traduit du latin, présenté et annoté par D. Robert, 2006) :

Ah ! Si j'avais pu ne pas faire partie de ce groupe !

Hélas ! Pourquoi ma Muse s'est-elle divertie ?

Mais j'ai payé et l'illustre baladin d'Amour porte-flèches

Est bien loin, aux frontières de l'Hister de Scythie.

Pour l'avenir, j'ai orienté mes choix vers une poésie pour tous

Et je m'astreins à ne pas oublier mon renom.

Si toutefois l'un de vous demande d'où vient que je chante

Si souvent la souffrance, c'est que j'ai beaucoup souffert.

Ce n'est pas l'ingéniosité, pas le formalisme qui me dicte ceci :

Ce sont mes propres malheurs qui m'inspirent.

Quelle part mon sort occupe-t-il dans mon poème ?

Bienheureux celui qui peut faire le compte de ses souffrances !

Les forêts ont autant d'arbrisseaux, le Tibre de grains de sable blond,

Le champ de Mars a autant de brins d'herbe tendre

Que j'ai supporté de malheurs dont le remède et l'accalmie

Ne se trouvent que dans l'étude et l'attente des Piérides. (La traduction de ce vers est légèrement modifiée.)

chante le poète est explicitement liée à la dure réalité vécue (*Non haec ingenio, non haec componimus arte, / materia est propriis ingeniosa malis*. v. 27-28, où la première personne du pluriel est à l'honneur). La poésie des Piérides est donc, en quelque sorte, un art du réel. C'était déjà le cas dans les *Métamorphoses* où les filles de Piéros chantaient, contrairement à l'épopée traditionnelle, la crainte des dieux réduits à fuir jusqu'en Égypte devant le menaçant Typhée et à y prendre une forme animale dépourvue de merveilleux. Le chant des Piérides apparaît, en définitive, comme la révélation de la véritable identité des dieux, dans toute sa banale trivialité.

C'est d'ailleurs bien comme inspiratrices d'une poésie du réel que Juvénal invoque les Piérides dans la quatrième pièce de ses *Satires*. Il s'y moque de Crispinus qui a acheté, pour une véritable fortune, un gros mulet :

*Incipe, Calliope. Licet et considerare, non est  
cantandum, res uera agitur. Narrate, puellae  
Pierides. Prosit mihi uos dixisse puellas*<sup>133</sup>.

Juvénal réclame un bref instant l'assistance de Calliope pour prendre en charge ce récit. Mais bien vite, il se ravise : puisque la chose est vraie (*res uera*), l'appel à la Muse de l'épopée ne se justifie plus. Les Piérides, en revanche, seront celles qui pourront la raconter (*narrate*), à défaut de la chanter (*non est / cantandum*).

Ainsi, les filles de Piéros sont chez Ovide –et parfois chez des auteurs postérieurs– le symbole d'une poésie en prise avec le réel, âpre, audacieuse, destructrice même, puisqu'elle va jusqu'à mettre en danger celui qui en est l'auteur. Et c'est bien parce que Lucain a compris ainsi l'art des Piérides qu'il s'est inspiré de ces poétesses pour construire l'image de son *uates*.

*L'hommage posthume de Martial et de Stace dans les œuvres qui ne sont pas délibérément composées à la gloire de Lucain : association significative des Piérides et du uates du De bello ciuili.*

Stace et Martial qui associent fort souvent Lucain aux Piérides, viennent de surcroît, me semble-t-il, conforter cette analyse, de deux manières différentes et complémentaires, suivant qu'il s'agit de pièces écrites tout exprès pour célébrer le poète Lucain ou non.

Examinons tout d'abord quelques textes qui n'ont pas été délibérément écrits en l'honneur de l'auteur de la *Pharsale*. Ce sont essentiellement des passages qui sont, pour les deux poètes flaviens, l'occasion de se positionner par rapport à leur illustre devancier. Or, on constate que l'évocation de Lucain va très souvent de pair, presque naturellement pour ainsi dire, avec la mention des Piérides. C'est le cas, par exemple, dans cette pièce légère de Martial qui s'adresse à Polla, la veuve de Lucain :

*Contigeris regina meos si Polla libellos,  
Non tetrica nostros excipe fronte iocos.  
**Ille tuus vates, Heliconis gloria nostri,**  
**Pieria caneret cum fera bella tuba,***

---

<sup>133</sup> Juvénal, *Satires* IV, v. 34-36 (texte établi et traduit par P. de Labriolle et F. Villeneuve, douzième tirage revu et corrigé par J. Gérard, 1983. Première édition : Paris, Les Belles Lettres, 1921) : Commence, ô Calliope. Mais ici l'on peut s'asseoir : ce n'est pas d'un chant épique, c'est d'une histoire vraie qu'il s'agit. Racontez-la, ô juvéniles Piérides ! Et assistez-moi, pour vous avoir appelées juvéniles !

*Non tamen erubuit lascivo dicere versu 5  
'Si nec pedicor, Cotta, quid hic facio?'*<sup>134</sup>

Si le *uates* du *De bello civili* est bien celui qui embouche la *Pieria tuba*, ce texte ne suffit pas cependant à faire la preuve que la poésie épique telle que la chante Lucain ait pour symbole les Piérides. Ces dernières sont peut-être, dans cette épigramme, les chantres de l'épopée en général<sup>135</sup>. En revanche, la *Thébaïde* nous fournit quelques précisions d'une grande utilité. Stace, en se positionnant par rapport à l'épopée de son prédécesseur, dessine les caractéristiques qui sont, de son point de vue, celles de l'écriture épique proprement lucanienne, symbolisée à trois reprises, sans aucun doute possible cette fois, par les filles de Piéros. Les premiers vers sont clairs sur cette question :

*Fraternas acies alternaque regna profanis  
decertata odiis sontesque evoluerè Thebas,  
Pierius menti calor incidit. Vnde jubetis  
ire, deae*<sup>136</sup> ?

Comme l'a souligné S. Franchet d'Esperey, ces vers liminaires ont une forte coloration lucanienne<sup>137</sup>. Ainsi, au seuil de cette épopée qui chante un affrontement fratricide, Stace proclame-t-il d'emblée ce que son œuvre doit au *uates* de la *Pharsale*, chantre de la guerre civile qui marqua si fortement le monde romain. Et pour ce faire, nul besoin de mentionner le nom de Lucain, l'évocation du *Pierius calor* suffit : le poète du *De bello civili* apparaît donc bien, chez Stace – et donc aussi aux yeux de ses lecteurs – comme celui dont la poésie est étroitement associée aux Piérides. Mais presque dans le même temps où il dit toute son admiration pour Lucain, Stace s'en démarque en renouant fortement avec la traditionnelle invocation aux divinités de la poésie : non seulement les déesses remplacent, à la faveur de la puissante parataxe qui structure le vers 3, les filles de Piéros, mais en outre, l'aède de la nouvelle épopée vient prendre ses ordres auprès des Muses (*Vnde jubetis/ire*), reconnaissant ainsi qu'elles lui sont indispensables et que son talent dépend d'elles<sup>138</sup>. L'audacieux et orgueilleux *uates* de la *Pharsale* est bien loin. Et ce positionnement de Stace par rapport à l'épopée de la guerre civile se précise un peu plus loin. S'adressant à Domitien, son empereur, il lui déclare :

<sup>134</sup> Martial, *Épigrammes*, X, 64, adressée à la femme de Lucain (texte établi et traduit par H.J. IZAAC, 1934, troisième tirage, Paris, les Belles Lettres, 1973) : Polla, ma noble protectrice, si ta main se pose sur mes petits volumes, n'accueille pas le sourcil froncé mes plaisanteries. Ton illustre poète, gloire de notre Hélicon, quand il sonnait les combats farouches avec la trompette des Piérides, n'a pourtant pas rougi de dire dans un vers licencieux : « Si je ne suis même pas sodomisé, Cotta, qu'est-ce que je fais ici ? »

<sup>135</sup> Voir par exemple, l'épigramme XI, 3, v. 8 : Martial déplore, étant donné sa pauvreté, que Rome n'ait plus de Mécène. S'il en avait été autrement, il aurait eu, lui aussi, tout le loisir d'emboucher la puissante trompette des Piérides. Comme le confirme le commentaire, le texte évoque bien ici l'épopée en général et non uniquement celle propre à Lucain : N. M. Kay, *Martial Book XI, a commentary*, Oxford, Duckworth, 1985.

<sup>136</sup> Stace, *Thébaïde*, I, 1-4 (texte traduit par R. Lesueur, Paris, Les Belles Lettres, 1990) : Deux frères dressés l'un contre l'autre par une haine sacrilège pour la succession du trône de Thèbes, la ville criminelle, voilà ce que je veux retracer, ce que m'inspire le feu des Piérides. Mais d'où partir, dites-le moi, déesses !

<sup>137</sup> S. Franchet d'Esperey, *Conflit, violence et non-violence dans la Thébaïde de Stace*, Paris, Les Belles Lettres, 1999, p. 28.

Voir aussi l'apostrophe à Clio (Stace, *Thébaïde*, I, 41) qui vient confirmer que les divinités inspiratrices invoquées par le *deae* du vers 4 sont bien les Muses. Le rapport de dépendance du poète vis-à-vis des puissances inspiratrices est encore réaffirmé (texte traduit par R. Lesueur, 1990) :

*Quem prius heroum, Clio, dabis?*

Mais quel héros vas-tu me donner en premier, Clio ?

*Tempus erit, cum **Piero** tua fortior oestro  
Facta canam : nunc tendo chebyn satis arma referre  
Aonia et geminis sceptrum exitiale tyrannis<sup>139</sup>.*

Stace remet à plus tard la pratique d'un type de poésie auquel il ne s'adonnera pas dans cette épopée. Outre les vers liminaires aux accents lucaniens, il est un autre texte qui permet d'éclairer l'extrait cité. Il s'agit de la *Silve* II, 7 composée à la demande de la femme de Lucain, pour célébrer la naissance de son défunt mari. Or, comme l'a justement observé M. Malamud, Stace y emploie, tout comme dans ce passage de la *Thébaïde*, un terme fort peu courant pour désigner l'inspiration poétique, *oestrus*<sup>140</sup>. La critique précise d'ailleurs qu'il est le premier à l'utiliser en ce sens et qu'il ne le fait qu'en ces deux seules occasions, qu'il paraît donc impossible de ne pas rapprocher<sup>141</sup>. Ainsi, nul doute n'est permis : ce type de poésie, inspiré par le *Piero oestro*, que Stace pratiquera ultérieurement, lorsqu'il chantera les hauts faits de Domitien (*tua...facta canam*), renvoie bien à l'art du poète qu'il célèbre dans la *Silve* II, 7. L'assimilation de la poésie des Piérides à celle de Lucain est à nouveau établie. Reste à préciser en quoi consiste, selon Stace, l'art proprement lucanien dont il remet la pratique à plus tard. Or, cette *recusatio* à laquelle se livre ici le poète de la *Thébaïde* sert de conclusion à l'éloge qu'il adresse à son empereur : Stace y rappelle assez longuement des faits historiques récents et précis, c'est-à-dire les victoires militaires et les bienfaits de Domitien pour Rome, avant d'évoquer, avec des motifs qui ne sont d'ailleurs pas sans faire songer à ceux de Lucain, l'apothéose à venir de son bien-aimé gouvernant<sup>142</sup>. Renvoyer à un avenir indéterminé le développement des louanges de son impérial contemporain, juste esquissées ici, a donc une portée programmatique pour la *Thébaïde* : Stace ne va pas composer, à la manière de Lucain, une épopée historique dans laquelle le merveilleux n'a que très peu de place. Au contraire, il se tourne délibérément vers un cycle de légendes très anciennes. Il rejoint donc l'interprétation relevée précédemment chez Ovide et Juvénal<sup>143</sup> : une fois encore, les Piérides, et Lucain qui leur est associé, apparaissent comme les inspiratrices d'une poésie différente, bien davantage en prise avec le réel, que l'épopée traditionnelle.

Enfin, la troisième et dernière occurrence des filles de Piéros que contient la *Thébaïde* se révèle être plus décisive encore. De façon quelque peu étonnante, le poète, qui, au début de son œuvre leur avait pourtant préféré les Muses, s'adresse aux Piérides lors de la

<sup>139</sup> Stace, *Thébaïde*, I, 32-34 (texte traduit par R. Lesueur, 1990): Le temps viendra où j'aurai plus de force, inspiré par le délire des Piérides, pour chanter tes exploits : maintenant je ne tends ma lyre que pour retracer les combats d'Aonie et le sceptre fatal aux deux frères tyrans.

<sup>140</sup> Stace, *Silves* II, 7, v. 1-4 (Texte établi par H. Frère et traduit par H.J. Izaac, (1<sup>ère</sup> édition, 1961), troisième tirage revu et corrigé par C. Moussy, Paris, Les Belles Lettres, 1992) :

*Lucani proprium diem frequentet,  
quisquis collibus Isthmiae Diones  
docto pectora concitatus oestro  
pendentis bibit unguulae liquorem.*

Accourez à la célébration du jour qui appartient à Lucain, ô vous tous qui, sur les collines de Dioné isthmique, l'esprit excité par un docte délire, buvez à la source jaillie du sabot volant.

<sup>141</sup> M. Malamud, « Happy birthday, dead Lucan : (P)raising the dead in *Silvae* 2.7 », *Ramus*, 24, 1, 1995, p. 1 à 30. Voir surtout p. 4 et 5.

<sup>142</sup> Stace, *Thébaïde*, I, 16-31.

<sup>143</sup> Voir p. 35-36 du présent article.

seconde invocation, par ordre d'importance, de son épopée. Il s'agit des vers introduisant la moitié de l'œuvre que les commentateurs qualifient souvent d'iliadique<sup>144</sup> :

*Nunc age, Pieriae, non uos longinqua, sorores,  
consulimus, uestras acies, uestramque referte  
Aoniam ; uidistis enim, dum Marte propinquo* 630  
*horrent Tyrrhenos Heliconia plectra tumultus*<sup>145</sup>.

Ces *Pieriae sorores* n'ont pas souvent attiré l'attention des critiques et sont, d'ordinaire, considérées comme un simple doublet des Muses. F. Ahl souligne cependant avec insistance tout ce qu'elles ont en commun avec les Émathides du livre V des *Métamorphoses* d'Ovide et conclut que ce sont sans doute bien plutôt ces poétesses mortelles que Stace invoque ici que les divines Muses<sup>146</sup>. À l'appui de cette interprétation, il me semble intéressant d'ajouter l'argument suivant : la hiérarchie traditionnellement établie entre les Muses et le poète épique qu'elles inspirent et qui a besoin de leur soutien pour créer, telle qu'elle est mise en scène, par exemple, dans le proème de la *Thébaïde*, n'a plus cours ici. En effet, si au début de l'œuvre le *uates* prenait ses ordres auprès des Muses, c'est lui, dorénavant, qui demande fermement aux Piérides –*referte* est bien à l'impératif- de se mettre au travail. Stace renoue donc en partie avec l'attitude qui était celle du *uates* de la *Pharsale* : tout comme Lucain avait su occuper une position dominante par rapport à son impériale mais néanmoins mortelle Muse, Stace, s'adressant ici aux neuf poétesses humaines que met en scène Ovide, les traite avec une supériorité de ton certaine. On peut supposer que s'il s'était agi des immortelles Muses, il aurait eu la même déférence à leur égard que celle qu'il a effectivement au début de son épopée. Par ailleurs, un autre élément du passage cité confirme, me semble-t-il, que Stace invoque bien ici les filles de Piéros et non les déesses de la poésie : c'est, d'ordinaire, lorsque la mémoire des poètes risque d'être défaillante ou qu'ils savent que la tâche à accomplir requiert des capacités qui dépassent celles de l'entendement humain, qu'ils ont recours aux divinités inspiratrices, subtil artifice littéraire permettant de souligner l'audace grandiose du projet poétique qui est le leur. Les exemples ne manquent ni chez Homère, ni chez Virgile. Or, rien de tout cela, ici, bien au contraire. Le sujet que le *uates* propose avec autorité aux filles de Piéros, loin d'être ambitieux, ne présente en fait aucune difficulté pour les poétesses. Elles ont vu de si près les combats –et c'est dit avec insistance, de façon négative d'abord (*non longinqua*), puis positive (*uidistis*)- que Stace va, dans un raccourci expressif, jusqu'à les leur attribuer (*uestras acies uestramque Aoniam*) : nul effort d'élaboration artistique, la mise en scène est donnée d'avance et tous les détails sont, pour ainsi dire, déjà réglés. Les Piérides n'ont plus qu'à mettre en mots le spectacle auquel il leur a été donné d'assister. Ainsi, le projet poétique

<sup>144</sup> J.J.L. Smolenaars, *Statius Thebais VII, a commentary*, Leiden-New-York, Köln, Brill, 1994, p. 280-283. Le critique recense toutes les invocations que contient l'œuvre de Stace, nous permettant ainsi de constater que les Piérides ne sont sollicitées qu'en une seule et unique occasion : I, 3 (*deae*) ; IV, 32... (*Fama, Vetustas* et *Calliope*) ; VIII, 373... (*Calliope* et *Apollon*, invoqués au début du catalogue argien) ; IX, 315... (*Doctae sorores*, invoquées pour décrire la mort d'Hippomédon) ; X, 628-31 (*Clio*, invoquée pour décrire la mort de Ménécée) ; et X, 827-36 (*deae*, invoquées pour décrire l'aristie de Capanée). En plus, Phébus est invoqué en IV, 649 et en VI, 296 pour raconter l'histoire de l'intervention de Bacchus et énumérer les noms des conducteurs de chars et des chevaux aux jeux néméens.

<sup>145</sup> Stace, *Thébaïde*, VII, 628-631 (texte traduit par R. Lesueur, 1990) : Allez, maintenant, sœurs Piérides –ce n'est pas une guerre lointaine dont nous vous demandons le récit- chantez vos combats, chantez votre Aonie, car vous les avez vus, quand à l'approche de Mars, les plectres de l'Hélicon frissonnaient à l'appel des trompettes tyrrhéniennes.

<sup>146</sup> F. Ahl, « Statius' *Thebaid* : A Reconsideration », Berlin, *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, 32, 5, 1986, p. 2803-2912, voir en particulier p. 2903.

que présente Stace ici est fort différent de celui qu'il se proposait dans son proème : l'imagination, c'est-à-dire la faculté mise en œuvre pour remonter le temps et chanter d'ancestrales légendes n'est plus la qualité requise. Désormais, le poète n'a plus à évoquer un passé lointain, mais à donner à voir des combats dans toute l'horreur concrète d'une lutte en cours. Au risque d'être un peu schématique, il ne s'agit donc plus tant de raconter des événements achevés depuis longtemps, que de les décrire comme pris sur le vif. Or, si les Muses sont les filles de Mémoire, les Piérides sont les chantres d'une forme d'effet de réel brut, qui n'est pas sans rappeler une des déclarations programmatiques de Lucain :

*haec et apud seras gentes populosque nepotum,  
sive sua tantum uenient in saecula fama  
sive aliquid magnis nostri quoque cura laboris  
nominibus prodesse potest, cum bella legentur, 210  
spesque metusque simul perituraque uota mouebunt,  
attonitique omnes ueluti uenientia fata,  
non transmissa, legent et adhuc tibi, Magne, fauebunt<sup>147</sup>.*

Cette esthétique du spectacle en cours que revendique Lucain –et dont se rapproche Stace dans la seconde partie de son épopée, placée sous le signe des Piérides- a été analysée avec précision par M. Leigh<sup>148</sup>. En définitive, il est presque naturel que Stace invoque les filles de Piéros ici : au seuil de la partie la plus guerrière de son épopée, c'est-à-dire de la partie la plus fortement marquée par l'influence de Lucain et de ses sanglantes descriptions de corps en lutte, le poète de la *Thébaïde* renoue avec celles –il les avait soigneusement tenues à distance au début de son œuvre- dont s'est inspiré le *uates* de la *Pharsale* pour forger son image. On ne s'étonnera donc pas que le chantre du cycle thébain ne dise plus désormais « je », mais « nous » (*consulimus*).

Ainsi, tant quand il refuse l'influence de Lucain que lorsqu'il la revendique, Stace associe toujours nettement le poète de la *Pharsale* et les Piérides, dont il fait, tout comme Martial, le symbole de l'épopée historique et brutale de son illustre prédécesseur.

*L'hommage posthume de Martial et de Stace dans les œuvres commandées par la veuve de Lucain : absence systématique des Piérides auprès du uates du De bello ciuili.*

Il est donc étonnant que dans les pièces écrites pour rendre explicitement hommage à Lucain, les filles de Piéros n'apparaissent ni sous la plume de Stace, ni sous celle de Martial. Tout en examinant quelques extraits, j'essaierai de proposer une explication à cette absence quelque peu déroutante.

<sup>147</sup> Lucain, *De bello ciuili*, VII, 207-213 (*Texte et traduction rythmée. Notes par Jean Soubiran.*, 1998) :

Bien plus tard, parmi les nations et la foule nos neveux,  
-que leur gloire suffise à leur ouvrir les siècles  
ou que notre effort attentif puisse aussi quelque peu =  
Servir à ces grands noms- quand on lira le récit de ces guerres,  
l'espoir et la frayeur mêlés et des vœux sans effet en seront suscités ;  
tous, frappés de stupeur, croiront, à la lecture, ces destins à venir =  
et non point révolus, et leur faveur ira, Magnus, encore à toi.

<sup>148</sup> M. Leigh, *Spectacle and engagement*, p. 6-39 et en particulier, voir la p. 30 qui précise les modalités de la mise en œuvre d'une puissante *enargeia* chez Lucain et ses implications politiques.



Les trois Épigrammes écrites par Martial pour célébrer l'anniversaire de son illustre prédécesseur se trouvent au livre VII et ont été composées pour former un ensemble<sup>149</sup>. Martial semble ainsi avoir voulu inciter le lecteur à comparer ces trois pièces : la présence, deux fois renouvelée<sup>150</sup>, d'Apollon, comme à l'habitude associé aux divines Muses, est ainsi fortement soulignée.

*Vatis Apollinei magno memorabilis ortu  
lux redit: Aonidum turba, fauete sacris.  
Haec meruit, cum te terris, Lucane, dedisset,  
mixtus Castaliae Baetis ut esset aquae*<sup>151</sup>.

La pièce 22 est particulièrement intéressante. Tandis que la première épigramme traite du destin du poète et que la dernière évoque sa plus grande œuvre, celle qui est centrale a pour sujet l'inspiration poétique. Or Martial, de façon assez surprenante, qualifie d'emblée Lucain de chantre d'Apollon (*Vatis Apollinei*). Le poète flavien ignorait-il que le chantre de la *Pharsale* avait justement refusé de solliciter Apollon et d'en faire sa divinité inspiratrice<sup>152</sup> ? Par ailleurs, peut-on penser que Martial, qui associe Lucain aux Piérides au Livre X, fasse ici référence aux Muses (*Aonidum turba*, l'Aonie étant l'ancien nom de la Béotie des Muses) en les considérant comme un simple doublet des poétesses mortelles ? Rien n'est moins sûr. En effet, le mot que le poète utilise est très exactement une citation du passage du livre V des *Métamorphoses* qui raconte la joute poétique des filles de Piéros et des divines Muses : selon G. Galàn Vioque<sup>153</sup> –qui renvoie au commentaire des *Métamorphoses* de Bömer<sup>154</sup>– l'emploi d'*Aonides*, comme épithète poétique désignant les Muses, est justement attesté pour la première fois au vers 333 du livre V de l'épopée ovidienne. Cet adjectif rappelle le lien existant entre les filles de Mémoire et la Béotie dont elles sont originaires ; l'utiliser et faire ainsi allusion à ce texte d'Ovide semble donc bien être une manière, pour Martial, de distinguer soigneusement l'*Aonidum turba* –les Muses–, du chœur des Émathides, c'est-à-dire des Piérides. Reste donc à interpréter la présence paradoxale d'Apollon et des Muses, explicitement présentées comme les ennemies des Piérides ovidiennes, dans cette pièce. Curieusement, la suite de l'épigramme se démarque de ce qui précède, fournissant ainsi un premier éclaircissement : le dernier vers chante le mélange (*mixtus*) réalisé par l'œuvre de Lucain entre les eaux du Bétis et celles de Castalie, c'est-à-dire entre le fleuve de Cordoue, la ville natale du poète, et une des sources de Delphes ordinairement consacrée aux Muses. Autrement dit, Martial souligne le fait que le dieu qui a inspiré Lucain n'est pas un Apollon de stricte obédience delphienne. Le poète se révèle donc finalement lecteur fort précis de l'œuvre de son prédécesseur : dans le *De bello civili*, en effet, le passage de la consultation de l'oracle de Delphes, à la dimension métapoétique indéniable, présente bien un dieu qui n'est pas véritablement celui attendu.

<sup>149</sup> G. Galàn Vioque, *Martial, book VII, a commentary*, traduit en anglais par J.J. Zoltowski, Leiden, Brill, 2002, p. 168 : les trois poèmes forment un groupe ; les échos thématiques et verbaux sont nombreux, la même forme poétique (deux distiques élégiaques) est utilisée à chaque fois et les dédicaces que l'on peut lire dans la deuxième partie de chaque poème forme une structure annulaire nette (la première et la dernière pièces sont adressées à la veuve du poète, la deuxième, à Lucain lui-même).

<sup>150</sup> L'Épigramme VII, 23 est aussi adressée à Phoebus.

<sup>151</sup> Martial, *Épigrammes*, VII, 22 (texte établi et traduit par H.J. IZAAC, Paris, Les Belles Lettres, 1930, troisième tirage en 1969) : Il revient, le jour illustré par la glorieuse naissance du chantre d'Apollon : vierges d'Aonie, soyez propices à nos pieuses cérémonies. Il a mérité ces hommages, ce jour-là, en te donnant au monde, Lucain, afin que le Bétis pût mêler ses eaux à celles de Castalie.

<sup>152</sup> Lucain, *De bello civili*, I, 64-65.

<sup>153</sup> G. Galàn Vioque, *Martial, book VII, a commentary*, 2002, p. 173.

<sup>154</sup> F. Bömer, *Metamorphoseon*, Heidelberg, Winter, 1969/1977, p. 311.

La divinité interrogée par Appius Claudius est le produit d'un mélange original : Apollon et Typhon, le héros dont les Piérides d'Ovide chantaient la geste, se mêlent pour disparaître tout à fait par moments et donner naissance à une puissance nouvelle qui n'a pas de nom. Lucain la désigne par une périphrase qui en dit long sur sa nature composite : *opert(us) / Castalia tellure de(us)*<sup>155</sup>, le dieu caché dans la terre de Castalie tient à la fois d'Apollon qui, avec les Muses, est honoré à la dite fontaine de Castalie, et à la fois de la créature surpuissante que Jupiter a enfouie sous la masse de l'Etna, le redoutable Typhon. Or, dans la *Pharsale*, la seule autre occurrence mentionnant la même source suggère également que l'inspiration purement apollinienne est révolue. Il s'agit, on pouvait s'y attendre, du début de la scène de la consultation. Appius a donné l'ordre que l'on rouvre l'oracle pour lui et le gardien s'empare de la malheureuse Phébadé qui erre *Castalios circum latites*<sup>156</sup> : le pluriel laisse sans doute déjà entendre qu'il existe plusieurs sources poétiques différentes, qui, associées, pour décrire, dans la suite du passage, la *persona* de la divinité cachée en cet endroit, se manifesteront alors plus explicitement. En refusant de déranger Apollon –ou Bacchus- au début de son épopée et en peignant le dieu de Delphes sous un jour nouveau, Lucain signifie son intention de façonner pour son œuvre un *uates* original. Et Martial, qui célèbre le mélange des eaux, image de différentes sources d'inspiration poétique, a parfaitement compris le sens du travail de son prédécesseur<sup>157</sup> : pour être le chantre d'un monde où la traditionnelle échelle des valeurs est pervertie par l'aberration absolue qu'est la guerre civile, où bien et mal *se mêlent* au point qu'il n'est plus possible de savoir comment se comporter –faire preuve de courage, c'est tuer son frère, mais rester neutre, c'est accepter la tyrannie- où, enfin, la vision du déluge qui submerge et anéantit toute chose en un même flot de boue dans lequel tout *se mélange* est omniprésente et étouffante<sup>158</sup>, il fallait forger un *uates* puisant à différentes sources d'inspiration et refusant de se satisfaire de la seule et traditionnelle aide des Muses apolliniennes<sup>159</sup>.

Il est maintenant possible de revenir au premier distique de Martial. En s'y adressant manifestement aux divinités qui ont cruellement châtié les Piérides dans le livre V des *Métamorphoses*, le poète formule une prière : que cette fois-ci les divines Muses veuillent bien se montrer moins intransigeantes et favoriser, semble-t-il dire en substance, la célébration de celui qui se présente comme le continuateur du chant des Piérides. S'il est vrai que Lucain a, en quelque sorte, continué le chant des Piérides, réduites à l'état animal par les Muses, Martial implore leurs divines ennemies de rendre hommage à celui qui est un peu le fils de Piéros. Les Piérides sont ainsi vengées ou du moins réhabilitées et

<sup>155</sup> Lucain, *De bello civili*, V, 187-188.

<sup>156</sup> Lucain, *De bello civili*, V, 125 : autour des eaux castaliennes.

<sup>157</sup> La thématique du *mixtum* dans la *Pharsale* a aussi été étudiée d'un autre point de vue –qui se conjugue parfaitement avec l'analyse présentée ici- par J. Masters, *Poetry and civil war*, 1992, p. 52-53, p. 111 et p. 169-172 : le critique fait porter son attention sur les motifs de fleuves qui se mélangent l'un à l'autre et sur leur dimension symbolique ; les fleuves lents évoquent Pompée, ceux qui sont rapides, César, et leur rencontre est l'image de la guerre civile.

<sup>158</sup> Voir par exemple l'utilisation du mythe du déluge, dans la tempête de la fin du livre V ou dans le long passage qui précède la bataille de Pharsale, au livre VII.

<sup>159</sup> Les Piérides et la poésie ovidienne ont eu une grande influence sur Lucain, souvent sous-estimée. C'est pour cette raison que je m'efforce ici de la mettre en évidence, ce qui ne signifie nullement que je remette en cause d'autres influences ou d'autres échos, virgiliens, homériques, ou encore argonautiques par exemple. C'est, à mon sens, ce *mélange* auquel se livre Lucain entre la grande épopée traditionnelle et une manière nouvelle de composer sous le patronage des Piérides ovidiennes, dont son *uates* apparaît comme un double, qui fait la richesse de ce texte. Les motifs du mélange sont d'ailleurs fort abondants dans le *De bello civili* : qu'il s'agisse de la confusion du bien et du mal, du *mixtum* de l'eau et de la terre au jour du déluge, ou du mélange de deux fleuves dont l'un se jette dans l'autre, ce sont sans doute, entre autres, autant d'images de l'esthétique nouvelle et mixte de la *Pharsale*, dont il faudrait étudier la complexité par ailleurs.



L'influence des Livres IV et V des *Métamorphoses* d'Ovide sur le *De bello civili* de Lucain a déjà largement été démontrée<sup>161</sup>. Il pouvait donc paraître étonnant que le concours poétique opposant les Muses aux Piérides ait très rarement été mentionné comme texte de référence pour le poète de la *Pharsale*<sup>162</sup>. J'espère avoir quelque peu contribué à combler cette lacune.

Parce que le chantre de la guerre civile a fait le choix d'un sujet controversé, il n'a d'autre solution, s'il veut démontrer le bien-fondé d'une telle audace, que de revenir sans cesse sur la dimension la plus problématique du thème retenu : chanter le *summum nefas*, c'est-à-dire la conflagration universelle qu'est le *bellum civile*, c'est pour l'auteur qui fait une œuvre d'art de l'anéantissement du monde, courir à chaque instant le risque d'être considéré comme le complice du mal.

Il était donc indispensable pour Lucain de repenser l'image du poète épique. Les Piérides ovidiennes dont il s'inspire pour forger son *uates* lui fournissent une posture nouvelle : audacieux, insolent même, constamment en prise avec le réel et proclamant la puissance de son génie, il ose rompre avec les Muses traditionnelles, la poésie augustéenne, et le programme politique dont elles faisaient l'éloge, pour dire le mensonge que l'art constitue bien souvent. Prolongeant ainsi à sa manière le renouvellement épique initié par l'auteur des *Métamorphoses*, Lucain opte pour une esthétique de l'indignation, incarnée par ce *uates* d'un genre nouveau qui ne cesse, par ses nombreuses interventions, de répondre par avance à d'éventuels détracteurs.

---

<sup>161</sup> Sur l'influence de la geste de Persée des *Métamorphoses* sur le *De bello civili* de Lucain, voir notamment E. Fantham, « Lucan's Medusa-exkursus : Its design and purpose », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 29, 1992, p. 95-119.

<sup>162</sup> Je n'ai trouvé qu'une seule allusion à l'influence des Piérides ovidiennes sur Lucain. Voir M. Malamud, « Pompey's head and Cato's snakes », 2003, p. 43 : la critique commente la mention, au seuil de l'épopée, des champs émathiens, c'est-à-dire des possessions des Piérides.

BIBLIOGRAPHIE

- AHL, F.M., *Lucan: An introduction*, New York, Ithaca, Londres, Cornell University Press [Classical Philology, 39], 1976.
- AHL, F.M., « Staius' *Thebaid*: A Reconsideration », Berlin, *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, 32, 5, 1986, p. 2803-2912.
- BAIER, Th., *Valerius Flaccus : Argonautica Buch VI / Einleitung und Kommentar*, Munich, Beck, 2001.
- BUREAU, B., « Quand il n'y a plus de honte à parler de soi. Ego et ses avatars dans le poème de Lucain », *Actes du colloque « Vox poetae : Manifestations auctoriales dans l'épopée gréco-latine »*, organisé les 13 et 14 novembre 2008 à l'Université Jean Moulin-Lyon 3 par E. Raymond, C.E.R.O.R., à paraître.
- DELARUE, F., « *La Guerre civile de Lucain : Une épopée plus que pathétique* », *Revue des Études Latines*, 74, 1996, p. 212-230.
- DELARUE, F., *Stace, poète épique. Originalité et cohérence*, Louvain/Paris, Bibliothèque d'Études classiques, 20, 2000.
- ENDT, J., *Adnotationes super Lucanum*, Stuttgart, Bibliotheca Teubneriana, 1909.
- FANTHAM, E., « Lucan's Medusa-exkursus : Its design and purpose », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 29, 1992, p. 95-119.
- FRANCHET D'ESPEREY, S., *Conflit, violence et non-violence dans la Thébaïde de Stace*, Paris, Les Belles Lettres, 1999.
- GRIFFIN, M.T., *Néron ou la fin d'une dynastie*, traduit de l'anglais par A. D'Hautcourt, Dijon, Infolio éditions, 2002 (*Nero, the end of a dynasty*, Londres, B.T. Batsford, 1984).
- GRIMAL, P., *L'empire romain*, Paris, Librairie générale française, 1993.
- HARDIE, P., *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*, Oxford, Clarendon Press, 1986.
- HARDIE, P., *The epic successors of Virgil. A study in the dynamics of a tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- HINDS, S., *The metamorphosis of Persephone. Ovid and the self-conscious Muse*, Cambridge University Press, 1987.
- INNES, D., « Gigantomachy and natural philosophy », *Classical Quarterly*, 29, 1979, p. 165-71.
- JOHNSON, P. et MALAMUD, M., « Ovid's 'Musomachia' », *Pacific Coast Philology*, 23, 1/2, 1988, p. 30-38.
- JOHNSON, W. R., *Momentary monsters; Lucan and his heroes*, Londres, Ithaca, Cornell University Press, 1987.
- KANY-TURPIN, J., « Méduse et l'épidémie : La métamorphose d'un mythe dans la *Pharsale* (IX, 619-889) », *Liber amicorum. Mélanges dédiés à J.-P. Néraudau*, textes réunis par F. Lestringant, B. Néraudau, D. Porte, JC Ternaux, Paris, Champion, 2005, p. 133-145.
- LEIGH, M., *Spectacle and engagement*, Oxford, Clarendon Press, 1997.
- MALAMUD, M., « Happy birthday, dead Lucan : (P)raising the dead in *Silvae* 2.7 », *Ramus*, 24, 1, 1995, p. 1 à 30.
- MALAMUD, M., « Pompey's head and Cato's snakes », *Classical Philology*, 98, 2003, p. 31-44.
- J. Masters, *Poetry and Civil War in Lucan's De bello ciuili*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- MAYER, R., « On Lucan and Nero », *Bulletin of Institute of Classical Studies*, 25, 1978, p. 85-88.
- R. Mayer, *Lucan, Civil war VIII, edited with a commentary*, Warminster, Aris and Phillips Ltd., 1981.
- NARDUCCI, E., *Lucano. Un'epica contro l'impero. Interpretazione della Pharsalia*, Roma/Bari, Laterza, 2002.

- O'HIGGINS, D., « Lucan as *vates* », *Classical Antiquity*, 7, 1988, p. 208-226.
- PERCEAU, S., *La parole vive. Communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*, Louvain-Paris-Dudley MA, Peeters, 2002.
- RIPPOLL, F., « L'énigme du prologue et le sens de l'histoire dans la *Pharsale* : une hypothèse interprétative », *Colloque international Lucain en débat, Rhétorique, poétique et histoire*, organisé par S. Franchet d'Esperey et O. Devillers, 12-14 juin 2008, Bordeaux, Ausonius, à paraître.
- WHEELER, S., « Lucan's reception of Ovid's *Metamorphoses* », *Arethusa*, 35, 3, 2002, p. 361-380.