

Ana Maria MISDOLEA

Amants et courtisanes dans le *De Rerum Natura* de Lucrèce (DRN IV, 1121 - 1191)

Notice biographique

Ana Maria Misdolea est doctorante à l'Université Paris-Sorbonne ; sa thèse porte sur les *Théories et pratiques de la vision à Rome, de Plaute au siècle d'Auguste*. Elle s'intéresse à la question de la perception, notamment visuelle, ainsi qu'à sa compréhension par la pensée philosophique romaine et à son inscription dans la poésie latine.

Résumé

Lorsque Lucrèce décrit les ravages de la passion amoureuse, au livre IV de son poème épicurien sur la nature, il s'inspire en partie de l'univers comique, et plus particulièrement des mondes de la Comédie Moyenne grecque et de la *palliata* romaine. Nous proposons de lire les vers 1121-1191 du livre IV du *De Rerum Natura* comme un diptyque s'articulant autour de deux types comiques : l'amant, aliéné par sa passion, et la courtisane, dont l'amant idéalise la beauté. Nous nous interrogeons sur le sens de l'insertion de ces personnages comiques dans le genre de l'épopée didactique et les rapports complexes avec d'autres genres comme la poésie érotique et la satire. Le comique et la théâtralisation servent la démonstration philosophique de Lucrèce mais deviennent également une métaphore de la perception, et les personnages de comédie, des types universels.

Abstract

When Lucretius describes the ravages of love's passion, in Book IV of his Epicurean poem on nature, he partly draws his inspiration from the world of comedy, particularly from Greek Middle Comedy and Roman *palliata*. We aim at showing that verses 1121-1191 of *De Rerum Natura*'s Book IV can be considered as a diptych made of two comic characters: the lover, alienated by passion, and the courtesan, whose beauty the lover idealizes. We analyze why Lucretius inserts these comedy's characters in the genre of didactic epic and what are the relations with other genres such as erotic poetry and satire. Comedy and theatricalization are tools for Lucretius' philosophical demonstration but become also a metaphor of perception, and comedy characters become universal types.

Mots-clés : passion amoureuse – Comédie Moyenne – *palliata* latine – diatribe – épicurisme.

Keywords : love's passion – Middle Comedy – Latin *palliata* – diatribe – epicurism.

Introduction

L'univers des *ludi*, du théâtre et du spectacle en général, apparaît à plusieurs reprises dans le livre IV du *De Rerum Natura* de Lucrèce, à travers la mention des édifices de spectacle ou des gestes des acteurs que l'on revoit en rêve¹. Le rire lui-même n'est pas absent, puisque les atomes « rient² ». Le théâtre, l'acteur, le rire : le comique est thématiquement dans le poème de Lucrèce à travers ses différentes manifestations concrètes. Les personnages de comédie sont également un marqueur du comique, cristallisant autour d'eux un ensemble de situations et de traits caractéristiques. Or les vers 1121 à 1191 du chant IV du *De Rerum Natura* de Lucrèce, qui traitent des méfaits de l'amour, mettent implicitement en scène deux des personnages typiques de la Comédie Moyenne et Nouvelle grecque et de la comédie romaine : l'amant et la courtisane. Lucrèce les a choisis pour décrire les ravages de la passion amoureuse, comme deux emblèmes de ce que l'amour peut avoir de néfaste. De fait les mises en rapport de ce passage avec le *Trinummus* de Plaute sont anciennes (ROSIVACH, 1980)³ et la présence de l'*adulescens* amoureux notamment y a été remarquée.

Le recours à la comédie peut surprendre dans une épopée à visée didactique dont le but est de délivrer l'homme de la crainte de la mort et de le mener à l'ataraxie. Le livre IV analyse ainsi la perception et ses erreurs, car il faut nous délivrer de nos faux jugements sur le monde. Le passage traitant de la passion amoureuse suit alors l'étude du sommeil

¹ DNR IV, 74-83, 768-772, 788-793, 973.

² I, 919 ; voir WALKER, 1927.

³ PIO et LAMBIN dans leurs éditions du XVI^e siècle relèvent les expressions *officia* et *res labitur*. Pour ROSIVACH, « more significant perhaps than these individual similarities is the fact that the passage as a whole is an elaboration on one of the basic plot structures of Roman comedy, that of the young man who squanders his father's wealth on a *meretrix*. Thus Lucretius' lovers are male and wealthy like the *adulescentes* of Roman comedy. » NUSSBAUM quant à elle parle de « stage » et de « lover's story ». Nous proposons d'étendre cette lecture avec la figure de la *meretrix*.

et des images que nous voyons en rêve : l'amour et la sexualité chez Lucrèce donnent lieu à une analyse non seulement biologique, mais aussi éthique, et les vers 1121 à 1191 font ainsi partie de ce que l'on nomme communément la *diatribe contre l'amour*⁴: l'amour, ou plus précisément la passion amoureuse, entraîne la souffrance, ce qui va à l'encontre de l'idéal épicurien d'ataraxie. En effet, dans l'amour, nous aspirons à nous remplir de l'être aimé, comme d'eau lorsque nous avons soif, mais cette aspiration est vouée à l'échec : « c'est bien le seul cas où plus nous possédons, plus notre cœur brûle d'un funeste désir » (v. 1058 – 1120). Il faut nous contenter des images (*simulacra*) émises par l'être aimé, or nous sommes éternellement insatisfaits parce que nous projetons sur ces images des opinions fausses. Lucrèce montre donc que la passion qui naît et se nourrit d'une prétendue beauté physique n'est qu'illusion ; l'idée que nous nous faisons de l'être aimé ne correspond pas à la réalité (notre passage).

Les études sur ce passage prennent deux directions : elles l'analysent dans sa dimension philosophique, épicurienne, délaissant la force comique et ne s'intéressant principalement qu'au thème de l'illusion ; ou bien elles l'envisagent comme une attaque lucrétienne contre la poésie amoureuse des *novi poetae* de son temps, retournant celle-ci contre elle-même et contre les

⁴ La « diatribe » occupe les vers 1058 à 1191. Pour BROWN (1987 : 36, 61, 99) cette partie, à caractère littéraire et éthique, est encadrée par deux parties scientifiques (1030 / 1037-1057 et 1192 – 1277), le tout constituant la partie finale du livre IV. Notons que notre passage n'est pas une diatribe à proprement parler : voir à ce sujet les limites proposées par FUENTES GONZALEZ pour définir la « diatribe », qui critique par ailleurs (1998 : 185) l'interprétation de WALLACH selon laquelle Lucrèce aurait directement imité une diatribe dans la partie finale du livre III ; il s'agirait plutôt de topiques rhétorico-philosophiques. À propos de notre passage, BROWN (1987 : 139) déclare : « Many of the characteristics normally attributed to diatribe, such as personification, anecdotes, fables, historical or mythological examples, apophtegms, (...) are missing in Lucretius' diatribe, while others, such as humor, bluntness, word play, parody, and lively comparisons are present » ; il conclut que c'est l'extraordinaire mélange des moyens expressifs employés ici pour capter l'attention de l'auditeur qui rappelle le style de la diatribe. Nous utiliserons le terme « diatribe » par commodité.

différentes traditions littéraires hellénistiques et latines dont elle s'inspire. Nous voudrions étudier le comique pour lui-même dans ce passage, afin d'éclairer la problématique de la tonalité *comique* hors du genre de la comédie. Le comique est-il pour Lucrèce simplement une arme pour attaquer une certaine conception de l'amour ou bien a-t-il un sens en lui-même ? Il s'agit de réfléchir sur la place du comique dans ce passage de l'épopée didactique lucrétienne, en partant d'une question initiale : pourquoi, pour parler de l'amour dans la vraie vie, emprunter deux personnages archétypaux de la fiction comique ? Nous envisagerons ce passage comme un diptyque s'articulant autour de deux types comiques, solidaires l'un de l'autre, l'amant puis la courtisane, avant de nous interroger sur le sens de l'insertion de ces personnages comiques et les rapports complexes avec d'autres genres comme la poésie érotique et la satire.

1. L'amant

Le premier panneau du diptyque (v. 1121-1140) est centré sur l'amant qui, aliéné par sa passion, perd sa réputation et son patrimoine dans les banquets et les objets de luxe. Le décor de la saynète que présente Lucrèce est celui des banquets (« Voilà festins extraordinaires par les habits et les mets, jeux, coupes abondantes, parfums, couronnes, guirlandes »), où l'amant dépense son argent. Il est aliéné, comme l'est son patrimoine, pourtant honnêtement amassé par ses ancêtres (*bene parta patrum*). Il délaisse ses devoirs sociaux (*officia*) et néglige sa réputation, c'est-à-dire sa position morale dans la société (*fama*). Mais cet amant est aussi un être qui souffre, rongé par le remords ou la jalousie. La profondeur psychologique s'allie au paradoxe dans la description de l'amertume (« du milieu de la source des plaisirs surgit quelque chose d'amer qui, parmi les fleurs mêmes, tourmente »). L'aliénation est donc à la fois financière, sociale et psychologique. Lucrèce reprend ainsi des lieux communs récurrents de la comédie latine. Les amants décrits par le poète constituent une figure d'amant générique :

falot, passif, un peu naïf, et souffrant de ne pas posséder ce qu'il désire (la femme aimée), ou de ne pas désirer ce qu'il possédait (la maîtrise de lui-même et de son patrimoine).

Le vide qui habite l'amant contraste avec la profusion d'objets de luxe : il y a chez lui confusion de l'être et de l'avoir, comme si la profusion d'objets (l'avoir) pouvait combler le vide (l'être). L'exotisme naît de l'abondance des adjectifs rappelant la provenance orientale des objets : *Babylonia*, *Sicyonia*, *Alidensia*, *Ciaque*, mais aussi des mots grecs latinisés les désignant : *thalassina*, et *mitrae*, *smaragdos* et *anadema* qui sont translittérés. Les nombreux mots grecs peuvent renvoyer aussi bien à une donnée historique qu'à une référence littéraire : à savoir à l'afflux croissant au I^{er} siècle av. J.-C. des produits de luxe des pays conquis, notamment du monde grec, ou bien au monde de la comédie *palliata* jouée à Rome en *pallium*, le manteau grec.

Les commentateurs établissent de nombreux parallèles ponctuels avec des comédies de Plaute et de Térence, notamment pour le vocabulaire employé⁵. Arrêtons-nous cependant sur des passages plus développés de Plaute, faisant écho au passage lucrétien sans en être forcément les intertextes directs. Tout d'abord le monologue de Lysitèles sur les méfaits de l'Amour dans le *Trinummus* (v. 223 *sqq.*) : Lysitèles, tel Hercule à la croisée des chemins, s'interroge sur la meilleure voie à suivre dans la vie, celle de l'Amour ou celle de l'intérêt. On retrouve les mêmes thèmes que ceux rencontrés dans le portrait de l'amant lucrétien : aliénation ; dépenses et dilapidation de la fortune paternelle⁶ ; perte de l'honneur, l'*honor* si important aux yeux des Romains. L'amour cause l'amertume (*Amor amara dat*). Le responsable des malheurs est l'Amour, qui est personnifié chez Plaute ; chez Lucrèce en revanche, c'est Vénus qui est en cause (v. 1141-1154), mais les mêmes images sont employées à son sujet et au sujet de

⁵ ROSIVACH dresse une liste des parallèles avec la comédie latine. Voir également les éditions commentées d'ERNOUT, BROWN, GODWIN et BAILEY.

⁶ Cf. aussi le prologue de la pièce où dialoguent Débauche (*Luxuria*) et Misère (*Inopia*), sa fille. *Luxuria* déclare : « ce jeune homme, avec mon aide, a mangé tout le bien paternel ». C'est désormais *Inopia* qui habitera avec lui.

l'Amour (les « filets » de l'amour). L'*Amor* plautinien est pris à parti : la femme n'est donc que le vecteur du malheur, car le vrai combat se situe entre l'Amour et l'homme, ce qui correspond aussi à l'interprétation qu'en donne Lucrèce.

Le monologue de Lysitèles rappelle le prologue du *Mercator* où Charinus, le jeune homme amoureux ou *amator* - il s'inclut en effet lui-même dans le groupe de ceux qu'il appelle *amatores* - vient introduire la pièce tout en faisant son autoportrait, qui est aussi une autocritique. Il dresse la liste interminable des malheurs qui affectent les amants. Son insistance sur l'*elegantia* rappelle les raffinements vestimentaires du texte de Lucrèce. Ici encore le responsable désigné est l'Amour, non la courtisane. L'amant souffre parce qu'il est faible.

Dans le monologue de Philolachès (*Mostellaria*, 85 *sqq.*) l'amour est décrit comme un malheur qui s'abat soudainement sur un terrain *propice*. La qualité de la personne affectée compte donc pour une grande part dans ce « malheur ». Philolachès compare d'abord l'homme à une maison : « L'homme, quand il vient de naître, ressemble, selon moi, à un bâtiment neuf ». Tant qu'il était en la puissance de l'architecte, tout allait bien ; mais livré à lui-même, il a gâté ce que l'architecte avait fait, appelant ainsi la fainéantise, laissant l'édifice se détériorer ; puis...« soudain l'Amour est tombé comme la pluie » ; alors « la charpente de l'édifice s'est tellement pourrie à cette humidité, qu'il ne paraît plus susceptible de réparations ». Si l'amour est bien une catastrophe, il s'est abattu sur l'amant parce que celui-ci n'a pu lui résister à cause de sa paresse et de sa propre faiblesse : le vrai combat à livrer est donc celui de l'amant avec lui-même.

Les vers de Lucrèce sont donc une réélaboration à la troisième personne, par un narrateur-philosophe, des monologues de lamentation des *adulescentes* comiques – à ceci près que la voix lucrétienne s'inscrit dans la distance, jouant le rôle du metteur en scène, au service d'une démonstration. Les thèmes du terrain *propice* et de la responsabilité de l'amant dans les malheurs qui l'accablent se retrouvent dans la transition

lucrétienne (v. 1141 à 1154) : « Pourtant, même pris et entravé, on pourrait échapper au danger, si l'on ne faisait pas obstacle à soi-même et si l'on ne négligeait pas tous les défauts de l'âme et du corps de celle que l'on courtise et veut. »

2. La courtisane

Après le portrait de l'amant, le second tableau du diptyque est centré sur la femme, que l'amant idéalise en transformant ses défauts en qualités (v. 1155-1191).

Le portrait est celui d'une femme imposant sa volonté à l'amant qui pourtant se ruine pour elle et qui est souvent éconduit (v. 1122-1123, 1177) ; une femme qui prononce des paroles ambiguës et lance des regards aux autres hommes (v. 1137, 1149) ; enfin une femme avec laquelle toute relation amoureuse est honteuse (*foedo amore*, v. 1158). Or ces caractéristiques sont aussi celles de la courtisane de comédie. Ce portrait rappelle également les défenses inscrites dans le contrat de l'*Asinaria* de Plaute pour la *meretrix* Philénie (v. 746 *sqq.*) : Philénie ne devra pas adresser de regard à un autre homme, ni utiliser de mot à double entente, ni d'autre langue que l'attique. L'opposition du dedans et du dehors (*DRN IV*, 1175 *sqq.* : « La malheureuse exhale une odeur repoussante, / ses servantes s'enfuient (...) / mais l'amant éconduit pleurant devant sa porte / souvent couvre le seuil de fleurs (...) / Toutefois s'il était reçu, dès le premier effluve / il chercherait pour fuir une excuse honorable ») se retrouve chez Térence dans la description des mœurs des courtisanes (*Eunuque*, 923 *sqq.*) : « quand elles sont dehors, elles donnent l'impression qu'il n'y a rien de plus soigné qu'elles ; or, de voir leur saleté, comme elles sont disgracieuses quand elles sont seules à la maison, et gloutonnes... c'est le salut pour les jeunes gens ». Quant aux *anademata* et *mitrae* cités par Lucrèce (v. 1129)⁷, ce sont des accessoires typiques de la courtisane à Rome, que l'on retrouve dans la comédie grecque chez le type comique de la *διάμυτρος*

⁷ Voir *RE*, s.v. « Mitra ».

ἑταίρα, dont le front est ceint d'un bandeau multicolore. Le type de l'hétaïre au *λαμπάδιον* (dont la coiffure en pointe est semblable à une mèche en flamme) est connu, comme celui de la *διάμιτρος ἑταίρα*, par des statuettes en terre cuite représentant des masques de la Comédie Moyenne et Nouvelle des III^e et II^e siècles av. J.-C. (BREA : 2001). Or la *Lampadium*, mais aussi la *Dorcas* des vers 1165 et 1161 renvoient à des personnages de courtisanes : le poète comique grec Alexis en avait fait le titre de deux de ses comédies⁸. *Σατύρα* aussi était un nom usité pour une courtisane (Athénée, XIII, 576c ; v. 1169 chez Lucrèce) ; de même Philématium (v. 1169, *philema*), courtisane dans la *Mostellaria* de Plaute. L'onomastique lucrétienne est significative.

Dans la continuité de son analyse philosophique du désir amoureux et de ses illusions, Lucrèce devrait parler des femmes en général ; il est curieux qu'il passe pour ce faire par le détour des courtisanes, d'un univers grec, de comédie. Certes, il s'agit là d'un trait de la société romaine : le mariage étant orienté vers la procréation et la préservation du patrimoine, l'amour se trouve souvent hors mariage, et certains commentateurs rappellent une réalité sociale : il y avait beaucoup de courtisanes grecques à Rome au I^{er} siècle av. J.-C. BROWN résume : « the status of the women whom Lucretius depicts as objects of passionate love is undefined (and theoretically irrelevant – a man may fall in love with a woman of any social background)... Lucretius' condemnation of love, being absolute, applies to love for women of all classes and marital status, from slaves to noble matrons, but the female portrait which emerges bears an especial resemblance to the stereotype of the glamorous courtesan⁹ ». Il s'agit bien

⁸ Le nom des courtisanes était souvent issu d'un animal (comme *δορκάς*, la gazelle). Dans la Comédie Moyenne les courtisanes donnaient souvent leur nom aux pièces.

⁹ BROWN (1987 : 124, 125). Les citoyennes romaines « émancipées » ne sont bien sûr pas à exclure ; mais la matrone romaine apparaît surtout *après* notre passage (GIGANDET, 2003 ; NUSSBAUM, 1989), le concluant par l'affection partagée par les époux : comme une comédie, le livre IV se termine par un

d'un *stéréotype*, et le stéréotype est par nature poreux : monde réel et littérature s'y croisent inextricablement. Nous pensons que *la manière* dont Lucrèce en parle est en grande partie inspirée de la comédie.

Nous qualifierons ce passage de « portrait détourné de la courtisane », en prenant le terme « détourné » en deux sens : en un premier sens, « détourné de son objet immédiat », car il s'agit moins pour Lucrèce de peindre la courtisane que le regard et le jugement que l'amant porte sur elle. Puis « détourné » en un second sens : la courtisane est peinte « au détour de l'amant », car par le biais des illusions de l'amant, la courtisane est *vue*. Il ne s'agit donc pas dans ce passage simplement des « illusions des amants ». La courtisane est là, présente, entière : les parties du corps sont évoquées, esquissant une courtisane polymorphe, à travers la galerie plurielle des courtisanes.

Les imperfections de la femme constituaient déjà un lieu commun dans la poésie grecque ; Sémonide dressait un catalogue misogyne des femmes, que leurs vices rabaissaient au rang d'animaux (fr. 7 W). Si le même effet de catalogue est sensible dans le passage lucrétien, le poète romain met surtout en évidence l'illusion qui affecte l'amant, en juxtaposant un défaut de la femme aimée et sa qualification positive par l'amant : « Une noiraude (*nigra*) est couleur de miel (*melichrus*) ; malpropre et malodorante (*inmunda et fetida*), naturelle (*acosmos*), / les yeux gris-bleu (*caesia*), c'est une petite Pallas (*Palladium*), (...) / menue, la naine (*paruula pumilio*) est une des Grâces (*chariton mia*), toute à croquer ; / grande, géante (*magna atque inmanis*), c'est la sidération incarnée (*cataplexis*) (...) / La mafflue aux seins énormes (*tumida et mammosa*) : Cérès elle-même accouchée de Bacchus. / La camarde (*simula*), Silène ou Satyre ». Les défauts sont nommés en latin, mais les qualificatifs positifs en grec ; le comique naît de l'incongruité de cet usage si étendu et systématique du grec par le biais de la translittération, le cas extrême étant celui de *traulizi* (la

mariage. Pour le rapport avec la poésie amoureuse romaine, voir ci-dessous.

bègue « gazouille »), non un substantif ou un adjectif, mais un verbe. L'amant voit dans la femme qu'il idéalise une divinité (Pallas, Cérés, une des Grâces). Les expressions *querella* et *exclusus amator* suggèrent qu'il y a là une parodie du discours amoureux élégiaque, à laquelle participe l'usage du grec: le latin décrit la femme telle qu'elle est, c'est-à-dire en vérité, tandis que le grec apparaît comme mensonger. Ainsi la parodie viserait autant les *noui poetae* latins que la poésie amoureuse grecque qui les inspire¹⁰.

Ce catalogue de courtisanes est constitué de vignettes dont la vivacité fait voir les courtisanes, presque sous nos yeux, comme si nous étions l'amant venu « voir la marchandise » proposée par le proxénète. DOMENICUCCI rapproche ce passage d'un fragment du poète comique Alexis de Thurium, *Ἰσοστάσιον* (pièce appartenant à la Comédie Moyenne et composée entre 345 et 320) :

« Elles engagent dans leur maison quelques filles bien fraîches, pour faire leur « apprentissage » et elles les métamorphosent tant et si bien, qu'elles ne conservent plus rien de leurs manières ni de leur apparence d'antan. Supposez qu'une fille est trop petite : on lui coud une semelle de liège dans ses chaussures. L'autre est trop grande ? Elle porte un mince escarpin et marche en enfonçant sa tête entre les épaules : cela réduit sa taille. L'une n'a pas assez de rondeurs aux hanches : on la bourre d'étoffes sous sa robe, pour que les visiteurs crient qu'elle a de belles fesses (...) Une autre a des sourcils roux ? Elles les peignent avec de la suie. L'une d'elles a le teint mat ? Elles lui badigeonnent la face avec du blanc de céruse. Une autre est trop pâlotte ? Elle se frotte les joues avec du fard. »

¹⁰ DEREMETZ (1995 : 279) note à ce propos : « De même que Lucrèce oppose la matrone, fécondée par l'amour, et la courtisane grecque, technicienne du plaisir, de même il oppose deux genres de vie, la vie familiale romaine et la vie de débauche et de dissipation des imitateurs de l'Orient ; de même aussi, il oppose l'épopée savante et l'élégie mensongère, contribuant ainsi à instaurer un nouvel art poétique proprement romain. »

Ce monologue, sans doute prononcé par le père ou le pédagogue de l'amant, est détaché de l'action dramatique immédiate et possède une portée générale. Le style paratactique est commun dans le genre de la comédie. Sont décrits des défauts de la courtisane que l'on retrouve également chez Lucrèce: la taille, le teint. Les commentateurs divergent sur l'influence directe ou non de ce passage sur le *De Rerum Natura*; ARNOTT souligne qu'on ne retrouve pas tous les défauts et qualités de la courtisane dans le texte de Lucrèce; que ce thème dérive d'un fond populaire commun et qu'il y a disparité claire dans les intentions littéraires et le sens général des deux passages. Les objections d'ARNOTT, pour justes qu'elles soient, nous semblent insuffisantes pour affirmer que le passage d'Alexis n'a pas inspiré Lucrèce - qui a aussi puisé à d'autres sources (BROWN, 1997: 128). C'est le procédé stylistique et la thématique d'ensemble qui comptent; DOMENICUCCI parle ainsi d'« homogénéité structurale ». Notons cependant une différence importante: chez le poète comique grec c'est la courtisane qui agit (elle-même ou la courtisane plus âgée qui la forme et la transforme): elle se maquille et se donne pour autre qu'elle n'est. Chez le *φυσιολόγος* latin en revanche l'accent est mis sur l'homme, aveuglé par la passion amoureuse (*cupidine caecus*), qui ajoute de ce fait un jugement faux à ses perceptions sensorielles.

Dans un passage de la *République* de Platon, lui aussi centré sur la figure de l'amant (474d) apparaissent les mêmes éléments que chez Lucrèce: forme du nez, couleur de la peau, divinisation de l'être aimé, avec les mêmes effets de répétition et de catalogue (« que l'un [des beaux garçons] soit camus, vous l'en louerez en l'appelant gracieux; d'un nez crochu, vous dites qu'il est royal; pour vous, les enfants au teint noir ont l'air martial, les enfants au teint blanc sont les enfants des dieux; on parle aussi de teint de miel, expression qui ne peut venir, n'est-ce pas? que d'un amant qui déguise un défaut sous un terme de louange »). C'est donc le *nom* que l'homme donne aux choses qui est en cause chez Platon: le discours amoureux des amants est pragmatique, car orienté vers un but immédiat, « ne laisser

échapper aucun de ceux qui sont dans la fleur de l'âge ». Chez Lucrèce en revanche c'est de l'être même qu'il est question (verbe *esse*) : pour l'amant, la courtisane camarade est une Silène. C'est la *perception* qui est en jeu, non le langage¹¹. Cette « diatribe » lucrétienne contre l'amour s'inscrit dans la continuité de la théorie épicurienne exposée au livre IV, selon laquelle les données fournies par les sens sont vraies, mais c'est l'esprit qui nous induit en erreur, par les *opinions ajoutées* aux données sensorielles. C'est à la raison de nous défaire de ces illusions : « à la raison de faire la différence, l'œil ne peut connaître la nature des choses » (IV, 384-385). Le jugement de l'amant est en cause : il est à la source de sa passion, mais il est aussi ce qui peut l'en défaire. Lucrèce plaide donc pour un contrôle rationnel des représentations mentales.

De fait le terme *postscaenia*, « coulisses » (v. 1186), en même temps qu'il ancre explicitement le passage lucrézien dans l'univers de la comédie, en donne la clef de lecture épicurienne. L'amant doit apprendre à aller « au-delà » de sa passion, c'est-à-dire au-delà des *opinions* qu'il a subrepticement ajoutées à ses sensations, et à ne plus s'abuser lui-même. Ce passage complète l'analyse de la vision et de ses illusions qui occupe la fin du livre IV du *De Rerum Natura*. Le champ lexical de la vision est important : le verbe *respicio* implique une division intérieure des êtres, qui « par devant » conseillent à leurs amis d'abandonner un amour honteux, mais qui, « par derrière », sont victimes eux-mêmes de cet amour, dont ils *verraient* toute la réalité *s'ils se retournaient* : « malheureux qui souvent ne voient pas (*respiciunt*) leur propre malheur ! ». Lucrèce ravive la métaphore de la cécité causée par le désir (*caeci cupidine*). La conclusion qu'il propose est la suivante : il faut tirer vers la lumière (*protrahere in lucem*) les trucages ridicules des femmes, car dans la lumière il est possible de voir les choses telles qu'elles sont. La même « thérapie » est d'ailleurs proposée par Parménon dans l'extrait de l'*Eunuque* de Térence cité plus haut (923 *sqq.* : « voir la saleté [des courtisanes]

¹¹ Cf. le vers satirique de Lucilius : « Un morceau de bois sec, misérable et stérile, il l'appelle sureau » (733 M).

(...), c'est le salut pour les jeunes gens », *salus est adolescentulis*).
 Lucrèce invite l'*amator* à adopter une vision claire et lucide de la femme aimée, ce qui lui permettra de laisser de côté ses défauts - tout en étant conscient de leur existence. Une conversion du regard (au sens d'un retour aux choses, telles qu'elles sont) est donc nécessaire : quand la perception est affectée par un mauvais jugement, la thérapie consiste à examiner les différents points de vue possibles pour trouver le bon angle de vue et donner de nouvelles façons de voir (NUSSBAUM, 1989 : 30). La vue est à la racine de la passion, et à la racine de la beauté il n'y a donc qu'une succession de *simulacra* – contrairement bien sûr à la conception platonicienne de l'amour comme contemplation de la Beauté en soi.

Mais il faut remarquer un glissement car les *Veneres* elles-mêmes cachent les coulisses: « Et nos Vénus le savent bien, qui mettent tant de soin / à toujours dérober les coulisses de leur vie / aux amants qu'elles veulent maintenir enchaînés ». Lucrèce glisse donc des illusions des amants aux trucages des femmes elles-mêmes : l'amant certes est victime de sa passion, mais la femme, en « cachant les coulisses de sa vie » (*uitae postscaenia celant*, v. 1186), ne lui facilite pas la tâche. Nous retrouvons ainsi la deuxième signification de « détourné » dont il était question plus haut : le poète brosse *aussi* le portrait détourné de la courtisane. Lucrèce revient à la comédie. Le premier sens du portrait est donc normatif, sur le mode de l'injonction : « il faut regarder au-delà de la scène du théâtre », « il faut aller au-delà de l'apparence », « il faut ouvrir ses yeux » : le philosophe veut *convertir*. Le second sens du portrait est descriptif, plus proche de la comédie : « regardez de quelle manière les courtisanes, les femmes que nous aimons nous cachent leurs coulisses » : le poète veut *faire sourire et rire*. Les deux sens philosophique et comique ne s'excluent pas ; ils coexistent et se renforcent, formant le *σπουδαιογέλοιοιον*, mélange d'humour et de sérieux.

Prendre l'exemple du théâtre pour traiter des illusions de la vue et du jugement est donc un choix particulièrement judicieux de la part de Lucrèce : la vie est semblable à un théâtre, où il ne faut pas se laisser abuser par les images, par

soi-même et les êtres *en représentation*; le théâtre est donc à la fois une illustration physique du mécanisme de la perception (la beauté) et une métaphore de la vie (le rapport à autrui)¹². Il n’y a pas lieu d’opposer la peinture des femmes de l’époque de Lucrèce et celle des courtisanes de comédie : elles donnent toutes une même leçon de vie, qui fait écho à la fin du livre III, elle aussi théâtralisée (« comment envisager la mort ? ») : comment vivre, dans un monde apparemment fait d’illusions ?

3. La question générique

Pourquoi décrire les ravages de la passion amoureuse par le portrait de deux types de la comédie ? Lucrèce utilise-t-il ces deux personnages prototypiques parce qu’il veut construire une sorte de diatribe, ou bien est-ce le fait de choisir ces personnages qui le conduit à proposer une saynète comique ?

Les différents fils de la question sont difficiles à démêler en raison de la capacité des motifs littéraires à circuler d’un genre à l’autre : ainsi le motif de la juxtaposition des défauts et des qualités de l’être aimé passe par le dialogue socratique (Platon, *République*), par la Comédie Moyenne grecque (Alexis, *Ἰσοστάσιον*), par la poésie bucolique grecque même (Théocrite, *Idylle X*), par l’épopée didactique lucrétienne, et poursuit son chemin, avec Horace (*Satires I, 3, 38*), Ovide (*Art d’Aimer II, 675 sqq.*), Molière (*Le Misanthrope, II, 5* – par un juste retour générique !), Da Ponte (*Don Juan*), pour ne citer qu’eux (BROWN, 1987 : 280). De la même manière des points de contact existent entre élégie et comédie, la poésie élégiaque romaine ayant sans doute elle-même emprunté à la comédie¹³.

¹² Pour la métaphore de la vie comme théâtre dans la diatribe (avec un sens différent – « l’homme de valeur doit jouer comme il convient tout rôle que lui attribue la Fortune »), voir FUENTES GONZALEZ (1998 : 134, 468).

¹³ Voir par exemple la comparaison de l’amour et de la guerre (FITZGERALD, 1984 : 76). L’élégie s’inspirait également des situations du mime (DELIGNON, 2006 : 247) ; MACKEOWN (1979 : 82) met en rapport la mention de *l’exclusus amator* chez Lucrèce avec l’existence à Rome de certains types de mimes. De même, des noms de courtisanes de comédie (*Δορκάς*) apparaissent dans la

Il est donc difficile de déterminer (1) si Lucrèce attaque les *noui poetae* de son temps et leur vision de l'amour, (2) ou s'il « emprunte » (au sens large) des schèmes sémio-narratifs aux comédies de Plaute, qui ont également inspiré le discours amoureux des *noui poetae*, (3) ou encore s'il fait référence à la poésie érotique grecque, qui a elle-même inspiré le discours des amants de la comédie grecque et latine, et des *noui poetae*. Ces trois possibilités ne s'excluent pas. La comédie invente des schèmes sémio-narratifs – personnages, situations et traits stylistiques – ou les emprunte à d'autres genres, se les approprie, les enrichit, les transforme, puis ces schèmes sont repris par un autre genre (l'épopée didactique de Lucrèce par exemple) qui les enrichit à son tour. Pour sa représentation générique de l'amour, Lucrèce emprunte ses thèmes aussi bien à poésie amoureuse et à la comédie grecques qu'à la poésie amoureuse romaine¹⁴. Intégrer le comique fait partie de son art poétique : le « charme des muses » (*musaeo lepore*, I, 934) dont il veut imprégner ses vers sur la nature inclut la muse Thalie, muse de la comédie.

La comédie, qu'elle soit grecque ou romaine, retourne la figure sérieuse de l'amant : le texte de Lucrèce est comique parce qu'il parodie la figure de l'amant éploré et ruiné. Le rire apparaît plusieurs fois dans le passage¹⁵, en particulier lorsqu'il est question des comportements « de nos Vénus », comme les appelle Lucrèce : « ton esprit est néanmoins capable de tirer vers la lumière et de percer tous leurs *risus* ». Le mot peut s'entendre en deux sens, désignant des « sujets de rire », supposant donc un rire franc et jovial ; ou bien des « travers ridicules », supposant alors un rire plus grinçant, proche de la satire ou de la diatribe.

Le ton accusateur et moralisateur fait bien sûr penser à une diatribe, même si au sens strict la diatribe cynique requiert l'utilisation de la prose. Wallach parle de « diatribe in poetic

poésie érotique grecque (*Anthologie Palatine* V, 182).

¹⁴ Voir KENNEY, pour la blessure et les filets de l'amour.

¹⁵ IV, 1125, 1140, 1157, 1189.

form¹⁶ ». La forme monologuée – qu'on retrouve dans les passages plautiniens cités plus haut à propos de l'amant –, entrecoupée de passages à la deuxième personne, dont on ne peut dire si elle désigne Memmius, le destinataire du *De Rerum Natura*, ou bien un « on » universel, rappelle également la diatribe et l'adversaire fictif qu'elle donne à entendre, comme une réplique purement fonctionnelle. Les références à la poésie érotique latine ou grecque que l'on a pu relever dans notre passage correspondent à l'habitude de la diatribe de citer et de parodier la poésie¹⁷. La saynète rappelle le *χαρακτηρισμός* et le style employé par Théophraste dans ses *Caractères*, proche de la diatribe, où la description de l'homme repose sur ses *actions*, image vivante et facilement compréhensible. Le procédé rhétorique qui lui correspond est celui de la *notatio*, ou description du caractère (WALLACH, 1976 : 98). Lucrèce veut *défaire* l'homme de sa passion amoureuse en lui tendant un miroir, en lui expliquant pourquoi il agit tel qu'il le fait.

La définition de la *satura* comme pot-pourri convient au fond assez bien à notre passage, qui puise, comme la satire, divers éléments à des sources diverses. Les commentateurs qualifient souvent notre passage de « satirique », rappelant qu'on trouve les mêmes motifs satiriques chez Horace et Juvénal, ou Lucilius (MURLEY, 1939). Les comportements ridicules sont montrés et attaqués, pour nous en détourner. Lucilius raille la grécomanie de ses contemporains en juxtaposant par le même procédé que Lucrèce noms latins et équivalents grecs, dans le contexte du banquet (fr. 15M) ou en contexte amoureux (540M), tout en reprenant des plaisanteries comiques (*mammis* – 540M – rappelle *mammosa* chez Lucrèce, pour se moquer de la femme que l'amant idéalise). Peut-être y avait-il déjà à l'époque de Lucrèce l'idée d'une proximité entre satire et comédie : Horace (*Satires* I, 4) compare la langue de la satire à celle de la comédie : dans la comédie le père qui

¹⁶ WALLACH (1976 : 8). Cf. ci-dessus, note 4, pour la question de la diatribe.

¹⁷ WALLACH (1976 : 33) à propos de la fin du livre III.

réprimande son fils parce qu'il est fou d'amour pour une courtisane (situation typique de la *véα* et de la *palliata*) emploie les mots qu'utiliserait un père dans la réalité. Comme la comédie, la satire utilise les mots de tous les jours (DELIGNON, 2006 : 13)¹⁸. VUILLEMIN (1991 : 133) rappelle cependant la différence entre comédie et satire : la comédie est pure fiction, et lorsqu'elle rompt l'illusion théâtrale et « supprime la rampe entre réalité et représentation, elle donne à rire non plus des personnages mais des personnes et devient satire ». La satire est pour Lucrèce une arme argumentative et littéraire au service de la philosophie épicurienne, lui permettant de convertir les *cupidine caeci* en *sani amatores*. La dimension rhétorique du passage a bien été mise en évidence par SCHRIJVERS (1970 : 134), qui rappelle que l'attaque contre la passion amoureuse est un thème traditionnel de la littérature grecque. Pour lui Lucrèce utilise ici une méthode de la psychagogie ancienne appelée *μερισμός* : dans un discours de blâme sur un objet donné, chaque partie de l'objet est analysée et sa nullité est prouvée de sorte que l'objet lui-même, le tout, est privé de son apparence attrayante ou effrayante. La fin du chant III démasque la crainte de la mort, la fin du chant IV démasque la passion amoureuse.

Quel sens faut-il alors donner à cette insertion des types de l'amant et de la courtisane de comédie dans le genre de l'épopée didactique, alors que les deux genres littéraires sont si éloignés l'un de l'autre ? L'amant de la comédie fournit en réalité un motif au potentiel littéraire et poétique très riche. Le *personnage* de la comédie aveuglé par l'amour permet à Lucrèce de suggérer que le citoyen romain peut lui aussi sombrer dans ce déshonneur. L'attaque n'est pas frontale mais médiée par la littérature : le comique est une composante du *miel* dont Lucrèce enduit les bords de la coupe d'absinthe épicurienne. Nous avons souligné l'aspect *dramatique* du passage lucrétien : il

¹⁸ « *Sermones* », traduction latine du grec *διατριβαί*, désigne également les dialogues socratiques. Sur le statut problématique de la diatribe comme genre (FUENTES GONZALEZ, 1998).

reproduit, le temps de quelques vers, le *genus scaenalis*. Ainsi les genres narrativo-démonstratifs (satire et épopée) croisent les genres mimétiques (comédie et mime). Nous aurions trois cercles explicatifs : un cercle constitué du couple amant-courtisane (réel *et* littéraire, grec *et* romain) ; le cercle, englobant le premier, de la diatribe-satire à visée moralisante, nourrie de topiques rhétoriques, qui tire ses effets et arguments du premier cercle ; puis le cercle de l'épopée didactique, qui unit physique et éthique, tirant ses effets des deux premiers cercles, comme dans un lac où une pierre jetée fait naître plusieurs cercles sur la surface. La « diatribe » serait le lien entre épopée didactique et comédie : elle présenterait en elle-même une dimension à la fois théâtrale et philosophique, comme le rappelle Diogène Laërce à propos de l'œuvre de Bion de Borysthène (D. L. IV, 52) : « Bion était *théâtral* et il excellait à tout ridiculiser, en traitant les sujets avec des mots grossiers. Comme il mêlait tous les styles, on dit qu'Ératosthène affirma de lui qu'il avait le premier *enrobé la philosophie d'un vêtement fleuri*¹⁹ ». Le vêtement fleuri ou bigarré désigne au sens propre le vêtement de la courtisane, précisément ; il est par ailleurs vraisemblable que Bion ait été influencé par la Comédie Moyenne et la Comédie Nouvelle. La phrase d'Ératosthène rappelle l'image lucretienne de la coupe d'absinthe amère (la philosophie) : le poète épicurien recouvre ses bords du « doux miel des muses » (I, 947), comme Bion enrobe la philosophie du vêtement fleuri de la courtisane.

Inversement, il faut se demander dans quelle mesure le comique s'enrichit de son passage par l'épopée didactique épicurienne. Selon nous, le type de l'amant de comédie gagne en profondeur : il n'est plus seulement un type de la comédie grecque et de la *palliata* mais devient universel, car il représente ce que tout homme risque de devenir s'il ne se défait pas de ses illusions. Le type de la courtisane aussi gagne en universalité,

¹⁹ Voir FUENTES GONZALEZ (1998 : 49, 72) et KINDSTRAND (1976 : 153) pour l'interprétation de cette citation. Sur les rapports de Bion à la Comédie Moyenne et à la Comédie Nouvelle, cf. KINDSTRAND (1976 : 46, 70). Sur Bion et l'épicurisme, voir GIGANTE et INDELLI.

en nous montrant que la beauté n'est qu'illusion. La caractérisation des femmes par le nom générique « Vénus », terme si riche dans le poème de Lucrèce, et la difficulté à cerner avec précision le statut social de la femme décrite dans notre passage, participe de ce passage à l'universel.

La question des marqueurs de la tonalité comique, et plus généralement du comique hors de la comédie, est complexe. Ce passage lucrétien éclaire *a posteriori* la comédie grecque et la *palliata* latine, en montrant quelles réceptions elles ont pu recevoir au cours des siècles, après leur contexte immédiat de production et de réception. L'emprunt par Lucrèce de deux personnages de la comédie, l'amant et la courtisane, se fait ainsi selon des modalités variées : selon différentes strates de comédie (Comédie Moyenne grecque, ou comédie romaine reprenant elle-même des marqueurs comiques de la comédie grecque) ; par la médiation ou le dialogue avec d'autres genres (dialogue philosophique de Platon, poésie amoureuse grecque et romaine, satire et diatribe) ; par des moyens stylistiques divers (parodie du style poétique amoureux, insertion de mots grecs, art de la vignette fugace). Les glissements sont subtils : si les vers 1121 à 1140 présentent l'image tragicomique de l'amant au banquet qui rappelle la *palliata* latine, le passage par le catalogue des courtisanes (v. 1160-1170) trouve en revanche des échos dans la Comédie Moyenne grecque ; enfin l'amant à la porte (v. 1173-1187) est un retournement comique de la poésie néotérique.

Le comique est pour Lucrèce une arme et sert son objectif : la conversion du regard, entendue comme retour aux choses. Le théâtre permet de mettre en évidence les multiples perspectives sur l'amour et d'épurer le jugement. Parce qu'elle traite de l'illusion et de l'apparence, la comédie devient métaphore de la perception elle-même. Elle fournit à la fois des thèmes (le malheur des amants), une structure (NUSSBAUM parle à juste titre de « drama of the therapy », avec le dénouement du mariage heureux, à la fin du livre IV) et un modèle explicatif (la perception fonctionne dans ses rapports avec le jugement comme la scène et les coulisses d'un théâtre).

Enfin, la frontière est mince entre comique et satirique : on peut se demander en dernière instance si le comique, dès lors qu'il se trouve dans un ouvrage à visée philosophique, ne se transforme pas inévitablement en satire. Mais une satire qui ne serait pas simplement dirigée contre *les vices du temps*, mais contre les illusions humaines, sans limites temporelles ni spatiales : c'est cette universalité que confère au *De Rerum Natura* la muse Thalie.

Bibliographie²⁰

- ARNOTT W. G., 1996, *Alexis : the fragments : a commentary*, Cambridge : Cambridge University Press.
- BAILEY C., 1947, *Titi Lucreti Cari De rerum natura libri sex, edited with prolegomena, critical apparatus, translation, and commentary*, Oxford : Clarendon Press.
- BARONE C., 1978, « Le spese e le illusioni degli amanti. Lucrezio IV 1123-1130 ; 1160-1169) », *Studi Urbinati. Serie B*, n°52, p. 75-90.
- BREA L. B., 2001, *Maschere e personaggi del teatro greco nelle terracotte liparesi*, Rome : "L'Erma" di Bretschneider.
- BROWN R. D., 1987, *Lucretius on Love and Sex, a commentary on De Rerum Natura IV 1030-1287 with Prolegomena, Text and Translation*, Leiden - New York - Copenhagen - Cologne : Brill.
- DELIGNON B., 2006, *Les Satires d'Horace et la comédie gréco-latine : une poétique de l'ambiguïté*, Louvain - Paris : Peeters.
- DEREMETZ A., 1995, *Le miroir des Muses, Poétiques de la réflexivité à Rome*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- ERNOUT A., ROBIN L., 1925-1928, *De Rerum Natura, commentaire exégétique et critique*, Paris : Les Belles Lettres.

²⁰ On se reportera à l'ouvrage de BROWN pour une bibliographie plus détaillée sur le passage.

- DOMENICUCCI P., 1981, « Lucrezio IV, 1160 sgg. e Alessi, fr. 98 Edmonds », *Atene e Roma*, n° 26, p. 175-182.
- FITZGERALD W., 1984, « Lucretius' Cure for Love in the "De Rerum Natura" », *The Classical World*, n°78, p. 73-86.
- FUENTES GONZALEZ P. P., 1998, *Les diatribes de Télès*, Paris : Vrin.
- GIGANDET A., 1999, « De l'amour : Vénus de Lucrèce et Érôs platonicien », dans POIGNAULT R. (éd.), *Présence de Lucrèce : actes du colloque tenu à Tours, 3-5 décembre 1998*, Tours, p. 77-85.
- GIGANDET A., 2003, « Lucrèce et l'amour conjugal », dans BESNIER B., MOREAU P.-F. et RENAULT L. (éd.), *Les passions antiques et médiévales, Théories et critiques des passions 1*, Paris : Presses Universitaires de France, p. 95-110.
- GIGANTE M., INDELLI G., 1978, « Bione e l'epicureismo », *Cronache Ercolanesi*, n°8, p. 124-131.
- GODWIN J., 1992, *Lucretius De rerum natura IV, edited with translation and commentary*, Warminster : Aris & Phillips.
- KENNEY E. J., 1970, « Doctus Lucretius », *Mnemosyne*, n°23, p. 366-392.
- KINDSTRAND J. F., 1976, *Bion of Borysthenes, A Collection of the Fragments with Introduction and Commentary*, Uppsala : Acta Universitatis Upsaliensis.
- MACKEOWN J. C., 1979, « Augustean elegy and mime », *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, n°205, p. 71-84.
- MURLEY C., 1939, « Lucretius and the History of Satire », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, n°70, p. 380-395.
- NUSSBAUM M. C., 1989, « Beyond Obsession and Disgust: Lucretius's Genealogy of Love », *Apeiron*, n°22, p. 1-59.
- ROSIVACH V. J., 1980, « Lucretius 4.1123-40 », *The American Journal of Philology*, n°101, p. 401-403.

- SALEM J., 1990, *La mort n'est rien pour nous : Lucrèce et l'éthique*, Paris : Vrin.
- SCHRIJVERS P. H., 1970, *Horror ac divina uoluptas, Études sur la poétique et la poésie de Lucrèce*, Amsterdam : Hakkert.
- TAYLOR L. R., 1952, « Lucretius and the Roman Theater », dans WHITE M. E. (éd.), *Studies in honour of Gilbert Norwood*, Toronto : University of Toronto Press, p.147-155.
- VUILLEMIN J., 1991, *Éléments de poétique*, Paris : Vrin.
- WALKER L. V., 1927, « Laughter in Lucretius », *Philological Quarterly*, n°6, p. 410-415.
- WALLACH B., 1976, *Lucretius and the diatribe against the fear of death, De rerum natura III, 830-1094*, Leiden : Brill.