

INTRODUCTION

« Nous allons maintenant nous tourner vers les symptômes caractéristiques de la fureur. Sous l'effet de cette puissante émotion, l'activité du cœur s'accélère beaucoup ou peut être fortement perturbée. Le visage rougit, ou il devient pourpre du fait que le sang est empêché de refluer, ou bien il peut devenir d'une pâleur de mort. La respiration est haletante, la poitrine palpite et les narines dilatées frémissent. Souvent le corps tremble tout entier. La voix s'altère. Les dents se serrent ou se frottent les unes contre les autres, et d'habitude le système musculaire est excité à accomplir une action violente, presque frénétique. Mais d'ordinaire les gestes d'un homme dans cet état diffèrent des contorsions d'un homme qui se débat inutilement alors qu'il souffre d'une violente douleur ; car ils représentent plus ou moins clairement les gestes de frapper ou de combattre un ennemi », écrit Charles Darwin en 1872 dans *l'Expression des émotions chez l'homme et les animaux*¹.

Et cette description fait écho à celle d'Aulu-Gelle :

« Et en quoi, dit-il, pendar, vois-tu que je sois en colère maintenant ? Mon visage, ma voix, mon teint ou encore mes paroles te font-ils penser que je sois pris de colère ? Je n'ai pas le regard féroce, je pense, le visage bouleversé, je ne pousse pas de cris terribles, je n'ai pas de crise, je n'écume ni ne rougis, je ne dis rien qui doive me causer honte ou repentir, et je ne suis ni tremblant, ni gesticulant de colère. Car c'est tout cela, si tu l'ignores, qui est signe de colère². »

¹ Darwin Charles 1872, *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux*, traduit de l'anglais par Dominique Férault, p. 101.

² Aulu-Gelle, *Les nuits attiques (tome I : livres I-IV)*, texte établi et traduit par René Marache, I, 26, 8-9 : « *Quid autem, inquit, uerbero, nunc ego tibi irasci uideor ? Ex uultu meo an ex uoce, an ex colore, an etiam ex uerbis correptum esse me ira intellegis ? Mihi quidem neque oculi, opinor, truces sunt neque os turbidum neque inmaniter clamo neque in spumam ruboremue efferuesco neque pudenda dico aut paenitenda neque omnino trepido ira et gestio. 9. Haec enim omnia, si ignoras, signa esse irarum solent* ».

Presque deux millénaires séparent ces deux auteurs et pourtant la thématique de ces extraits reste la même : la représentation physique de la colère. Universelle, cette émotion touche tous les êtres et rappelle à l'homme qu'il est une créature naturelle par ses origines. En effet, elle est commune à toutes les espèces et elle s'observe chez les animaux, qui ont chacun une façon spécifique de la manifester³ : les poils du chat se dressent, le chien aboie, le porc-épic pique, l'homme devient menaçant. Elle renvoie à cette partie instinctive, latente en tout être humain. « Il y aura de la colère dans l'homme tant que celui-ci ne se sera pas vidé de la bête et transformé en facteur d'algorithme⁴ ».

« Vive émotion de l'âme se traduisant par une violente réaction physique et psychiques »⁵, « violent mécontentement accompagné d'agressivité⁶ », les définitions abondent et s'organisent autour des mêmes sèmes définitionnels : la vivacité et la violence qui se manifestent par un changement du physique et de l'attitude. Et l'aspect du corps témoigne de ces bouleversements physiologiques. Il se conçoit alors comme un support qui se modèle et se façonne selon les affects qui le touchent. L'*homo furens*⁷ se tient donc à la croisée du physique et de l'affectif, puisqu'il combine les différents symptômes du courroux.

Néanmoins, malgré la permanence de la colère et de ses évocations, il n'existe pas une parfaite correspondance entre la vision moderne de la colère et celle des Anciens. Comme le remarque Paul Veyne dans sa préface du *De ira*, « Sénèque appelle colère des traits caractériels que nous appelons dureté, cruauté, fermeture à autrui. D'autre part, la colère dont il parle est une attitude politique ou un fait de psychologie collective ». L'homme en colère et certaines constantes comme la régression de l'être traversent les époques, mais le jugement qui y est porté diffère au fil des âges.

³ Sarrochi J., 1991, *La colère*, Paris, Desclée de Brouwer, p. 8.

⁴ Sarrochi J., 1991, *La colère*, Paris, Desclée de Brouwer, p. 8.

⁵ Définition du CNRTL.

⁶ Définition du dictionnaire *Le petit Robert*.

⁷ Par commodité, nous avons utilisé l'expression *homo furens* dans le sens général d'« homme en colère », et ce afin de rendre le titre de notre thèse plus synthétique. Elle n'est donc pas à prendre dans le sens strict de *furor* tragique ou guerrier, comme on l'entend parfois.

D'une certaine manière, les Anciens avaient une vision très politisée tandis que notre conception apparaît comme plus psychologique et individualiste. Longtemps condamnée, la colère a été considérée comme dangereuse. Pourtant, actuellement, une certaine revalorisation tend à la réhabiliter. Des ouvrages de vulgarisation comme *Choisir ses émotions* de Bernard Raquin (2005) ou *Gérer ses émotions* d'Olivier Nunge et Simonne Mortera (1998) optimisent la colère, qui, une fois maîtrisée, apporte certains bienfaits :

« La colère mal contrôlée, glissant dans la violence, est à proscrire, mais celle que nous gérons bien nous soulage, car elle nous permet de nous sentir bien et donne la possibilité à notre corps de se régénérer⁸. »

Étudier la représentation physique de la colère dans la littérature latine est une tentative de restituer la vérité d'une réalité antique. C'est pourquoi il a fallu émettre un postulat de base, celui que l'homme en colère est une image transposée dans la littérature. L'écriture permet une élaboration plus sophistiquée de l'homme en colère qui acquiert sous la plume le mouvement et l'élocution, ce qui rappelle la nature malléable et multivalente de l'image. Car, ainsi que le montre Clara Auvray-Assayas⁹, ce concept peut être une production de l'art, mais également une projection de la pensée et du rêve. La polysémie du terme *imago*¹⁰ fait qu'il incarne à la fois la reproduction à l'identique, « masque, portrait, simulacre » et les élaborations les plus complexes de la représentation, dans les arts figurés comme dans les constructions intellectuelles. L'homme en colère est donc un point d'articulation, relais du passage de l'abstrait au concret, de l'émotionnel au charnel. Le corps se conçoit alors comme réceptacle et

⁸ Nunge-Mortera., 2005, p. 39.

⁹ Auvray-Assayas, 1998, Introduction, p. VII-IX in *Images Romaines*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure.

¹⁰ Le terme *imago* appartient au vocabulaire technique des rituels funéraires, puisqu'il désigne le masque funèbre, fabriqué par une *gens* pour l'un de ses défunts, à partir d'une empreinte de cire. Il assure la présence du défunt parmi les vivants après sa mort en disant son identité visible. Ainsi, comme le montre F. Dupont (« *Imago* identique et *imago* identitaire : le jeu du double dans la comédie romaine », in *Images Romaines*, p. 247-248), l'image est le « double insignifiant » du mort, son ombre.

parcemin, ensemble de signifiants qui se laissent découvrir et décrypter grâce au sémantisme des passions. De plus, il se nuance selon un panel considérable de choix : celui de l'écrivain, puis celui du lecteur. En effet, en tant qu'aboutissement d'une volonté créatrice qui opère des choix figuratifs parmi un champ de possibles définis, l'homme en colère combine des segments descriptifs clairement sélectionnés. Ligne épurée ou au contraire fourmillement de plusieurs manifestations, les rendus peuvent donc en être multiples.

L'*homo furens* se projette dans l'imaginaire du lecteur, qui peut alors coordonner la représentation suggérée textuellement à des éléments personnels. La psychologie montre que, pour chaque personne, l'image de son propre corps est le résultat d'une élaboration et d'une construction plus ou moins réussies, plus ou moins affinées¹¹. Le corps est le point de rencontre entre la matière et l'esprit. Il est à la fois organisme et individu. L'image coordonne force et sens à un étonnant degré. De nombreux filtres interfèrent, créant ainsi une stratification sémantique.

L'analyse du corps foisonne de nombreuses études. Dès 1985, avec son ouvrage *L'image du corps dans l'œuvre de Virgile*, Philippe Heuzé amorce une réflexion sur le principe d'incarnation, de corporéité dans une œuvre donnée. Et l'actualité critique de ces dernières années montre un intérêt certain pour la thématique de la colère. En 2007, le recueil *La colère chez Euripide*, dont les textes ont été réunis par Diane Cuny et Jocelyne Peigney, analyse les perspectives ouvertes par le courroux dans le théâtre euripidien. L'ouvrage de William Harris, *Restraining Rage. The ideology of Anger Control in Classical Antiquity*, paru en 2001, et le recueil édité par Susanna Braund et Glenn Most, *Ancient Anger. Perspectives from Homer to Galen*, à Cambridge, en 2003, portent sur l'époque archaïque, puis sur les V^e et IV^e siècles. Ils évoquent les définitions antiques de la colère et le thème du contrôle de soi. La colère demeure un thème prisé, comme en témoignent le livre de Thomas Walsh, *Fighting Words and Feuding Words. Anger and*

¹¹ Cf. Paul Schilder, 1977, *L'image du corps*, Paris.

the Homeric Poems, paru à Lanham en 2005, et celui de David Konstan, *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*, paru aux Presses de l'Université de Toronto en 2006.

La méthode

1) Définir : l'élaboration du corpus

Substantiellement, l'*homo furens* est un agrégat verbal, qui dénote des aspects paraverbaux. Il se montre par un certain vocabulaire, qu'il a fallu repérer dans des œuvres définies. S'est donc posée la question du choix des auteurs, qui a été orientée en fonction de deux axes :

-Le genre littéraire, pour favoriser la diversité de l'« échantillonnage » et pour définir si apparaissent des incidences de ces spécificités sur le mode de représentation physique de la colère ;

-L'amplitude temporelle, afin de mettre en évidence une hypothétique évolution du concept. Sommairement, une durée de sept siècles est donc envisagée, puisque le champ d'investigation recouvre la période allant de Plaute à Sidoine Apollinaire.

Les extraits évoquant explicitement un être en colère ont été ensuite prélevés du texte. La présence d'un des termes comme *ira*¹² a permis l'identification immédiate d'un cadre orienté sur le conflit.

¹² Lexicalement, l'expression de la colère ne se limite pas uniquement au mot *ira*. D'autres termes ont été pris en compte, comme *iracundia, furor, rabies, odium, bilis, fel, stomachus*, car le courroux n'est pas une émotion homogène. En effet, il connaît des variations d'intensité. Cette polysémie se retrouve également en français. L'« ire » est un terme assez ancien qui désigne la colère. Le « ressentiment », l'« animosité », l'« aigreur » et l'« amertume », évoquent une animosité suscitée par un préjudice, une désillusion. L'« irascibilité » souligne un caractère enclin à s'irriter. La « fureur », la « rage » et la « haine » expriment une violence passionnelle importante, alors que le « courroux » caractérise une irritation véhémence et noble, associée à une agitation violente.

À cette diversité sémantique s'ajoutent différentes modalités. Parfois, la colère s'intègre dans des schémas événementiels complexes. C'est pourquoi nous avons relevé certains passages mettant en scène de la jalousie ou de la désapprobation. Ces deux émotions se teintent de colère. La première se conçoit comme un mélange d'irritation et de crainte, tandis que la seconde mêle mécontentement et critique. La situation est similaire pour le *furor*, qu'il soit de nature amoureuse, guerrière, divine ou tragique. Dans tous ces cas de figure, la colère permet à l'être de transcender son humanité. Ces différents aspects seront analysés durant notre étude.

En effet, le procès s'accompagne d'une modalité émotionnelle clairement formulée. Par exemple, dans les *Métamorphoses* d'Apulée, l'adjectif *irata* (V, 28, 6) qualifie Vénus et identifie précisément la déesse à un être en colère. Néanmoins, d'autres séquences sont d'un abord plus déductif car c'est sur l'analyse du contexte que s'établit l'émergence du ressenti. Tous les extraits ont ensuite été rassemblés dans un corpus.

2) Structurer : le bilan lexical

Puis, selon leur contenu, les occurrences ont été répertoriées. Certaines parties du corps se retrouvent privilégiées par le nombre. Le bilan numérique est important dans la mesure où il présente l'étendue de la présence de la colère physique dans une œuvre. Une fréquence importante dénote un choix descriptif fait par l'auteur. La rareté ou même la totale absence sont également significatives. Un traité philosophique consacré essentiellement à la colère, comme le *De ira*, comptabilise quatre extraits dont trois portraits en pied, ce qui illustre l'importance de l'ire aux yeux de Sénèque.

Pour structurer ces extraits, trois grandes catégories physiologiques ont été utilisées : le corps, allant des cheveux aux pieds, la physionomie, c'est-à-dire l'ensemble des constituants du visage, puis le verbal. À cela a été ajouté un autre groupe d'un abord plus abstrait, à savoir les schèmes figuratifs. Par « schème figuratif », on entend une réalité de nature métaphorique, qui illustre le processus cognitif de la colère par des manifestations physiques comme l'embrassement, le gonflement, le bouillonnement. Cette matière première a donc été triée afin de créer un agencement progressif selon une grille de lecture allant du plus abstrait au concret. Cette classification a créé une grille de lecture où apparaissent des invariants, mais également, des aspects plus singuliers. Le schème figuratif de l'embrassement est rémanent tandis que le traitement de l'oreille reste presque unique.

C'est pourquoi le premier chapitre commence d'abord par un relevé interne à chaque œuvre de cette matière verbale. Puis, il s'achemine vers une synthèse lexicale plus globalisante, qui tente de mettre en évidence certains invariants.

Les œuvres sélectionnées, ainsi que le nombre d'occurrences qui y ont été relevées, sont notés dans le tableau qui suit :

Auteurs	Oeuvres	Le nombre des occurrences
Apulée	<i>Métamorphoses</i>	29
Augustin	<i>Les Confessions</i>	19
Catulle	<i>Poésies</i>	9
César	<i>Guerre des Gaules</i>	4
Cicéron	<i>De Oratore, III</i>	4
Horace	<i>Épîtres</i>	4
	<i>Satires</i>	9
Jérôme	<i>Lettres</i>	37
Juvénal	<i>Satires</i>	9
Lucain	<i>La Pharsale</i>	27
Lucrèce	<i>De la Nature</i>	2
Martial	<i>Épigrammes</i>	19
Ovide	<i>Métamorphoses</i>	
Perse	<i>Satires</i>	6
Pétrone	<i>Satiricon</i>	25
Plaute	<i>Comédies</i>	47
Pline l' Ancien	<i>Histoire naturelle</i>	3
Prudence	<i>Psychomachie</i>	5
Quintilien	<i>Institution oratoire, XI</i>	5
Sénèque	<i>De ira</i>	4
	<i>Lettres à Lucilius</i>	9
	<i>Tragédies</i>	13
Sidoine Apollinaire	<i>Poèmes</i>	9
	<i>Lettres</i>	15
Suétone	<i>La vie des douze Césars</i>	11
Tacite	<i>Annales</i>	30
Térence	<i>Comédies</i>	10
	<i>Traité de</i>	14

	<i>physiognomonie</i>	
Virgile	<i>L'Énéide</i>	18

3) Interpréter

Après avoir fait le point sur l'armature lexicale, il a fallu étendre le microcosme au macrocosme, c'est-à-dire, insérer les occurrences à leur contexte. En effet, l'*homo furens* est un paradigme descriptif introduit dans une variété de syntagmes. Le genre littéraire peut influencer sur le choix descriptif de la représentation physique de la colère.

De ce fait, l'armature adoptée pour le deuxième chapitre repose sur les spécificités littéraires des œuvres sélectionnées¹³. Cet ordre a été adopté car il permet de mettre en évidence les caractéristiques de la représentation physique de la colère de façon interne à chaque œuvre, puis à chaque genre. Cette logique de l'imbrication a été voulue afin de tenter de définir si le concept de l'homme en colère se façonne selon le genre littéraire. Cette structuration¹⁴ s'articule selon quatre modes :

¹³ Cette classification s'apparente à celle de René Martin et de Jacques Gaillard qui ont recensé les différents grands genres littéraires dans leur ouvrage, *Les genres littéraires à Rome*. Toutefois, nous sommes pleinement consciente que le fait de privilégier les spécificités littéraires présente bien des inconvénients. Même si elle est traditionnelle, cette répartition n'est pas sans arbitraire. En effet, l'ordre chronologique des auteurs se retrouve perverti, ce qui empêche de distinguer nettement l'évolution possible de la représentation physique de la colère à travers les époques.

¹⁴ L'ordre présenté par la suite est une reprise sommaire des descriptions de René Martin et de Jacques Gaillard, 1990, *Les genres littéraires à Rome*, p. 12-15.

- **narratif**, qui comprend les textes où se présente une histoire qui se construit selon le mode du récit. Les événements s'enchaînent les uns aux autres dans un « espace chronologique » défini. La finalité est la lecture et non la représentation, contrairement au théâtre. Ce groupe comporte l'épopée, à savoir *L'Énéide* de Virgile, les *Métamorphoses* d'Ovide, *la Pharsale* de Lucain, la *Psychomachie* de Prudence et les *Poèmes* de Sidoine Apollinaire ; le roman illustré par *Le Satiricon* de Pétrone et les *Métamorphoses* d'Apulée ; l'historiographie, caractérisée par *La guerre des Gaules* de César, *Les Annales* de Tacite et *La vie des douze Césars* de Suétone ; l'autobiographie, à savoir les *Confessions* de Saint Augustin.
- **démonstratif**, où se distinguent les formes littéraires alliant le sens du verbe latin *demonstrare*, « décrire, exposer » et du français « démontrer », qui signifie « prouver l'exactitude ou la valeur de quelque chose ». L'auteur décrit une réalité ou expose un système, une doctrine, en en faisant apparaître la vérité. L'optique en est didactique. On y dénombre les traités en prose, ceux traitant de la rhétorique, comme le livre III du *De oratore* de Cicéron et le livre XI de *l'Institution oratoire* de Quintilien ; le *Traité de physiognomonie* et *l'Histoire naturelle* de Pline l'Ancien ; le *De Ira* de Sénèque, ancré dans le système philosophique du stoïcisme et le *De rerum natura* de Lucrèce représentatif de la poésie didactique.
- **dramatique**, qui recouvre toute œuvre impliquant la mise en scène et conçue pour être représentée devant un public. Cette écriture spectaculaire se distingue par des éléments paratextuels comme la mise en scène et le jeu des comédiens. La tragédie vise à susciter « la terreur et la pitié » alors que le rire se déploie dans la comédie. Vont donc être abordées les *Comédies* de Plaute et de Térence, puis *Les Tragédies* de Sénèque.

- **affectif**, où le texte fixe la subjectivité de l'auteur qui dévoile le sentiment qui l'habite. S'y trouvent les poésies de Catulle, les correspondances de Sénèque, de Jérôme et de Sidoine Apollinaire, les épîtres d'Horace, les satires d'Horace, de Perse et de Juvénal, et les épigrammes de Martial. Cette catégorisation peut être retranscrite par le tableau qui suit :

Le genre narratif

Le genre littéraire	Les auteurs
L'épopée	- Virgile - Ovide - Lucain - Prudence - Sidoine Apollinaire
Le roman	- Pétrone - Apulée
L'historiographie	- César - Tacite - Suétone
L'autobiographie	- Augustin

Le genre démonstratif

Le genre littéraire	Les auteurs
Le traité de rhétorique	- Cicéron - Quintilien
Le traité scientifique	- <i>Le Traité de physiognomonie</i> - Pline-l'Ancien
Le traité philosophique	- Sénèque
La poésie didactique	- Lucrèce

Le genre dramatique

Le genre littéraire	Les auteurs
La comédie	- Plaute - Térence
La tragédie	- Sénèque

Le genre affectif

Le genre littéraire	Les auteurs
L'épigramme	- Catulle
La lettre missive	- Sénèque - Jérôme - Sidoine Apollinaire
L'épître poétique	- Horace
La satire	- Horace - Perse - Juvénal
L'épigramme	- Martial

4) Recouper : les perspectives

Certains thèmes récurrents traversent les genres littéraires. La représentation physique de la colère dépasse son cadre textuel immédiat pour intégrer des perspectives de nature plus générale. La notion de l'homme en colère se précise en un concept plus général et stable, structuré par une certaine objectivité. En effet, de nombreuses constantes apparaissent et établissent une certaine permanence.

Sémantiquement, l'ire est un concept graduel et quantifiable, qui se ramifie en de nombreuses nuances psychologiques, comme l'illustre la terminologie. Le mot *furor* recouvre une réalité dont l'intensité excède celle de l'*ira*. Et cette variation devient cohésion dans la mesure où elle insère le courroux dans un champ de possibles figuratifs.

En effet, du concret à l'abstrait, il connaît deux orientations possibles dans sa manifestation, déterminées par un critère thermique, à savoir la chaleur et la froideur. La première se sous-tend d'un mode explosif et d'un physique dilaté, tandis que la deuxième se détermine par une implosion associée à une contraction morphologique.

De même, la diversité des circonstances dans lesquelles jaillit la colère détermine un ancrage situationnel rémanent. Une constellation de forces interagissant les unes sur les autres active à un moment donné un déséquilibre où un être est confronté à un outrage, à la dépossession d'un acquis. Le ressentiment intervient alors comme une tentative de réparation. Il engendre un comportement caractéristique, qui se retrouve aussi dans les sphères animale, naturelle ou mythologique, rappelant l'universalité du courroux, qui se développe sur l'axe de l'analogie.

Car la colère s'impose comme un indice, un point d'articulation dans son attribution à certains personnages. Elle devient le point d'articulation de certaines dichotomies, qu'elles soient de nature sexuelle (féminin-masculin), numérique (singulier-collectif), substantielle (humain-divin) ou sociologique (nature-culture).

L'*homo furens* quitte la condition trop étriquée de simple motif figuratif afin de prendre tout son sens dans un faisceau de significations auquel il participe activement. La finalité de cette étude n'est pas de rendre compte de l'univocité d'une image scripturale, mais de montrer la complexité d'un concept d'origine archétypale, inscrit profondément dans la conscience collective romaine.

Première partie :
Le lexique de la représentation physique
de la colère

Par *homo furens*, nous entendons l'insertion de la colère dans le corps humain. Il s'agit donc d'un facteur exogène qui s'introduit dans une base physiologique, exprimée par un support verbal qui fait de l'être courroucé un « vivant sans entraille » d'après la formule de Paul Valéry. La présentation de cette créature faite d'encre et de papier est conditionnée par un choix, celui de l'auteur, qui sélectionne des parties de l'organisme. Après avoir constitué le corpus, il a donc fallu organiser la matière textuelle relevée.

En effet, l'*homo furens* est perçu comme un système signifiant, unifiant un faisceau de cellules. La cellule est un système d'atomes, un organe est un système de cellules, le corps est un système d'organes. Le système sémiologique de l'homme en colère obéit à une logique de combinaisons et d'imbrications descriptives. En effet, le système est un complexe d'éléments divers dont la liaison se réalise du fait que toutes les composantes agissent dans un but donné, se combinant pour figurer. Chacune peut être prise comme un pointillé, qui suit des lignes directrices qui structurent une architectonique d'ensemble. C'est pourquoi quatre grandes lignes directrices ont été suivies, allant du plus abstrait au plus concret :

- 1) les schèmes figuratifs constitués du bouillonnement, de l'embrasement et du gonflement ;
- 2) la physionomie, qui comprend l'ensemble du visage et parfois le cou ;
- 3) le corps, recouvrant à la fois les organes internes et les parties visibles ;
- 4) la voix, composée des caractéristiques phonatoires, ainsi que de la nature des propos tenus par l'être en colère.

Cette grille de lecture a pour finalité d'homogénéiser des descriptions parfois très brèves ou très éclatées, d'unir ces pointillés par un fil conducteur.

De même, une terminologie spécifique a également été adoptée. Par l'expression « schème figuratif », il est entendu un principe conçu dans l'abstrait, ayant une organisation interne et une action organisatrice et structurante. Pour rendre perceptible (d'où le qualificatif « figuratif ») une réaction émotionnelle, un phénomène physique, comme le bouillonnement et l'ignition, est utilisé. Le vocable « épicentre » a également été employé pour désigner des organes, à savoir la bile, le cœur, le foie, les moelles, qui ont la capacité de concentrer la substance colérique. Ils sont également la zone du corps où apparaît le courroux, qui se diffuse dans l'organisme en suivant une logique organique, qui renvoie à une perspective cognitive de l'homme en colère.

1. L'*homo furens* et le narratif

1.1 L'épopée

1.1.1 L'*Énéide* de Virgile

La description virgilienne¹⁵ se répartit en deux ensembles : l'un purement organique, puisqu'il envisage la partie interne du corps, le visage, la voix et les actes, et l'autre analogique, car il évoque les schèmes figuratifs comme l'embrassement et le bouillonnement et les comparaisons animales. À cela s'ajoutent les actes accomplis sous le coup de la colère. Description physiologique et poétique se lient alors.

Dans la première catégorie, la description s'oriente sur des zones significatives du corps humain. Le visage se fragmente en fonction du regard et du teint et dans sa continuité intervient le cou. Aucune occurrence ne traitant des parties du corps comprises après le cou n'a été relevée.

¹⁵ La traduction utilisée est celle d'A. Bellesort dans l'édition des Belles Lettres.

Comme le constate Philippe Heuzé¹⁶, « dans les éléments du corps, Virgile privilégie le tête, et le regard, ce qui en est le moins purement matériel, et ce en quoi l'esprit et l'âme affleurent le plus nettement ».

Le corps est perçu dans son activité. Toute une topographie interne apparaît également par l'évocation du cœur, de la bile noire, des veines et du poumon. L'intensité de l'expression se retrouve renforcée par un ordre référentiel analogique, construit autour des schèmes figuratifs traditionnels et des comparaisons animales. De prime abord, l'*homo furens* se structure donc selon des lignes de force traditionnelles où l'intensité de l'expressivité est renforcée.

Les schèmes figuratifs

Pour figurer la physiologie de la colère dans le corps, des schèmes traditionnels comme l'embrassement et le bouillonnement sont utilisés. Le passage de la nature abstraite de la passion à celui, concret, de l'incarnation s'effectue par la métaphore. Les propriétés physiques de l'ignition et de la chaleur servent de support à ce transfert.

L'embrassement

Pour son imprégnation dans le corps, l'embrassement connaît différents degrés. En s'immisçant totalement dans les organes, la colère connaît un ancrage organique total tandis que, quand elle se rapporte à l'esprit, elle garde son statut abstrait d'émotion. Mais le mode d'action reste toujours le même, celui de l'ignition. Trois variantes d'association ont été dégagées. Le brasier peut s'appliquer à l'esprit ou à certains organes ou dénoter un état général et diffus. La densité de la corporéité devient graduelle en fonction de sa localisation. La problématique est également commune à tous les cas, puisqu'ils interrogent les rapports qu'entretiennent l'âme avec le corps.

¹⁶ Heuzé, 1985, p. 48.

Se confrontant à Énée qui prépare secrètement son départ, Didon brûle¹⁷ ; face au rapt de ses bovins par Cacus, Alcide s'enflamme¹⁸ ; Allecto « s'embrase de colère¹⁹ » ; après la harangue de Drancès, la violence de Turnus s'enflamme²⁰ ; Camille brûle d'une âcre colère²¹. Le lexique de l'ignition (*ardent* (II, 315) ; *accensa* (IV, 364 ; XI, 709) ; *exarserat* (VIII, 219) ou *exarsit* (VII, 445) associent les sèmes de la chaleur, résultant de la combustion, et de la lumière. Métaphoriquement, le corps se vide de sa substance et se laisse envahir par la flamme passionnelle. Il n'est plus qu'une torche enflammée. *Ardere* se rattache à *ardor*, qui lui-même correspond à *aridus*. Cependant, il a perdu le sens de sécheresse (réservé à *aridus*) et ne signifie plus que « chaleur ardente, ardeur (sens physique et moral), éclat (d'un corps en flamme) ». À lui, s'apparente également le composé de l'inchoatif *ardescere*, *exardescere*, qui marque plus le début du processus de l'embrasement. Le composé de *cando*, *accendere*, apporte un sens moral en plus du sens physique. La particularité de ces verbes est de déterminer un état qui peut être soit physique, soit psychique. L'imagerie physiologique se sous-tend d'une expressivité qui trouve ses modèles dans la réalité la plus concrète.

¹⁷ Virg., *Én.*, IV, 362-364 :

*Talia dicentem iam dudum auersa tuetur
Huc illuc uoluens oculos totumque pererrat
Luminibus tacitis et sic accensa profatur :*

(« Pendant qu'il lui parle ainsi, depuis longtemps déjà Didon lui lance des regards obliques ; puis ses yeux, qui roulaient çà et là, le parcourent des pieds à la tête, en silence, et, toute brûlante de colère, elle s'écrie. »)

¹⁸ Virg., *Én.*, VIII, 219-221 :

*Hic uero Alcidae furiis exarserat atro
Felle dolor, rapit arma manu nodisque grauatum
Robur et aërii cursu petit ardua montis.*

(« Aussitôt une bile noire avait enflammé Alcide d'une colère furieuse, il empoigne ses armes, sa massue lourde de nœuds et gravit en courant les escarpements du mont aérien. »)

¹⁹ Virg., *Én.*, VII, 445 :

Talibus Allecto dictis exarsit in iras

²⁰ Virg., *Én.*, XI, 375-376 :

*Talibus exarsit dictis uiolentia Turni ;
Dat gemitum rumpitque has imo pectore uoces :*

(« Ce discours enflamma la violence de Turnus, il gémit et du fond de sa poitrine fait éclater ces paroles. »)

²¹ Virg., *Én.*, XI, 709-711 :

*Dixit, at illa furens acrique accensa dolore
Tradit equom comiti paribusque resistit in armis
Ense pedes nudo puraque interrita parma.*

(« Il dit ; elle, furieuse, brûlant d'une âcre colère, remet son cheval à une compagne et se campe devant lui, à armes égales, à pied, l'épée nue, sûre d'elle sous son bouclier pur de tout emblème. »)

Ce peut être également *l'animus* qui s'embrase. Lors de l'ultime nuit de Troie, Énée « brûle de rassembler une poignée d'hommes²² » et de châtier Hélène²³. La Renommée « se détourne et vole jusque chez le roi Iarbas dont les rumeurs enflamment l'esprit et amassent la colère²⁴ ». *L'animus* désigne le principe pensant et s'oppose d'une part à *corpus*, et de l'autre, à *anima*. Il représente l'esprit, mais s'applique spécialement aux dispositions de l'esprit, au « cœur », en tant que siège des passions, du courage, du désir, des penchants, par opposition à *mens*, « l'intelligence, la pensée ». Le feu illustre un état d'esprit, qui se rattache à la partie émotionnelle de l'homme.

Toutefois, le brasier peut se localiser précisément dans un organe. La métaphore prend alors une valeur de métonymie. La gradation du concret à l'abstrait se déploie, présentant en filigrane les rapports étroits qu'entretiennent l'âme et le corps. Le cœur, le regard et les veines jouent le rôle d'épicentre. En I, 50-51, Junon gagne l'Éolie, le cœur enflammé²⁵ (*flammato corde*). En V, 172-175, un feu intense s'allume dans les veines de Gyas, qui voit la victoire lui échapper²⁶.

²² Virg., *Én.*, II, 314-317 :

*Arma amens capio ; nec sat rationis in armis,
Sed glomerare manum bello et concurrere in arcem
Cum sociis ardent animi ; furor iraque mentem
Praecipitat, pulchrumque mori succurrit in armis.*

(« Hors de moi, je saisis mes armes ; je ne sais pas à quoi elles me serviront ; mais je brûle de rassembler une poignée d'hommes et avec mes compagnons de courir à la citadelle. La colère et la fureur précipitent ma résolution, et je songe qu'il est beau de mourir sous les armes. »)

²³ Virg., *Én.*, II, 575 :

Exarsere ignes animo.

(« Mon cœur brûla de colère. »)

²⁴ Virg., *Én.*, IV, 196-197 :

*Protinus ad regem cursus detorquet Iarbam
Incenditque animum dictis atque aggerat iras.*

²⁵ Virg., *Én.*, I, 50-51 :

*Talia flammato secum dea corde uolutans
Nimborum in patriam, loca feta furentibus Austris,
Aeoliam uenit.*

(« Ainsi s'agitait son cœur enflammé : elle arrive en Éolie, patrie des orages, terre grosse des autans furieux. »)

²⁶ Virg., *Én.*, V, 172-175 :

*Tum uero exarsit iuueni dolor ossibus ingens
Nec lacrimis caruere genae, segnemque Menoeten
Oblitus decorisque sui sociumque salutis
In mare praecipitem puppi deturbat ab alta.*

(« Une violente irritation s'est allumée dans les veines du jeune homme ; des larmes ruissellent sur ses joues. Oublieux de sa dignité et du salut de ses compagnons, il saisit l'indolent Ménoètès et, du haut de la poupe, le précipite dans les flots. »)

En IX, 65-66, devant l'inertie des Troyens au combat, le dépit allume un feu dans les os durs de Turnus²⁷.

En XII, 102, « un feu scintille dans [l]es yeux durs » du Rutule (*oculis micat acribus ignis*). L'intensité de l'expressivité est proportionnelle au moment crucial, vécu par Turnus. En effet, avant le combat singulier qui doit régler la guerre en l'opposant à Énée, il revêt des armes magnifiques et redoutables, avant de s'exhorter lui-même au combat. À cet instant, survient la modification du regard qui « dégage des étincelles brûlantes ». Par le feu, les yeux s'enrichissent d'une couleur et d'un éclat soutenus, avec une nuance de férocité. Mais, le tout s'agrémenté d'un mouvement intermittent. Le verbe *micare* désigne d'abord un objet qui se ferme ou se contracte, puis s'ouvre ou se dilate, doigts, yeux, cœur, oreilles, étoile qui scintille. De là résultent les différents sens de tressauter, palpiter, battre, clignoter et scintiller. C'est donc un feu vivace et en pleine activité qui est représenté.

Le bouillonnement

En IV, 563-564, Mercure présente Didon comme une « femme, décidée à mourir, médite des ruses et un crime abominable, et son âme bouillonne dans des remous de colère²⁸ ». L'expression *uariosque irarum concitat aestus*²⁹ rend la réalité d'un bouillonnement produit par une chaleur brûlante.

²⁷ Virg., *Én.*, IX, 65-66 :

*Haud aliter Rutulo muros et castra tuenti
Ignescunt irae, duris dolor ossibus ardet (...).*

(« Ainsi le Rutule, quand il regarde les murs et le camp, sa fureur s'enflamme, le dépit allume un feu dans ses os durs. »)

²⁸ Virg., *Én.*, IV, 563-564 :

*Illa dolos dirumque nefas in pectore uersat
Certa mori, uariosque irarum concitat aestus.*

²⁹ Comme le détermine J. Thomas (1981, p. 52), le terme *aestus* désigne le bouillonnement de l'eau, du feu, ou celui des passions. Quatre emplois qualifient les passions humaines (IV, 532 ; 564 ; VIII, 19 ; XII, 486), onze emplois représentent une effervescence d'éléments naturels (I, 107 ; II, 706 ; 759 ; III, 397 ; 419 ; VII, 464, 495 ; VIII, 674 ; X, 292 ; 687 ; XI, 627).

La physionomie

Un visage de la colère, englobant l'ensemble de la tête, s'esquisse sommairement. Toutefois, de l'esquisse de ces simples lignes, se dégage le regard. Quatre extraits ont été relevés. L'expressivité faciale se focalise dans le globe oculaire, qui donne toute l'intensité à la figure.

La tête

Un hochement de la tête peut exprimer le ressentiment. Junon, voyant les Troyens construire des maisons, « s'arrêt[e], clouée par une douleur aiguë. Puis, secouant la tête, elle laisse échapper ces mots de sa poitrine³⁰ ». Le participe *quassans* ajoute à la posture de l'arrêt une nuance kinésique, celle du hochement. Ce geste itératif de remuer la tête avec force dans un sens, puis dans l'autre et à plusieurs reprises révèle un mouvement spasmodique et saccadé, qui introduit les récriminations de la déesse contre Énée et ses compagnons.

Le regard

C'est un changement total d'aspect qui fait du regard l'indice facial essentiel du courroux. Oblique, il peut suivre un mouvement de va-et-vient, se teinter d'une lueur sanglante voire d'un feu brûlant, ou s'humidifier. Les modifications sont multiples et variées et en rappellent le statut privilégié. Faisant la jonction entre l'âme et le corps, il est un des interprètes physiologiques les plus éloquents du moindre dérèglement.

³⁰ Virg., *Én.*, VII, 291-292 :

*Stetit acri fixa dolore,
Tum quassans caput haec effundit pectore dicta.*

- *Le regard oblique*

« Brûlante de colère », face à Énée qui doit quitter son rivage, Didon s'emporte et lance à son interlocuteur « des regards obliques » :

*Talia dicentem iam dudum auersa tuetur
Huc illuc uoluens oculos totumque pererrat
Luminibus tacitis et sic accensa profatur*³¹.

Comme le remarque Philippe Heuzé³², cette modification oculaire s'insère dans un échange où l'attitude de la reine évolue progressivement. D'abord, elle s'est détournée (*iam dudum auersa*), puis elle roule les yeux en tous sens (*huc illuc uoluens oculos*). Silencieuse, elle parcourt du regard le corps d'Énée (*totumque pererrat/luminibus tacitis*). Enfin, enflammée, elle rétorque d'une voix puissante (*sic accensa profatur...*). Les expressions *huc illuc uoluens oculos* et *totumque pererrat luminibus* peuvent être synonymes ou souligner deux aspects différents. Dans la première possibilité, Énée est observé de façon soutenue et alarmante par Didon, qui tente d'évaluer la trahison. Dans le deuxième cas, le regard se perd. *Huc illuc* ne renvoie pas à un objet particulier, mais exprime alors la rapidité d'un mouvement d'yeux ne se portant sur rien de précis. Caractéristique de l'incohérence, mode spécifique du comportement passionnel, les yeux de la reine ont un mouvement spectaculaire, qui occulte la finalité de la perception. En effet, la colère dérègle la mécanique et abolit l'analytique de la vision, qui normalement perçoit et examine à la fois. Philippe Heuzé propose un regard divagant, qui d'abord révèle un intense désarroi, puis, une violente hostilité.

³¹ Virg., *Én.*, IV, 362 -364 : « Pendant qu'il lui parle ainsi, depuis longtemps déjà Didon lui lance des regards obliques ; puis ses yeux, qui roulaient çà et là, le parcourent des pieds à la tête, en silence, et, toute brûlante de colère, elle s'écrie. »

³² Heuzé, 1985, p. 565-568. Le développement qui suit lui est emprunté.

- *Les lueurs sanglantes*³³ *et l'embrassement*

Du sang peut se déposer sur l'œil. Cet effet spécial renforce l'étrangeté de l'apparence de Didon. En effet, en IV, 641-650³⁴, la reine est décrite comme décidée à mettre un terme à son existence. Des lueurs sanglantes apparaissent alors dans ses yeux, contribuant au « paroxysme effrayant³⁵ » de la violence du dérèglement passionnel. Il se combine aux tremblements, aux taches sur les joues et à la pâleur mortelle, rendant le visage difficile à contempler. Signe de « l'acmé de souffrance », il donne l'être étranger à l'humanité.

Ce regard de sang rappelle celui d'Amata, qui, égarée par les maléfices d'Allecto, chante l'hymen de Lavinia et de Turnus, comme pour les bacchantes. L'expression est presque semblable : *sanguineam torquens aciem* (VII, 399). *Acies* désigne ici un regard perçant, concentré sur l'objet qu'il souhaite atteindre. La racine *ac-* désigne ce qui est piquant, aigu, pointu, comme la pointe de l'épée. Le sang prend ici une double utilité. Il pose une touche de couleur et rappelle la physiologie de la fureur. Mais, il est également néfaste dans la mesure où il est prémonitoire du malheur de ces deux héroïnes qui vont se suicider, comme le souligne Philippe Heuzé³⁶.

³³ Au sujet des regards de sang, il faut consulter Ph. Heuzé, 1985, p. 556-560.

³⁴ Virg., *Én.*, IV, 642-650 :

*At trepida et cœptis immanibus effera Dido
Sanguineam uoluens aciem, maculisque tremantis
Interfusa genas et pallida morte futura,
Interiora domus inrumpit limina et altos
Conscendit furibunda gradus ensemque recludit
Dardanium, non hos quaesitum munus in usus.
Hic, postquam Iliacas uestis notumque cubile
Conspexit, paulum lacrimis et mente morata
Incubuitque toro dixitque nouissima uerba :*

« Aussitôt, frémissante, farouche de sa terrible résolution, Didon, des lueurs sanglantes dans les yeux, les joues tremblantes et marbrées, pâle de sa mort prochaine, se précipite à l'intérieur de son palais, gravit d'un élan désespéré les hauts degrés du bûcher et tire l'épée du DardaniÉn. Ah, ce n'était pas pour cet usage qu'il lui en avait fait présent ! Elle a regardé les vêtements d'Iliion et la couche si familière ; elle a donné un instant aux larmes et au rêve ; puis elle s'est jetée sur le lit et elle prononce ces dernières paroles. »

³⁵ Cette expression est empruntée à Philippe Heuzé (1985, p. 515).

³⁶ Ph. Heuzé, 1985, p. 558.

- *Le regard de feu*

Autre possibilité : les yeux peuvent être habités par un feu incandescent. En V, 277-279, Sergeste³⁷ ramène son vaisseau, sans honneur, au milieu des risées. Il est décrit semblable à un serpent blessé par un coup de pierre, dont les yeux brûlent en signe de férocité. Chromatiquement, cette ignition induit une coloration proche de celle des lueurs, ainsi qu'une chaleur. Elle superpose les signes physiologiques de la rougeur et de la hausse thermique à ceux, comportementaux, de l'agressivité et de l'emportement. Turnus connaît aussi cette modification. Sous l'emprise du *furor* guerrier, son regard s'enflamme (XII, 102).

- *Les larmes*

Les larmes possèdent un statut singulier. Elles ne sont pas de même nature que la pâleur ou les cheveux dressés, réactions mécaniques. Les larmes sont « émotion faite substance », produit essentiellement fait de matière liquide. « Concession de la substance physique à l'affectivité³⁸ », elles relèvent d'une alchimie qui transmue en pleurs le sentiment.

La colère est un sentiment qui peut s'associer à d'autres. Dans le cas du dépit, l'être ressent un élan émotionnel hybride où se mêlent tristesse et ressentiment. En écho à cette mixité, l'attitude mélange elle aussi les façons d'être. « Des larmes ruissellent sur ses joues ». Elles sont alors le signe non pas d'une pure colère, mais d'un chagrin mêlé de colère, dû à une déception personnelle ou à un froissement de l'amour-propre. Gyas se met à pleurer quand il comprend que la victoire échappe à son navire :

³⁷ Virg., *Én.*, V, 277-279 :

*Parte ferox ardensque oculis et sibila colla
Arduus attollens.*

(« Toute une partie de lui-même reste encore féroce ; ses yeux brûlent ; son cou qui siffle se redresse âprement. »)

³⁸ Ces expressions sont empruntées à Ph. Heuzé (1985, p. 516). À ce propos on peut consulter le chapitre consacré aux larmes dans l'*Énéide* (p. 516 sqq).

*Tum uero exarsit iuueni dolor ossibus ingens
 Nec lacrimis caruere genae, segnemque Menoeten
 Oblitus decorisque sui sociumque salutis
 In mare praecipitem puppi deturbat ab alta*³⁹.

Les larmes jaillissent, la situation n'étant pas au goût du personnage. Gyas enrage devant la défaite et son incapacité à pouvoir agir. L'irritation émotionnelle active la sécrétion lacrymale, qui sert de prélude à l'acte de l'*homo furens* : le meurtre de Ménoetès, considéré comme cause de l'échec. Se retrouvent ici les constantes comportementales du ressentiment et sa logique psychologique. Autrui n'a plus de valeur et il est perçu comme un obstacle. D'ailleurs, la perte de ces garde-fous est rappelée : *Oblitus decorisque sui sociumque salutis*. L'activité émotionnelle se joue donc en deux temps : l'humeur salée présente la tristesse à laquelle va succéder la colère.

Le corps : la physiologie interne

La bile noire

Contrairement au cœur qui reçoit la substance colérique, la bile noire, *atro felle*, produit le courroux. Elle coïncide avec l'organe producteur de cette émotion et lui donne ainsi une origine physiologique.

³⁹ Virg., *Én.*, V, 172-175 : « Une violente irritation s'est allumée dans les veines du jeune homme ; des larmes ruissellent sur ses joues. Oublieux de sa dignité et du salut de ses compagnons, il saisit l'indolent Ménoetès et, du haut de la poupe, le précipite dans les flots. »

En VIII, 219-221, après le rapt de ses bovins par Cacus, Alcide connaît une forte colère⁴⁰. La bile noire s'identifie à la colère. Elle génère alors un feu qui se répand dans tout l'organisme.

Le cœur

Le cœur, désigné par le terme *cor*⁴¹, est présenté deux fois sous l'emprise de la colère. En I, 50, Junon, qui ressasse son mécontentement contre les Troyens, est présentée comme « agit[ant] son cœur enflammé⁴² ». *Volutans* évoque un roulement, dénotant une agitation, associée à l'embrasement exprimé par *flammato*. Autre manifestation possible : le gonflement. En VI, 407, *tumida*⁴³ désigne le cœur de Charon qui s'emporte face à Énée et à la Sybille qui souhaitent traverser les eaux Stygiennes. Le cœur des combattants, désigné par le terme *pectus*⁴⁴, apparaît comme un réceptacle de la colère, dont la capacité de réception se retrouve vite dépassée par l'immersion du *furor* guerrier. Lucrèce⁴⁵ et Cicéron comparent le corps à un récipient : *nam corpus quidem quasi uas est aut aliquod animi receptaculum*⁴⁶.

⁴⁰ Virg., *Én.*, VIII, 219-221 :

*Hic uero Alcidae furiis exarserat atro
Felle dolor, rapit arma manu nodisque grauatum
Robur et aerii cursu petit ardua montis.*

(« Aussitôt une bile noire avait enflammé Alcide d'une colère furieuse, il empoigne ses armes, sa massue lourde de nœuds et gravit en courant les escarpements du mont aérien. »)

⁴¹ Philippe Heuzé (1985, p. 23) dénombre trente-huit occurrences de ce terme, où la valeur concrète demeure assez évanescence.

⁴² Virg., *Én.*, I, 50 :

Talia flammato secum dea corde uolutans

(« Ainsi s'agitait son cœur enflammé. »)

⁴³ Virg., *Én.*, VI, 407 :

Tumida ex ira tum corda residunt.

(« Alors le cœur gonflé de colère du passeur s'apaise. »)

⁴⁴ Comme l'indique Ph. Heuzé (1985, p. 20), le terme *pectus* illustre parfaitement le passage du concret à l'abstrait dans la métaphore. Quarante-sept emplois témoignent d'une valeur concrète indubitable. Par exemple, les ronflements de Rhamnès émanent d'une poitrine de chair (IX, 326). Le cas est similaire quand Énée transperce la cage thoracique de Sucre (XII, 508). Mais, le mot prend une valeur totalement abstraite quand il est question du ressentiment de Junon (*Iunonis ira nec exsaturabile pectus* (V, 781)).

⁴⁵ III, 555.

⁴⁶ Cic., *Tusc.*, I, 52.

Dans la frénésie du combat, Turnus et Énée connaissent ce débordement⁴⁷. Le verbe *rumpuntur* présente un mouvement métaphorique de séparation brutale. L'action de la colère induit un rapport de force qui met à l'épreuve la résistance naturelle de l'organisme, qui se laisse vite dépasser par l'intensité de cette puissance.

Les os

En V, 172-175, Gyas s'en prend à Ménoetès lors de la joute des navires. Il est alors présenté un feu s'allumant dans les os⁴⁸. La charpente du corps devient le siège intime de la sensibilité⁴⁹. Cette association oxymorique rend la partie la plus dure de l'organisme perméable. Cette qualité d'absorption s'allie à une capacité de production de liquides. La poitrine de Turnus, fouaillée par la torche d'Allecto, s'embrase⁵⁰ et les os se recouvrent de sueur⁵¹. Une sorte de paradoxe apparaît alors. *Ossa* désigne l'être en ce qu'il a de plus intime. Et pourtant, cet ensemble se voit attribuer la réaction physiologique la plus superficielle. Les os deviennent le siège des émotions, ce qui rappelle le rôle que leur confère Socrate.

⁴⁷ Virg., *Én.*, XII, 525-527 :

*Nunc, nunc
Fluctuat ira intus, rumpuntur nescia uinci
Pectora, nunc totis in uolnera uiribus itur.*

(« Alors, la colère bouillonne au-dedans d'eux, leurs cœurs indomptables éclatent, alors on va, de toutes ses forces, vers la lutte de sang. »)

⁴⁸ Virg., *Én.*, V, 172-175 :

*Tum uero exarsit iuueni dolor ossibus ingens
Nec lacrimis caruere genae, segnemque Menoeten
Oblitus decorisque sui sociumque salutis
In mare praecipitem puppi deturbat ab alta.*

(« Une violente irritation s'est allumée dans les veines du jeune homme ; des larmes ruissellent sur ses joues. Oublieux de sa dignité et du salut de ses compagnons, il saisit l'indolent Ménoetès et, du haut de la poupe, le précipite dans les flots. »)

⁴⁹ Les analyses qui suivent sont celles de Ph. Heuzé, *L'image du corps dans l'œuvre de Virgile*, p. 46-48. En comparant avec l'œuvre d'Homère où les os désignent soit une partie d'un corps blessé, soit ce qui reste du mort, Philippe Heuzé (p. 45-48) constate que Virgile se démarque de son modèle grec en leur octroyant une extrême sensibilité. Ainsi, en eux passe le feu de vives émotions (pâmoison d'Andromaque, de la mère d'Euryale), le froid de la frayeur et de l'épouvante. Les termes qui leur sont associés révèlent cette traversée émotionnelle : *calor* (VIII, 390), *pauor* (III, 57), *amor* (III, 258), *tremor* (II, 121 ; VI, 55 ; XII, 428), *dolor* (IX, 66 ; V, 172), *furor* (IV, 101) et *sudor* (VII, 458).

⁵⁰ Virg., *Én.*, VII, 456-457 :

*Sic effata facem iuueni coniecit et atro
Lumine fumantes fixit sub pectore taedas.*

⁵¹ Virg., *Én.*, VII, 458-459 : *ossa et artus pefudit sudor.*

La moelle est le lieu dans lequel s'est fixé le lien de la vie⁵². Lucrèce⁵³ aussi explique de quelle manière la quatrième substance de l'esprit, la plus subtile, « répartit dans les membres les mouvements sensitifs. La première, en effet, elle s'émeut en raison de la petitesse de ses éléments : puis les mouvements gagnent la chaleur et la puissance invisible du souffle, puis l'air ; puis tout se met en branle : le sang s'agite, la sensation pénètre alors dans toutes les chairs, elle gagne en dernier lieu les os et les moelles, qu'il s'agisse d'un plaisir ou d'une agitation toute contraire. »

Les gestes

Des gestes énergiques

La colère rend les gestes énergiques et vigoureux. L'être est presque⁵⁴ toujours décrit dans une pleine activité vigoureuse. En II, 41, « Laocoon, furieux, accourt du haut de la citadelle » (*Laocoon ardens summa decurrit ab arce*). Le verbe *decurrere* exprime un déplacement géographique qui s'effectue en courant et induit ainsi le sème de la précipitation. Sous les traits de Béroé, Iris « saisit violemment un feu plein de colère ; le bras levé, elle le brandit de toute sa force et le lance⁵⁵ ». Cette séquence gestuelle se structure selon trois mouvements :

- *corripit* qui souligne le fait de saisir vivement et complètement,
- *coruscat*, « agiter, brandir, darder, secouer »,
- *iacit*, « jeter », « lancer ».

⁵² Platon, *Timée*, 73, b.

⁵³ Lucrèce, III, 245-251 (trad. Ernout).

⁵⁴ Le propos peut être nuancé par le relevé de certaines occurrences présentant les personnages comme figés dans une posture. C'est le cas de Junon qui « s'arrêt[e], clouée par une douleur aiguë » (*Stetit acri fixa dolore* (VII, 291)). Elle se retrouve figée sur place. Le spectacle auquel elle assiste (Énée joyeux et la flotte dardanienne qui construisent des maisons et se fient à la terre (VII, 290-291)) crée une douleur qui la submerge alors. Cet immobilisme résulte d'une tension si forte qu'elle en paralyse l'individu, qui n'est plus capable de faire le moindre geste. Mais, cet état demeure assez bref et généralement, il est le prélude à un déferlement soit verbal, soit paraverbal. En effet, Junon, en secouant la tête, va se répandre longuement en invective contre les Troyens.

⁵⁵ Virg., *Én.*, V, 641-643 :

*Haec memorans prima infensum ui corripit ignem
Sublataque procul dextra conixa coruscat
Et iacit.*

Le sémantisme de ces verbes désigne des attitudes dynamiques et vives, associant la raideur et le jaillissement.

Toutefois, dans le déchaînement du *furor*, la logique kinésique relève plus d'un déferlement irrésistible, motif étudié par J. Thomas⁵⁶. Il multiplie les effets de l'explosion de cette émotion, qui donne l'impression d'un univers qui vole en éclats, dont les structures se désagrègent irrémédiablement. Les trajectoires se précipitent, le rythme des événements s'accélère. Humilié par sa chute, Entelle est saisi d'une frénésie qui le propulse constamment contre son adversaire :

*At non tardatus casu neque territus heros
Acrior ad pugnam redit ac uim suscitatur ira ;
Tum pudor incendit uiris et conscia uirtus,
Praecipitemque Daren ardens agit aequore toto
Nunc dextra ingeminans ictus, nunc ille sinistra.
Nec mora nec requies ; quam multa grandine nimbi
Culminibus crepitant, sic densis ictibus heros
Creber utraque manu pulsatur uersatur Dareta⁵⁷.*

Les coups pleuvent dans une dépense physique surhumaine. La structure itérative des gestes donne une impression d'ubiquité à Entelle.

⁵⁶ Cf. J. Thomas, 1981, *Les structures de l'imaginaire dans l'Énéide*, p. 48-51.

⁵⁷ Virg., *Én.*, V,453-460 : « Mais sa chute n'arrête ni n'effraie le héros qui revient plus ardent au combat et que la colère stimule. L'humiliation et la conscience de sa valeur attisent ses forces ; il fait fuir Darès précipitamment à travers toute l'arène, redoublant ses coups tantôt de la main droite, tantôt de la main gauche. Ni trêve, ni repos : le nuage chargé de grêle ne crépite pas davantage sur nos toits : de ses deux poings, à coups pressés, le héros, qui se multiplie, frappe et culbute Darès. »

La violence, soulignée par *ictibus, pulsat, uersatque*, se déploie, figurant une sorte de tourbillon⁵⁸.

Autre motif possible : la linéarité se traduisant par un mouvement incessant et répétitif. Les allers-retours de Turnus à cheval devant le camp des Troyens marquent une sorte de piétinement qui trahit l'impatience du guerrier :

Huc turbidus atque huc

*Lustrat equo muros aditumque per auia quaerit*⁵⁹.

Le verbe *lustrare*⁶⁰, qui a le double sens de « purifier » et « passer en revue », puis simplement de « parcourir », détermine le fait de traverser et d'arpenter. La répétition de l'adverbe de lieu *huc*, qui induit un mouvement, accentue la structure itérative du trajet.

Des actes mortifères

Au paroxysme de la violence, l'*homo furens* peut tuer, rappelant de la sorte la logique de déshumanisation qu'il connaît. C'est ainsi qu'en V, 172-175, Gyas⁶¹ précipite Ménoetès dans les flots à cause de la défaite qui se profile.

⁵⁸ Ce motif est également présent pour Amata : « On dirait la toupie qui vole sous les coups du fouet ; des enfants la chassent en grands cercles autour des atriums déserts, captivés par leur jeu : bondissant sous la lanière, elle se déplace en longues courbes ; la troupe enfantine se penche tout ébahie sans comprendre, elle admire ce buis qui tourne, et que raniment les coups » (VII, 380).

⁵⁹ Virg., *Én.*, IX, 57-58 : « L'âme en feu, Turnus, à cheval, passe et repasse autour des murs ; il cherche un accès hors des chemins tracés. »

⁶⁰ Ernout-Meillet, p. 371, art. *Lustrum*.

⁶¹ Virg., *Én.*, V, 172-175 :

*Tum uero exarsit iuueni dolor ossibus ingens
Nec lacrimis caruere genae, segnemque Menoeten
Oblitus decorisque sui sociumque salutis
In mare praecipitem puppi deturbat ab alta.*

(« Une violente irritation s'est allumée dans les veines du jeune homme ; des larmes ruissellent sur ses joues. Oublieux de sa dignité et du salut de ses compagnons, il saisit l'indolent Ménoetès et, du haut de la poupe, le précipite dans les flots. »)

La voix

La colère intensifie la puissance vocale. Toutes les occurrences relevées mettent en scène des êtres criants. En IV, 362–364, Didon brise le silence dans lequel elle s’emmurait face à Énée par sa puissance vocale⁶² : *pro-fatur*, avec la valeur intensive du préfixe *pro-*; après avoir décapité Tarquitus, Énée « s’écrie plein de haine⁶³ ; après avoir écouté la harangue de Drancès, Turnus « gémit et du fond de sa poitrine fait éclater ces paroles⁶⁴ ». Une modalité affective accompagne systématiquement ces verbes énonciatifs. Didon se retrouve « brûlante de colère » (*accensa*), Énée est plein de haine (*inimico pectore*), la violence de Turnus s’embrase (*Talibus exarsit dictis uiolentia Turni*). Ces indications donnent la tonalité véhémence des propos. Dans le cas de Turnus, une indication de lieu localise la provenance de ces paroles : *rumpitque has imo pectore uoces*. Ce sont des profondeurs de l’être qu’elles émanent. Explosives, elles font figure d’un ensemble qui se brise. Le verbe *rumpitque* souligne la séparation en plusieurs parties d’un corps. Cette réaction physique résulte d’un choc, qui n’est autre que la réaction au discours récriminateur de Drancès. La force persuasive de la parole est alors suggérée, puisqu’elle a pour conséquence d’aviver la nature primaire de la colère.

⁶² Virg., *Én.*, IV, 364 : *et sic accensa profatur* (« toute brûlante de colère, elle s’écrie »).

⁶³ Virg., *Én.*, X, 552-556 :

*Ille reducta
Loricam clipeique ingens onus impedit hasta,
Tum caput orantis nequiquam et multa parantis
Dicere deturbat terrae truncumque tepentem
Prouoluens super haec inimico pectore fatur.*

(« Il fait tomber à terre la tête de l’homme qui le prie en vain et se prépare à tenir un long discours ; faisant rouler devant lui le tronc tout chaud, il s’écrie plein de haine. »)

⁶⁴ Virg., *Én.*, XI, 375-376 :

*exarsit dictis uiolentia Turni ;
Dat gemitum rumpitque has imo pectore uoces :*

(« Ce discours enflamma la violence de Turnus, il gémit et du fond de sa poitrine fait éclater ces paroles. »)

Ces interventions orales s'inscrivent dans un contexte où la tension est importante. Des rapports de force se sont engagés entre les locuteurs. Didon affronte Énée, Turnus répond à Drancès. Le cas d'Énée est particulier dans la mesure où il réprime l'attitude de son adversaire. Ses paroles suivent une mise à mort. Toutes ces expressions introduisent des paroles vigoureuses et presque instantanées, répliques conditionnées par un déclencheur irritant. Il s'agit d'une réponse à une explication cassante et blessante pour la reine de Tyr. Didon répond à Énée, qui demande à la reine de cesser ces plaintes irritantes⁶⁵. Dans la fureur du combat, Énée fait immédiatement le silence, qui succède aux prières de Tarquitus en le décapitant.

*Tum caput orantis nequiquam et multa parantis
Dicere deturbat terrae.*

Au sens propre, il coupe le son⁶⁶ et amorce une invective. Et Turnus répond à la harangue de Drancès, qui met en doute la vaillance du Rutule.

En décrivant l'intériorité organique victime de la colère, Virgile retrace le cheminement physiologique des émotions. Comme l'analyse Philippe Heuzé⁶⁷, « il assouplit le corps coriace et le pénètre de sensibilité ». Virgile cisèle le corps de l'*homo furens* en sélectionnant les organes les plus expressifs. La colère gagne alors en intensité. Les portraits sont saisissants et révèlent la dimension aliénante du courroux, qui met hors de lui l'être. Pâleur mortelle, rouge-sang des yeux, mystérieuses taches sur les joues amplifient le fantastique du physique.

⁶⁵ Virg., *Én.*, IV, 360 :

Desine meque tuis incendere teque querelis.

(« Cesse donc et pour toi et pour moi ces plaintes irritantes. »)

⁶⁶ Heuzé, 1985, p. 77.

⁶⁷ Heuzé, 1985, p. 48.

1.1.2 Les *Métamorphoses* d'Ovide

Sur l'ensemble des *Métamorphoses*⁶⁸ d'Ovide⁶⁹, une vingtaine d'occurrences a été relevée :

- pour ce qui est des schèmes figuratifs, neuf extraits soulignent l'embrasement, deux le gonflement et un le frémissement ;
- trois occurrences caractérisent l'aspect du visage, une le teint, cinq le visage, une les dents ;
- quant au corps, trois extraits décrivent la chevelure, une les mains, deux les gestes et un le déplacement géographique ;
 - quatre occurrences sont consacrées au verbal.

Les schèmes figuratifs

L'embrasement

Le schème figuratif de l'embrasement est récurrent. Présenté neuf fois, il traduit métaphoriquement l'influence du courroux sur l'être. Il peut s'attacher à une zone organique spécifique ou désigner un état général comme en I, 199-200 :

*Confremuere omnes studiisque ardentibus ausum
Talia deposcunt*⁷⁰.

⁶⁸ La traduction utilisée est celle de Georges Lafaye de l'édition des Belles Lettres.

⁶⁹ Les *Métamorphoses* d'Ovide ont été classées dans la partie consacrée à l'épopée sur le modèle proposé par l'ouvrage *Les genres littéraires à Rome*. Comme le remarquent René Martin et Jacques Gaillard (p. 49-50), les dimensions monumentales sont celles d'un poème épique, ainsi que le vers utilisé, l'hexamètre dactylique. Le merveilleux est omniprésent, comme un grand nombre de sujets et personnages traditionnels de la littérature épique. Et pourtant de nombreux aspects, comme le romanesque, font des *Métamorphoses* une œuvre à part. Mais tel n'est pas notre propos d'approfondir cette problématique et c'est par mimétisme que cette œuvre a été catégorisée dans l'épopée.

⁷⁰ Ov., *M.*, I, 199-200 : « Tous ont frémi et, enflammés de colère, réclament la punition du criminel. »

L'ignition donne l'impulsion à l'action. Elle la renforce d'un certain dynamisme et rappelle ainsi que la colère est une force active. En I, 724, Junon s'enflamme contre sa rivale Io, *protinus exarsit nec tempora distulit irae. Exardescere*, composé de l'inchoatif *ardescere*⁷¹, marque une soudaineté dans l'exécution de l'activité, renforcée par l'adverbe *protinus*. La colère se définit comme un élan associé à une certaine promptitude. En V, 41-42, la description du brasier introduit la riposte aux compagnons de Phinée, qui assistent au meurtre de Rhétus :

*Tum uero indomitas ardescit uulgus in iras
Telaque coniciunt*⁷².

L'attribution collective (déjà constatée en I, 199-200) et l'aspect ingressif se combinent pour faire du brasier la modalité émotionnelle introductrice de l'action. Tel est le cas en XII, 240-241 où les Centaures s'échauffent face à l'agression d'Eurytus par Thésée, alors qu'il a tenté de ravir Hippodamé à Pirithoüs :

*Ardescunt germani caede bimembres
Certatimque omnes uno ore « Arma, arma »
loquuntur*⁷³.

Mais la vivacité engendrée par la colère s'enrichit également de la fougue octroyée par l'ivresse : *uina dabant animos* (XII, 242). La causalité émotionnelle se double d'une réalité physique, celle de l'absorption excessive de boissons alcoolisées.

⁷¹ Ernout-Meillet, p. 45, art. *areo*.

⁷² Ov., *M.*, V, 41-42 : « Alors une colère indomptable enflamme les cœurs de ses compagnons et ils se mettent à lancer des traits tous à la fois. »

⁷³ Ov., *M.*, XII, 240-241 : « Le meurtre de leur frère enflamme de colère les monstres à la double nature ; tous d'une seule voix s'écrient : « Aux armes, aux armes ! » »

Toutefois, cette combustion s'applique également à des personnes seules. En VI, 609-611, comprenant que sa sœur a été violentée par son époux, Progné « ne peut plus contenir la colère qui l'enflamme⁷⁴ » :

Ardet et iram

Non capit ipsa suam Progne fletumque sororis

Corripiens.

Le verbe *ardere* désigne cette chaleur ardente, qui s'accompagne d'un trop plein de la substance colérique. La formule, *et iram non capit ipsa suam Progne*, gradue le courroux dont l'intensité excessive s'échappe du corps, qui se conçoit alors comme un réceptacle, un contenant. En IX, 28-29, Alcide laisse également libre cours à son ire, se voyant évincé auprès de Déjanire par Achéloüs :

Accensae non fortiter imperat irae

Verbaque tot reddit⁷⁵.

Le groupe nominal *accensae irae* détermine la teneur agressive des propos, qui servent de préambule au combat. Ce dérivé d'*accendere* souligne le fait de s'enflammer et pose l'embrasement comme la réponse à un stimulus provoquant l'indignation. L'embrasement peut également naître de l'exaspération. En XII, 102-104, Achille s'enflamme en voyant que ses coups ne portent pas contre Cygnus :

Haud secus exarsit quam circo taurus aperto,

Cum sua terribili petit irritamina cornu,

Poeniceas uestes elusaque uulnera sentit⁷⁶.

⁷⁴ Ov., *M.*, VI, 609-611 : « Progné elle-même ne peut plus contenir la colère qui l'enflamme ; blâmant les larmes de sa sœur. »

⁷⁵ Ov., *M.*, IX, 28-29 : « enfin, ne pouvant plus maîtriser la colère qui s'est allumée dans son sein, il s'exprime en ces termes. »

⁷⁶ Ov., *M.*, XII, 102-104 : « Achille est enflammé de colère, comme le taureau qui, dans l'immense arène du cirque, frappe de sa corne terrible l'étoffe de pourpre et sent que ses coups ne portent pas. »

Ici, le brasier se complète d'une équivalence animale. Il se présente comme une donnée « transcatégorielle », étant à la fois commun à l'homme et aux bêtes. En XIII, 545, Hécube s'embrase, *qua simul exarsit*, et s'apprête à venger la mort de son fils Polydore.

Cependant, le schème de l'embracement peut s'associer à celui du bouillonnement dans une relation de cause-conséquence. En XIII, 558-559, Hécube réagit vivement au faux serment de Polymestor, le meurtrier de son fils Polydore :

*Spectat truculenta loquentem
Falsaque iurantem tumidaque exaestuat ira*⁷⁷.

Sémantiquement, le composé d'*aestuare*, *exaestuat*, souligne une chaleur brûlante, qui porte à ébullition un liquide, qui va alors bouillonner. Par sa capacité à créer une sorte d'écume, la colère acquiert une dimension physique, renforcée par *tumida*. Il désigne le fait de s'enfler et donc de se dilater. Le courroux possède un volume, qui s'amplifie selon son intensité.

Le gonflement

Le gonflement est présenté également en VIII, 437, où Méléagre se retrouve « gonflé de colère » (*tumida ira*), en voyant son cadeau retiré à Atalante.

⁷⁷ Ov., *M.*, XIII, 558-559 : « A ces mots, en entendant ce faux serment, elle lui lance un regard terrible ; sa colère bouillonnante déborde de son cœur (...). »

Le bouillonnement

L'esprit de Phébus bouillonne quand il apprend que Coronis a été surprise avec un jeune homme de l'Hémonie :

Vtque animus tumida feruebat ab ira.(II, 602)

La physionomie

La physionomie se saisit dans son ensemble, mais également dans ses zones les plus expressives comme le regard. Les dents restent la seule partie très précise qui soit évoquée.

Le visage

C'est dans le changement généré par le courroux que le visage est décrit. En II, 600-605, Phébus « change de visage et de couleur⁷⁸ », *pariter uultusque deo plectrumque colorque/excidit*, en apprenant la trahison de son amante Coronis. L'expression faciale se modifie également sur la figure d'Arachné : *confessaque uultibus iram* (VI, 35). La colère marque une rupture dans l'aspect du visage. Il fixe cette modification et se révèle comme un interprète morphologique efficace. L'expression peut s'affiner et s'enrichir d'une tonalité dominante. La menace se juxtapose à cette fluctuation, laissant présager de sombres desseins. Ainsi est dépeinte la figure d'Althée :

*Et modo nescio quid similis crudele minanti
Vultus erat, modo quem misereri credere posses*⁷⁹.

⁷⁸ Ov., *M.*, II, 600-602:

*Laurea delapsa est audito crimine amantis
Et pariter uultusque deo plectrumque colorque
Excidit.*

(« À la nouvelle de ce crime, le dieu qui l'aime laisse tomber sa couronne de laurier ; il change de visage et de couleur ; son plectre lui échappe. »)

⁷⁹ Ov., *M.*, 467-468 : « Parfois il semble que ses traits menaçants annoncent je ne sais quelle action cruelle, parfois ils offrent l'expression de la pitié. »

L'emploi de la première personne du singulier, *nescio*, instaure un face-à-face contemplatif entre le personnage décrivant Althée et cette dernière. Ce verbe annonce l'indétermination de l'action à venir et en confirme cependant le caractère féroce. Le dilemme psychologique devient figuratif puisque l'alternance marquée par *et modo....modo* montre un personnage à l'aspect changeant. La physionomie rend flagrant l'antagonisme qui agite l'être, qui s'assimile à un potentiel destructeur. L'indéfini *quid*, précisé par *crudele*, introduit une incertitude funeste.

Ces velléités dévastatrices peuvent appartenir au vécu du personnage et dessinent alors un sombre horizon d'attente. En XIII, 441-444, l'ombre d'Achille surgit, demandant l'immolation sur son tombeau de Polyxène :

*Hic subito, quantus cum uiueret esse solebat,
Exit humo late rupta similisque minanti
Temporis illius uultum referebat Achilles,
Quo ferus iniusto petiit Agamemnomia ferro*⁸⁰.

Son attitude est hostile. L'aspect physionomique rappelle celui d'une action antérieure, celle de l'attaque contre Agamemnon, dont l'illégitimité est rappelée par l'adverbe *iniusto*. Les colères de ce guerrier sont redoutables et laissent envisager le pire. Achille le bouillant se définit comme enclin au conflit.

Le teint

La couleur de la peau varie simultanément avec l'allure du visage. En II, 601-602, le teint d'Apollon vire et souligne de ce fait le changement chromatique, introduit par le courroux : *pariter uultusque deo plectrumque colorque/excidit*.

⁸⁰ Ov., *M.*, XIII, 441-444 : « Tout à coup, de la terre largement ouverte surgit Achille, aussi grand que de son vivant et lançant des regards pleins de menace ; son visage avait la même expression que le jour où, poussé par une injuste fureur, il attaqua Agamemnon, le fer à la main. »

Le regard

En adéquation avec la figure, le regard révèle le conflit qui assaille l'homme en colère. Son acuité se renforce, ainsi que sa puissante opposition. En III, 577-578, Penthée jette des regards « terribles » sur son prisonnier :

*Aspicit hunc Pentheus oculis quos ira tremendos
Fecerat et, quamquam poenae uix tempora differt*⁸¹.

Tremendos est formé sur le verbe *tremere*, qui signifie dans la langue impériale « trembler devant, avoir peur de ». Il est synonyme de *metuere*, *timere*, d'où le sens de *tremendus*, « qui fait trembler ». L'*ira* focalise le regard sur l'objet de son ressentiment et révèle sa volonté d'annihilation. Alcide considère de la même façon Achéloüs, qui tente de lui emporter la préférence de Déjanire :

*Talia dicentem iamdudum lumine toruo
Spectat et accensae non fortiter imperat irae
Verbaque tot reddit*⁸².

Le fréquentatif *spectat* insiste sur la fixité du regard, planté sur son adversaire. L'adjectif *toruos* amplifie l'accentuation de cet axe directionnel en lui ajoutant une connotation farouche, presque oblique. *Spectat* est de nouveau utilisé pour Hécube en XIII, 558-559 :

⁸¹ Ov., *M.*, III, 577-578 : « Penthée jette sur lui des regards que la colère avait rendus terribles, et, bien qu'il se résigne mal à différer l'heure de son supplice. »

⁸² Ov., *M.*, IX, 27-29 : « tandis que je parlais, Alcide n'avait pas cessé de lancer sur moi des regards menaçants ; enfin, ne pouvant plus maîtriser la colère qui s'est allumée dans son sein, il s'exprime en ces termes. »

*Spectat truculenta loquentem
Falsaque iurantem tumidaquae exaestuat ira*⁸³.

Le dérivé de *trux*, *truculentus*, apporte le même sème de férocité que *toruus*.

L'intensité oculaire peut se concentrer au point de faire naître des lueurs rouges :

*Saepe suum feruens oculis dabat ira ruborem*⁸⁴.

Cette nuance chromatique évoque la métaphore de l'embrassement. Elle fait du regard un foyer incandescent, le rendant singulier.

Néanmoins, la colère peut se faire superbe et renforcer le caractère hautain des yeux. En VI, 169, Niobé parade, courroucée des sacrifices qui sont faits à Latone et non à elle-même :

*Vtque oculos circumtulit alta superbos*⁸⁵.

C'est une variante peu fréquente de l'ire qui est présentée ici. En effet, elle jaillit d'une blessure faite à l'ego et se traduit par une attitude vaniteuse et orgueilleuse. Le regard se fait distant et traduit la haute opinion que la reine a d'elle-même.

⁸³ Ov., *M.*, XIII, 558-559 : « À ces mots, en entendant ce faux serment, elle lui lance un regard terrible ; sa colère bouillonnante déborde de son cœur. »

⁸⁴ Ov., *M.*, VIII, 466 : « Tantôt les feux de la colère font monter à ses yeux leurs rouges lueurs. »

⁸⁵ Ov., *M.*, 6, 169 : « Alors elle promène autour d'elle, d'un air altier, des regards superbes. »

Les dents

Sous l'influence de la colère, les dents se serrent et provoquent un grincement strident. Cela ajoute une notation sonore au portrait de l'être irrité. En VIII, 437, Méléagre est « gonflé de colère, grinçant des dents » :

Non tulit et tumida frendens Mauortius ira.

Le verbe *frendere* désigne étymologiquement le fait de « broyer à la meule, avec les dents », d'où le sens de « grincer des dents ». Le bruit est crissant et prolongé. Il résulte d'un resserrement de la mâchoire, qui rappelle la dynamique du relâché-resserré.

Le corps

La chevelure

La chevelure éparse devient un indice de la fureur qui anime l'être en colère. En VIII, 106-107, Scylla s'abandonne à son ressentiment et paraît « les cheveux épars », *passis capillis*. Elle n'a plus aucune retenue et les cheveux dénoués et libres s'éparpillent sur ses épaules. Ils contribuent à renforcer l'indignation de la jeune fille, qui se voit abandonnée après avoir commis les pires méfaits pour Minos.

En signe d'opposition, la chevelure s'agite dans un mouvement spasmodique et réprobateur. En I, 177-180, Jupiter agit de la sorte :

*Ergo ubi marmoreo superi sedere recessu,
Celsior ipse loco sceproque innixus eburno
Terrificam capitis concussit terque quaterque
Caesariem, cum qua terram, mare, sidera mouit*⁸⁶.

Conformément à la nature divine de Jupiter, les conséquences de ce geste acquièrent une dimension épique et cosmogonique, puisqu'il en vient à ébranler les éléments aquatique, terrestre et sidéral. La proposition *cum qua terram, mare, sidera mouit* développe l'adjectif *terrificam*. Les cheveux encadrent la tête, qui se secoue.

Mais ce geste peut également contribuer à l'attitude orgueilleuse du personnage. En VI, 167-169, les cheveux sont aériens et entourent majestueusement la tête :

*Et, quantum ira sinit, formosa mouensque decoro
Cum capite inmissos umerum per utrumque capillos
Constitit ; utque oculos circumtulit alta superbos*⁸⁷.

Les mains

Les mains se tendent dans un geste ultime de révolte et de menace, quand Scylla voit les carènes de Minos partir loin d'elle :

⁸⁶ Ov., *M.*, I, 177-180 : « Donc, lorsque les dieux furent entrés dans ce sanctuaire resplendissant de marbre, Jupiter, lui-même assis sur un trône plus élevé et s'appuyant sur un sceptre d'ivoire, agita trois ou quatre fois autour de sa tête sa redoutable chevelure, qui ébranla la terre, la mer et les astres. »

⁸⁷ Ov., *M.*, VI, 167-169 : « Aussi belle que le permet la colère, agitant d'un mouvement de sa tête majestueuse ses cheveux qui flottent sur ses deux épaules, elle s'est arrêtée ; alors elle promène autour d'elle, d'un air altier, des regards superbes. »

*Violentam transit in iram
Intendensque manus, passis furibunda capillis*⁸⁸.

Cette extension manuelle s'oriente vers les navires, objet du ressentiment de la jeune fille. Sa description est celle d'une furieuse, qui combine tous les signes extérieurs de la rage impétueuse.

Les gestes

Les gestes se font hostiles et offensifs. Tandis que Rhétus est transpercé par le javelot de Persée, ses compagnons ripostent en « lanç[ant] des traits tous à la fois » :

*Tum uero indomitas ardescit uulgus in iras
Telaque coniciunt*⁸⁹.

Semblable à l'élan du *furor* guerrier, le courroux génère une frénésie sans frein (*indomitas*) et soudaine (*ardescit*). La réaction est instinctive et appelle à une contre-attaque vive et vigoureuse, qui tourne à l'affrontement généralisé.

Apprenant la naissance d'Arcas, fils de Jupiter et de Callisto, Junon exhale son ressentiment en maltraitant la nymphe. La réaction est brutale :

*Dixit et aduersam prensis a fronte capillis
Strauit humi pronam*⁹⁰.

⁸⁸ Ov., *M.*, VIII, 106-107 : « Elle passe à une colère furieuse : les mains tendues, les cheveux épars, hors d'elle-même, elle s'écrie. »

⁸⁹ Ov., *M.*, V, 41-42 : « Alors une colère indomptable enflamme les cœurs de ses compagnons et ils se mettent à lancer des traits tous à la fois. »

⁹⁰ Ov., *M.*, II, 476-477 : « Elle dit et, debout devant elle, saisissant ses cheveux sur son front, elle la jeta à terre, la tête la première. »

La violence se renforce par le contraste du comportement de la jeune femme, qui, en suppliante, tente d'adoucir la déesse.

Le verbal

L'intensité

C'est un cri à l'intensité décuplée que jette le Cyclope, qui a surpris Galatée avec Acis :

*Tantaque uox, quantam Cyclops iratus habere
Debuit, illa fuit ; clamore perhorruit Aetne⁹¹.*

La puissance du volume est proportionnelle à la taille de l'homme en colère, le Cyclope, être mythologique mais également épique par ses dimensions excessives. C'est une sorte d'horizon d'attente qui se crée. Le quantitatif *quantam* instaure un ordre de mesure qui suit la logique comportementale introduite par *debuit*. Cette évaluation se développe selon ses conséquences. C'est une *uox monstifera* qui ébranle l'Etna personnifié car les secousses physiques se juxtaposent à la terreur émotionnelle. Le composé d'*horrere*, *perhorruit*, souligne le fait d'être hérissé, de frissonner face à un spectacle effroyable, de nature sonore ici.

La production verbale

La production verbale d'une multitude en colère s'assimile à une rumeur, un fond sonore indistinct et confus. Après avoir écouté Jupiter qui décide de renouveler l'humanité, les dieux frémissent au nom de Lycaon, qui doit être puni pour ses méfaits :

⁹¹ Ov., *M.*, XIII, 876-877 : « Sa voix était aussi effroyable qu'on pouvait l'attendre d'un Cyclope irrité ; ce cri fit frémir l'Etna. »

*Confremuere omnes studiisque ardentibus ausum
Talia deposcunt*⁹².

L'adjonction préfixale *cum-* apporte une dimension collective au murmure réprobateur. C'est un grondement sourd et indistinct qui émane de toutes parts.

1.1.3 *La Pharsale* de Lucain

Dans la *Pharsale*⁹³ de Lucain, vingt-huit extraits évoquant physiquement la colère ont été relevés. Ce motif littéraire n'est pas omniprésent et se façonne selon un certain parti pris. Sa représentation repose sur l'accentuation de certains effets corporels. Concernant le visage, il est juste fait cas d'une impression hostile⁹⁴. Deux pôles sont mis en valeur : la kinésie⁹⁵ et le verbal⁹⁶. L'ensemble repose sur un canevas de lignes de force soulignant un corps actif.

La colère demeure également organique. Elle s'incarne grâce à des schèmes figuratifs conventionnels comme le bouillonnement⁹⁷ et l'embrasement⁹⁸. Physiologiquement, elle se loge dans la poitrine, qui garde sa fonction d'épicentre⁹⁹.

De plus, l'analogie comportementale est mise en relief par un réseau de métaphores animales. L'attitude de l'*homo furens* trouve son équivalent dans le monde animal. Le cheval¹⁰⁰, les félins et l'ours¹⁰¹ réagissent de la même façon.

⁹² Ov., *M.*, I, 199-200 : « Tous ont frémi et, enflammés de colère, réclament la punition du criminel. »

⁹³ La traduction utilisée est celle d' A. Bourgery de l'édition des Belles Lettres.

⁹⁴ V, 295-296.

⁹⁵ I, 67-69 ; II, 145-149 ; II, 492-493 ; III, 141-143 ; IV, 242-245 ; IV, 267-271 ; VI, 793-794 ; VII, 47-52 ; VII, 385-386.

⁹⁶ III, 355-357 ; IV, 211 ; VII, 70-71 ; VII, 127-129 ; VII, 145-147 ; VII, 482-484.

⁹⁷ IV, 242-245 ; VI, 63.

⁹⁸ I, 291-295 ; III, 133-134 ; IV, 283-284 ; VI, 282-283 ; VII, 47-52 ; VII, 103-104.

⁹⁹ V, 255-256.

¹⁰⁰ I, 291-295.

¹⁰¹ VI, 220-225.

Les schèmes figuratifs

Le bouillonnement et l'embrassement sont les deux schèmes figuratifs qui se retrouvent dans l'œuvre de Lucain. Etroitement liés l'un à l'autre, le premier est la conséquence du second. Ils sous-tendent une vision métaphorique et physiologique, bien spécifique. La colère s'incarne, prenant une forme indépendante, celle d'un brasier, et le corps s'assimile à une étendue liquide, susceptible de modifier son état, en fonction d'actions extérieures.

Le bouillonnement

La colère se matérialise par le bouillonnement. Le verbe *feruere* marque l'agitation sous la forme d'un liquide effervescent, formant des bulles sur sa surface. La colère est implicitement comparée à une force d'embrassement. Au livre IV, les paroles de Petreius ravivent l'amour du crime chez les soldats. Les conséquences d'une telle harangue sont décrites grâce à une comparaison animale où la bête sauvage, momentanément apprivoisée, recouvre sa nature première due au goût du sang. L'apparition de la colère coïncide avec la réactivation des instincts primaires de la bête sauvage¹⁰². La colère s'assimile à une force élémentaire, que l'on peine à contenir. C'est pourquoi le dompteur échappe difficilement à l'agression de la bête sauvage, soumise au déferlement colérique (*Feruet et a trepido uix abstinet ira magistro* (IV, 242)).

¹⁰² Luc., IV, 237-245 :

*Sic ubi desuetae siluis in carcere cluso
Mansueuere ferae et ulltus posuere minaces
atque hominem didicere pati : si torrida paruus
admonitaeque tument gustato sanguine fauces ;
Feruet et a trepido uix abstinet ira magistro.
Itur in omne nefas, et quae fortuna deorum
Inuidia caeca bellorum nocte tulisset,
Fecit monstra fides.*

(« Ainsi, quand déshabituées des forêts, les bêtes se sont apprivoisées dans une étroite prison, ont quitté leurs regards menaçants et se sont accoutumées à subir l'homme, si un filet de sang pénètre dans leur gueule brûlante, la rage et la sauvagerie reviennent et leur gosier se dilate, averti par le sang qu'ils ont goûté. La colère bouillonne et n'épargne pas sans peine le dompteur tremblant. On va à tous les forfaits ; des monstruosité que la Fortune, ministre des dieux irrités, aurait admises dans la nuit aveugle des mêlées, c'est l'honneur qui les fit connaître. »)

Le verbe *aestuar* indique également l'effervescence organique et comportementale, consécutive au courroux. Au livre VI où Pompée se retrouve enfermé dans Dyrrachium, est décrite l'activité de la rage des citoyens :

*Aestuat angusta rabies ciuilis harena*¹⁰³.

Ce terme désigne une chaleur brûlante, provenant d'une substance enflammée. Elle comporte une notion d'excès¹⁰⁴. Et cette agitation a pu être comparée au bouillonnement produit par la chaleur.

L'embrassement

L'embrassement repose sur l'échauffement des sens, engendrant une chaleur diffuse qui se propage dans tout le corps. En effet, la colère semble capable de rehausser la température de l'organisme et d'en aviver le fonctionnement¹⁰⁵. Les occurrences relevées sont bien plus nombreuses que celles du bouillonnement.

Trois extraits se rapportent à César, dont le tempérament irascible est souligné par le feu irradiant de la colère. En I, 292-293, les paroles de Curion affermissent la volonté, alors chancelante de César, d'entamer la guerre. Le verbe *accendere*¹⁰⁶ marque l'ignition du général. Il est aussi utilisé en VI, 282-283, où il brûle de colère devant la paix du lieu, qu'il attribue au repos de Pompée :

¹⁰³ Luc., VI, 63 : « La rage des citoyens bouillonne sur une étroite bande de sable. »

¹⁰⁴ Ernout-Meillet, p. 13 (art. *aestas*). Sén., *Ep.*, 117, 18 : *cui dubium est quin, si aestus malum est, et aestuare malum sit ?*

¹⁰⁵ Le phénomène de dilatation rappelle cet emportement, qui se traduit par un grossissement des volumes. Par exemple, en IV, 239-240, le gosier de la bête sauvage se dilate après avoir goûté le sang, qui va réactiver ses instincts primaires.

¹⁰⁶ Luc., I, 291-295 :

*Sic postquam fatus, et ipsi
In bellum prono tantum tamen addidit irae
Accenditque ducem, quantum clamore iuuatur
Eleus sonipes, quamuis iam carcere clausi
Imineat foribus pronusque repagula laxet.*

(« Ces paroles, dans l'esprit de César déjà enclin à la guerre, firent naître encore plus de colère et enflammèrent le chef, autant que les cris excitent le coursier éléen qui, dans les stalles fermées appuie déjà sur les portes et se penche sur les barrières pour les écarter. »)

*Accendit pax ipsa loci mouitque furorem
Pompeina quies et uicto Caesare somnus*¹⁰⁷.

Ici, l'apparition du feu métaphorique s'assimile à l'impulsion de la fureur. En III, 133-134, les paroles de Métellus « enflamment chez le vainqueur (César) une ardente colère¹⁰⁸ ». Ici, c'est *accensus* qui en détermine l'état. En IV, 283-284, l'expression, *calida prolatus ab ira*¹⁰⁹, marque la chaleur, cause de l'emportement du général, qui est prompt à se laisser entraîner à des mouvements d'humeur, voire à des actes de violence.

L'embrasement souligne également la précipitation dont fait preuve l'homme en colère. Un jaillissement énergétique se combine à une impatience de passer à l'action. Dans le cadre de la guerre civile, ce sont les soldats qui trépignent d'affronter l'ennemi. *Accensus* se retrouve utilisé en VII, 49 pour dépeindre l'empressement des Pompéiens à engager le combat¹¹⁰. Il fait écho au déchaînement d'une rage sinistre : *dira subit rabies* (« une rage sinistre les saisit » (VII, 51)). En VII, 103-104, Pompée identifie la raison de l'ardeur des soldats, en associant la chaleur de la colère, *iraeque calore*, à l'« aiguillon du courage », *uirtutis stimulis*¹¹¹.

¹⁰⁷ Luc., VI, 282-283 : « La paix même du lieu l'enflamma ; sa fureur s'alluma devant le repos de Pompée : dormir, après avoir vaincu César ! »

¹⁰⁸ Luc., III, 133-134 :

*His magnam uictor in iram
Vocibus accensus.*

(« Ces mots enflamment chez le vainqueur une ardente colère »).

¹⁰⁹ Luc., II, 492-493 :

*Nam prior e campis ut conspicit amne soluto
Rumpi Caesar iter, calida prolatus ab ira.*

(« Car auparavant, lorsque de la plaine César aperçoit que le fleuve est affranchi et qu'on coupe le passage, une bouillante colère l'emporte. »)

¹¹⁰ Luc., VII, 47-52 :

*Miseri pars maxima uulgi
Non totum uisura diem tentoria circum
Ipsa ducis queritur magnoque accensa tumultu
Mortis uicinae properantis admouet horas.
Dira subit rabies ; sua quisque ac publica fata
Praecipitare cupit.*

(« La plus grande partie de cette masse misérable, qui ne va pas voir la journée entière, se plaint autour de la tente même du chef et, enflammée d'une grande agitation, avance l'heure prochaine de la mort imminente. Une rage sinistre les saisit ; chacun brûle de précipiter dans l'abîme ses propres destins et ceux de l'État. »)

¹¹¹ Luc., VII, 103-104 :

*Si modo uirtutis stimulis iraeque calore
Signa petunt.*

(« Encore est-ce bien l'aiguillon du courage et la chaleur de la colère qui les incitent à demander le signal. »)

L'ire est une force qui décuple l'énergie de l'être. Elle s'assimile à un élan, qui intensifie à la fois le fonctionnement physiologique et l'activité de l'individu. Même inconsiderée et lourde de conséquences funestes, la colère emprisonne l'être obsédé par la réalisation de ses desseins. Sa raison étant abolie, il n'analyse plus rien et fait preuve d'une brutalité dans son action. C'est pourquoi, quand l'exécution n'en est pas possible, les symptômes colériques s'estompent et la chaleur se dissipe, passant à la tiédeur. En IV, 283-284, les soldats se calment, ne pouvant mêler leurs cadavres à ceux de l'ennemi :

*Inde ubi nulla data est miscendae copia mortis,
Paulatim fugit ira ferox, mentesque tepescunt*¹¹².

Ce passage est suivi d'une description physiologique intéressante dans la mesure où elle présente les réactions de l'individu blessé récemment et celles du vainqueur :

*Saucia maiores animos ut pectora gestant,
Dum dolor est ictusque recens et mobile nervis
Conamen calidus praebet cruor ossaque nondum
Adduxere cutim ; si conscius ensis adacti
Stat uictor tenuitque manus, tum frigidus artus
Alligat atque animum subducto robore torpor,
Postquam sicca rigens astrinxit uulnera sanguis*¹¹³.

¹¹² Luc., IV, 283-284 : « Puis, comme aucun moyen ne leur est fourni de mêler leurs cadavres à ceux de l'ennemi, peu à peu leur colère farouche s'enfuit et leurs cœurs s'attédisent. »

¹¹³ Luc., IV, 285-291 : « ainsi les poitrines blessées portent des âmes plus énergiques quand la douleur et le coup sont récents, quand le sang encore chaud fournit aux nerfs la force et le mouvement et que les os n'ont pas encore attiré la peau ; si le vainqueur, sûr d'avoir bien enfoncé son épée, reste immobile et retient son bras, alors les forces s'en vont, une froide torpeur enchaîne les membres et l'esprit, après que le sang figé a resserré les blessures desséchées. »

Dans le cadre du *furor* guerrier, la température corporelle varie en fonction de la situation du combattant. La chaleur, entretenue par une blessure récente, agit comme un stimulant sur l'organisme, lui fournissant une force constante. Néanmoins, une fois la victoire acquise, la tension se relâche et apaise le rythme biologique. La régulation thermique est donc étroitement liée à l'état psychologique.

La physionomie

Une occurrence caractérise la région du visage de l'homme en colère lucanien. En V, 295-296, le soldat, irrité contre César, recherche le général d'un « œil irrité », comme le traduit A. Bourgery :

*Haec fatus totis discurrere castris
Coeperat infestoque ducem deponere uultu*¹¹⁴.

L'expression *infestoque uultu* se réfère à l'expression générale, émanant du faciès et pouvant se concentrer dans le regard, traditionnellement considéré comme le miroir de l'âme. Le visage possède aussi le même rôle. Le terme *infestus* rappelle un antagonisme sous-jacent, l'hostilité dirigée contre un tiers, alors perçu comme un ennemi. C'est une impression générale qui englobe toute la figure, à laquelle participent toutes les composantes.

Le corps

La poitrine

Tandis que les légions de César se révoltent, leur colère ose éclater et se présente par l'annulation d'un état qui a longtemps persisté. Elle n'est plus renfermée dans la poitrine :

¹¹⁴ Luc., V, 295-296 : « En disant ces mots, le soldat s'était mis à courir dans tout le camp et à réclamer le chef d'un œil irrité. »

*Non pauidum iam murmur erat, nec pectore tecto
Ira latens*¹¹⁵.

Ce courroux longtemps contenu n'est plus d'actualité, comme le présente la tournure négative. Il s'extériorise, alors qu'auparavant il demeurerait latent. Le participe *latens* montre la dissimulation. La colère peut s'inscrire dans une durée plus ou moins variable. Tenace, elle s'enracine dans les profondeurs de l'être. Le terme *tecto* rappelle l'enfouissement résultant de la capacité de cette émotion à se pérenniser, si elle ne se manifeste pas. Le frein à l'éclatement de cette rancœur est la peur qu'inspire César à ses soldats :

*Nam quae dubias constringere mentes
Causa solet, dum quisque pauet, quibus ipse timorist,
Seque putat solum regnorum iniusta grauari,
haud retinet*¹¹⁶.

La poitrine sert de réceptacle mais aussi d'organe qui garde dans une durée longue la colère.

Les actes

- *La précipitation*

Sous le joug de la colère, les actes se font violents et traduisent l'emportement de l'homme courroucé. La même logique comportementale s'applique autant au groupe qu'à un individu seul.

¹¹⁵ Luc., V, 255-256 : « Ce n'est plus un murmure timide, ni une colère dissimulée au fond de la poitrine. »

¹¹⁶ Luc., V, 256-259 : « Le motif qui enchaîne les cœurs hésitants, quand chacun redoute ceux dont il est la terreur et se croit seul à trouver pesante l'injustice des tyrannies, ce motif ne les retient pas ».

Les verbes employés soulignent un mouvement en avant. En VII, 385-386, c'est toute l'armée qui suit le même élan collectif consécutif à la harangue de Pompée :

*Ergo utrimque procurrunt agmina motu
Irarum*¹¹⁷.

Le verbe *procurrere* traduit le fait de courir en avant, de s'avancer. En VII, 51-52, *praecipitare*¹¹⁸ exprime la hâte excessive, trahissant l'impatience de passer à l'attaque.

- *Menace et violence*

En VI, 793-794, c'est la teinte de la menace qui émane de la personne de Catilina :

*Abruptis Catilina minax fractisque catenis
Exultat Mariique truces nudique Cethegi*¹¹⁹ ;

En écho à la « discorde farouche [qui] agite les mânes romains¹²⁰ », *minax* évoque l'attitude menaçante de Catilina. Il exprime son hostilité par un ensemble de signes globalisé par ce terme, qui renforce la modalité violente de son action. En effet, il brise ses chaînes, révélant ainsi sa rébellion.

¹¹⁷ Luc., VII, 385-386 : « Donc les bataillons se heurtent de part et d'autre avec un pareil mouvement de colère ».

¹¹⁸ Luc., VII, 51-52 :

*sua quisque ac publica fata
Praecipitare cupit.*

(« Chacun brûle de précipiter dans l'abîme ses propres destins et ceux de l'Etat. »)

¹¹⁹ Luc., VI, 793-794 : « Catilina menaçant a brisé et mis en pièces ses chaînes ; avec lui exultent les farouches Marius et les Cethegus nus. »

¹²⁰ Luc., VI, 780-781 :

*effera alii sedes ac Tartara Maesta
diuersi liquere duces.*

(« une discorde farouche agite les mânes romains, et les armes impies ont rompu le repos infernal. »)

La menace peut se faire mortifère, en cherchant à anéantir physiquement ce qui empêche l'accomplissement de la volonté du personnage. Face à Métellus, César éprouve à cause des paroles du tribun (III, 133-134) une ardente colère, qui va en s'amplifiant (d'où l'emploi du comparatif *acrior*), puisque le tribun ne s'écarte pas des portes :

*Dixerat, et nondum foribus cedente tribuno
Acrior ira subit : saeuos circumspicit enses
Oblitus simulacre togam*¹²¹.

L'empressement appelle l'impatience. Révélatrice de desseins personnels, elle peut aller jusqu'à la destruction de toute entité considérée comme un empêchement. C'est pourquoi César ne tolère pas l'action de Métellus, qu'il risque d'occire dans un élan de colère. La personnification des glaives, auxquels est attribuée la cruauté (*saeuos*) montre qu'ils deviennent l'instrument de ces intentions mortifères et le symbole de la férocité et de la brutalité de César.

- Les atrocités commises sous le coup de la colère

Dans sa dimension collective, la colère devient la source de véritables carnages. Ils sont l'expression de l'abolition de facteurs régulateurs, capables de juguler l'élan funeste engendré par le courroux. Les modalités de tels actes reposent sur l'élimination de toute notion culturelle et façonnent un environnement propice à devenir le théâtre des instincts les plus primaires.

¹²¹ Luc., III, 141-143 : « Il dit, et comme le tribun ne s'écartait pas encore des portes, une colère plus vive le saisit, il cherche des yeux les glaives cruels, oubliant qu'il simule la paix. »

Les lois disparaissent¹²², la « voie de la mort » (*leti uiam*, IV, 267) annihile toute retenue, la harangue de la « colère farouche » (*ira ferox*, IV, 211) réactive « l'amour du crime » (*scelerumque amorem*, IV, 236) des soldats enclins à la réconciliation. Tous ces facteurs permettent de dépasser les bornes instaurées par la civilisation et de laisser ainsi libre cours à toutes les pulsions les plus bestiales.

S'ensuivent des scènes de dévastation, d'une fureur incomparable. En II, 145-149, sont décrites les atrocités commises après l'action de Sylla vengeur, actes illustrant cette logique primaire :

*Periere nocentes,
Sed cum iam soli possent superesse nocentes*¹²³.

Chaque Romain se transforme en assassin. Le terme *nefas* (II, 147 ; IV, 243) est la négation de *fas* (« permission ou ordre des dieux », « droit divin », opposé à *ius* (« droit humain »). Il désigne ce qui est impie, sacrilège, injuste et criminel et donc contraire à la volonté divine, aux lois religieuses, aux lois de la nature. Des vers II, 148 à 161, s'égrènent les pires méfaits. C'est un ordre complètement inversé des valeurs fondatrices et fondamentales de l'humanité qui s'établit. Les liens familiaux fédérateurs perdent toute valeur. Le serviteur tue son maître¹²⁴.

¹²² Luc., II, 145-146 :

*Tunc data libertas odiis, resolutaque legum
Frenis ira ruit.*

(« Alors toute licence fut donnée aux haines, et la colère, dégagée du frein des lois, se donna libre carrière. »)

¹²³ Luc., II, 143-144 : « des coupables périrent, mais lorsqu'il ne pouvait plus rester que les seuls coupables. »

¹²⁴ Luc., II, 148-149 :

*Infandum domini per uiscera ferrum
Exegit famulus.*

(« Le serviteur enfonça un fer impie dans les entrailles de son père. »)

Les parricides et fratricides fleurissent¹²⁵. C'est un véritable chaos où la mort triomphante succède à la vie et où la sauvagerie se déchaîne :

*Busta repleta fuga, permixtaque uiua spultis
Corpara, nec populum latebrae cepere ferarum*¹²⁶.

Par ces tableaux tragiques où éclate la dégénérescence de l'être, la colère se lit comme une force élémentaire, qui rattache l'homme à ses instincts primordiaux et, par conséquent, les plus bas. Telle une anti-valeur culturelle, elle instaure un monde de déperdition où s'affrontent les individualités dans les antagonismes les plus vifs.

La voix

L'élocution propre à la colère

Sous l'action de la colère, l'élocution se modifie. Cette émotion possède une expression verbale qui lui est propre. Par deux fois, cette spécificité est soulignée. En III, 355-357, César irrité prend la parole après l'intervention des habitants de Marseille :

¹²⁵ Luc., IV, 248-250 :

*Vt dextrae iusti gladius dissuasor adhaesit,
Dum feriunt, odere suos animosque labantis
Confirmant ictu.*

(« mais, quand le glaive ennemi du bien s'est attaché à leur main, en frappant, ils haïssent leurs proches et affermissent par les coups leur esprit chancelant. »).

Luc., II, 149-151 :

*Nati maduere paterno
Sanguine ; certatum est cui ceruix caesa parentis
Cederet ; in fratrum ceciderunt praemia fratres.*

(« Les enfants dégouttèrent du sang paternel, on se disputa la tête coupée d'un père ; des frères reçurent le prix du meurtre de leurs frères. »)

¹²⁶ Luc., II, 152-153 : « les tombaux furent remplis de fugitifs, les corps vivants se mêlèrent aux morts et les retraites des bêtes sauvages furent trop étroites pour tout un peuple ».

*Sic Graia iuuentus
Finierat, cum turbato iam prodita uultu
Ira ducis tandem testata est uoce dolorem¹²⁷.*

L'expression *testata uoce* rappelle la notion de témoin, de témoignage¹²⁸. Des marques manifestes du sentiment éprouvé deviennent perceptibles et identifiables. Cela induit un ton singulier, une modulation où retentissent les accents colériques.

L'intensité vocale

La colère s'exprime par une voix forte et émue. Cette intensité sonore rappelle la puissance du sentiment que connaît le personnage. En apprenant le meurtre de son père, Magnus se retrouve « animé d'une pieuse colère » :

*Cum talia Magnus
Audisset, non in gemitus lacrimasque dolorem
Affudit iustaque furens pietate profatur¹²⁹.*

Profari est un synonyme archaïque et poétique de *proloqui*¹³⁰, qui signifie « parler hautement ». La force de l'élocution résulte de l'amplification de la hauteur et de l'intensité du ton, qui peut se faire répressif. Devant l'attitude de son épouse, Pompée « réprimande par ces paroles l'excès de sa douleur¹³¹ ». Ici, la puissance vocale est suggérée par le verbe *castigare*, dont le sens inclut l'idée de châtier. Et les paroles prononcées en deviennent l'instrument. À dessein, la voix se fait dure et rude.

¹²⁷ Luc., III, 355-357 : « Ainsi avaient achevé les guerriers grecs, quand, déjà, trahie par son visage bouleversé, la colère du chef fit paraître par ces mots son ressentiment. »

¹²⁸ *Testata* est un dérivé de *testis*, is, f, « témoin », terme de la langue juridique.

¹²⁹ Luc., VII, 145-147 : « A ces nouvelles, Magnus ne répand point sa douleur en gémissements et en larmes ; justement animé d'une pieuse colère, il s'écrie. »

¹³⁰ Ernout-Meillet, p. 245 (art. *fari*).

¹³¹ Luc., VIII, 70-71 :

*Prohibet succumbere fati
Magnus et inmodicos castigat uoce dolores.*

(« Magnus ne veut pas la laisser succomber au malheur, il réprimande par ces paroles l'excès de sa douleur. »)

La rumeur collective

À l'échelle collective se dégage un bruit confus, une rumeur indistincte. En VII, 127-129, Pompée « lâche la bride aux emportements de la colère¹³² » de ses soldats impatients d'engager le combat. L'*ira* est ici bien spécifique puisqu'elle s'inscrit dans la notion du *furor* guerrier. Dans cet extrait, il n'en est qu'à ses prémices, attendant l'affrontement pour faire éclater sa force. Il en résulte une agitation dans tout le camp, créatrice d'un fracas sonore où se mêlent l'impatience des combattants et également le commencement de leur fureur :

*Trepido confusa tumultu
Castra fremunt, animique truces sua pectora pulsant
Ictibus incertis*¹³³.

Les notations auditives reposent sur des bruits sourds, dominés par un grondement et par les pulsations des cœurs, métonymiques des soldats. L'enveloppe charnelle s'efface et donne libre accès à l'intériorité organique. Le verbe *fremere* souligne un grondement, un bruit grave et violent. Il se rapporte autant au rugissement des fauves, au hennissement des chevaux, qu'à une foule émue ou irritée. Ce mot expressif est expliqué par Varron comme une onomatopée (*L.L.* 6, 67 ; 7, 104). A cette confusion sonore s'ajoutent les pulsations cardiaques irrégulières. L'expression *ictibus incertis* suggère un rythme saccadé et sporadique, dont l'irrégularité s'explique par l'intensité émotionnelle.

¹³² Luc., VII, 124-125 :

*Frenosque furentibus ira
laxat.*

¹³³ Luc., VII, 127-129 : « En proie à la confusion, l'agitation et le tumulte, le camp gronde et les cœurs farouches frappent la poitrine qui les renferme de battements inégaux. »

Toutefois, quand déferle le *furor* guerrier, la puissance en est telle qu'elle se répand dans toutes les contrées :

*Exceptit resonis clamorem uallibus Haemus
Peliacisque dedit rursus geminare cauernis ;
Pindus agit fremitus, Pangaeque saxa resultant,
Oetaeaeque gemunt rupes, uocesque furoris
Expauere sui tota tellure relatas*¹³⁴.

Les indications sonores abondent dans ce passage : *resonis, clamorem, fremitus, resultant, gemunt, uocesque furoris*. L'intensité auditive est proportionnelle au déchaînement énergétique généré par le *furor* guerrier. Trois aspects en soulignent la force peu commune :

- les cris en viennent à effrayer ceux qui les poussent. *Expauere* est un renforcement de *pauere*¹³⁵, qui désigne l'état d'être frappé d'épouvante ou de peur.
- le son possède une extension géographique terrestre sans précédent. Les vallées de l'Hémus, les cavernes du Pélion, le Pinde, les pierres du Pangée, les rochers de l'Æta agissent comme une caisse de résonance.
- cette propagation atteint les cimes de l'éther, se propageant dans des zones vierges de tout tonnerre¹³⁶.

¹³⁴ Luc., VII, 480-484 : « Les échos reçurent ces cris dans les vallées de l'Hémus et les multiplièrent dans les cavernes du Pélion. Le Pinde fait entendre des grondements, les pierres du Pangée résonnent, les rochers de l'Æta gémissent, et répandus sur toute la terre, les cris de fureur épouvantent ceux qui les poussent. »

¹³⁵ Ernout-Meillet, p. 489 (art. *pauere*).

¹³⁶ Luc., VII, 475-479 :

*Tunc stridulus aer
Elisus lituis conceptaque classica cornu,
Tunc ausae dare signa tubae, tunc aethera tendit
Extremique fragor conuexa inrumpit Olympi,
Unde procul nubes, quo nulla tonitrua durant.*

(« Alors l'air strident s'engouffra dans les fifres, la charge jaillit des cors, alors des trompettes osèrent donner le signal, alors le fracas gagna l'éther et monta jusqu'au sommet de l'Olympe reculé, loin du séjour des nuages, là où le tonnerre ne se fait jamais entendre. »)

Cette diffusion hyperbolique souligne la gravité de la crise que vivent les Romains.

1.1.4 La *Psychomachie* de Prudence

Dans la *Psychomachie*¹³⁷ de Prudence, cinq extraits présentant physiquement la colère ont été relevés. À côté de simples évocations construites grâce à un indice unique, sont dénombrés deux portraits complets de personnages en colère, fournissant ainsi une description riche : celui de la Colère et celui de Goliath.

Ces occurrences sont éparpillées dans la succession des combats, opposant un vice à une vertu. Le contexte guerrier présente donc une tension permanente, qui favorise l'émergence des passions primaires comme le courroux. Des vers 113 à 117, c'est un portrait complet qui figure la Colère menaçante ; puis, elle est dépeinte mourant de ses propres traits (161). Durant le combat de la Vanité contre l'Humilité, Goliath est décrit par l'Espérance, à la fois courroucé et paradant (295-299). Au vers 379, la Sobriété évoque l'action de la « Colère frémissante ». Au vers 510 est détaillé le comportement de la Cupidité mécontente.

En utilisant l'allégorie, Prudence suit totalement la logique de l'anthropomorphisme en donnant à la Colère un physique qui lui est propre. Dans ce cas-là, elle ne s'immisce pas dans une personne déjà existante et ne connaît pas l'incarnation « empruntée », qui est la plus répandue. Deux conceptions de la colère cohabitent alors : celle du vice personnifié qui focalise en lui une puissance symbolique par son allure, son comportement, son rôle emblématique ; celle de l'émotion commune à toute l'humanité et qui apparaît alors sporadiquement.

C'est en toute partialité que s'ébauche la représentation physique de la colère. La personnification du vice illustre un processus réflexif puisqu'un jugement et donc une condamnation ont été portés sur la colère, conditionnant un déterminisme physique et situationnel.

¹³⁷ La traduction utilisée est celle de M. Lavarenne de l'édition des Belles Lettres.

Les schèmes figuratifs

L'utilisation de la métaphore assimile la colère à une force générant de nombreuses manifestations physiques. Le bouillonnement, le gonflement et l'incandescence sont les trois schèmes qui figurent le courroux. Parallèlement, les capacités du corps défient les lois du possible dans la mesure où il se gonfle à volonté et qu'il bouillonne ou s'embrase. Il en résulte alors une « logique de l'imaginaire », illustrée par ces trois processus métaphoriques.

Le bouillonnement

Alors que la Vanité a péri, l'Espérance met en scène, dans ses invectives, Goliath « bouillonn[ant] d'un courroux effrayant » (*dum formidabile feruet* (296). La réaction physique de produire des bulles gazeuses par suite d'ébullition ou de mouvements se retrouve transposée au figuré par le fait d'être en effervescence. L'activateur d'une telle réaction, qui ici n'est autre que la colère, voit sa nature passer du concret à l'abstrait. Se retrouve suggérée l'image d'un liquide dont la surface forme une courbe ondulante, produisant ainsi des bouillons.

Le gonflement

À deux reprises, *tumere* est utilisé pour signifier le gonflement occasionné par la colère. Au vers 113, l'*ira* est *tumens*, et au vers 296, Goliath « s'enfl[e] d'une colère indomptable » :

*Ille minax, rigidus, iactans, truculentus, amarus,
Dum tumet indomitum, dum formidabile feruet*¹³⁸.

¹³⁸ Prud., *Psych.*, 295-296 : « Lui, menaçant, raide, plein de jactance, tandis qu'il s'enflait d'une colère indomptable, qu'il bouillonnait d'un courroux effrayant. »

Dans cette représentation, le physique se joint au métaphorique. La colère quitte sa nature abstraite pour acquérir le statut de force capable de modifier les volumes corporels. Parallèlement, le corps se pense comme une « enveloppe » pouvant se distendre à volonté.

L'incandescence

Autre schème présent dans la figuration du ressentiment : le feu. Au vers 161, la colère enflammée meurt de ses propres traits (*moriturque suis Ira ignea telis*). L'adjectif *igneus*, dérivé d'*ignis* (« le feu »), désigne l'incandescence d'un corps qui se consume, d'où le sens, au figuré, d'un être enflammé, ardent, véhément. C'est pourquoi Maurice Lavarenne traduit cet adjectif par « bouillante », insistant ainsi sur la frénésie comportementale dont fait preuve le courroux.

La physionomie

Traditionnellement, la colère bouleverse la physionomie en y introduisant temporairement des changements. Le visage prend alors une nouvelle expression. Cependant, ce propos reste à nuancer dans le cadre de l'allégorie. En effet, l'abstraction personnifiée de la colère cristallise de façon permanente les signifiants figuratifs sur son faciès.

Dans le combat contre la Patience, la description des vers 113 à 117 figure la silhouette menaçante du ressentiment, ainsi que son visage. Deux organes sont détaillés, la bouche et les yeux ; le reste du faciès s'élude au profit d'un mouvement saccadé de la tête.

La tête

Dans le portrait de la colère (113-117), un hochement de la tête accompagne les paroles menaçantes et violentes, proférées par le courroux :

*Increpat ore,
Hirsutas quatiens galeato in uertice cristas*¹³⁹.

Le participe présent *quatiens* introduit un mouvement spasmodique de la tête qui met en mouvement de façon répétée et plus ou moins désordonnée l'aigrette du casque. La colère précipite le rythme et rend les gestes confus.

La bouche

La bouche est évoquée, écumante : *spumanti rictu*¹⁴⁰. La colère active la sécrétion de liquides corporels comme la bave. *Spumanti* désigne en effet l'écume, la mousse et la bave. Le terme *rictus* souligne l'ouverture de la bouche, le fait de montrer les dents en une forme de rictus. La bouche se contracte et s'humidifie, rendant le visage grimaçant. Le détail de la salive écumeuse dégrade davantage l'aspect de la figure et renforce la laideur du vice.

Les yeux

À cette laideur faciale, s'ajoute un regard de feu et de fiel : *Sanguinea intorquens subfuso lumina felle*¹⁴¹.

Le corps

L'attitude

C'est un comportement offensif qui détermine l'attitude du personnage en colère. Dans la description de l'Ire face à la Patience, se profile un corps tout en tension, trépignant d'impatience d'engager le combat.

¹³⁹ Prud., *Psych.*, 116-117 : « Il l'invective en agitant l'aigrette qui se hérissé sur sa tête casquée. »

¹⁴⁰ Prud., *Psych.*, 113 : « l'écume à la bouche. »

¹⁴¹ Prud., *Psych.*, 114 : « roulant des yeux injectés de sang et de fiel. »

La Colère exhorte son adversaire au combat (*Vt belli exsortem teloque* (115)) et, pour ce faire, la provoque en lui lançant une pique (*conto petit* (116)). Les sèmes psychologiques de la colère se lisent en filigrane dans la conduite du personnage. Par nature, elle est, en effet, impétueuse et ne peut se contenir. Elle est orientée contre quelqu'un, qui apparaît comme un obstacle ou un adversaire. Elle n'a donc de cesse de vouloir l'anéantir. Des vers 295 à 299, Goliath est mis en scène en tant que combattant. Son comportement diffère de celui de la Colère dans la mesure où il joint à l'instinct belliqueux la superbe. Le guerrier insiste sur la sensation de toute-puissance que confère le courroux et devient orgueilleux. Sûr de son pouvoir, il ose même défier l'azur :

*Ille minax, rigidus, iactans, truculentus, amarus,
Dum tumet indomitum, dum formidabile feruet,
Dum sese ostentat, clipeo dum territat auras,
Expertus pueri quid possint ludicra parui,
Subcubuit teneris bellator turbidus annis¹⁴².*

L'impétuosité du courroux devient proportionnelle à la vanité du guerrier. Le lexique de la démesure s'associe à celui du paraître pour structurer un portrait tout en puissance, puissance qui s'avère bien illusoire et futile puisqu'un enfant a raison de tant de vanité, ainsi que de l'arrogance de ce guerrier imbu de lui-même.

¹⁴² Prud., *Psych.*, 295-299 : « Lui, menaçant, raide, plein de jactance, tandis qu'il s'enflait d'une colère indomptable, qu'il bouillonnait d'un courroux effrayant, qu'il paradait, qu'il épouvantait le ciel avec son bouclier, éprouva le pouvoir d'un jeu de petit enfant ; il succombait, guerrier violent, sous les coups du jeune âge. »

Le frémissement

Alors que Sobriété assiste à défaite de ses alliés vaincus par les attraits de la Sensualité, elle énumère les différents facteurs auxquels ils avaient résisté :

*His uos inbutos dapibus iam crapula turpis
Luxuriae ad madidum rapit inportuna lupanar,
Quosque uiros non Ira fremens, non idola bello
Cedere compulerant, saltatrix ebria flexit¹⁴³ !*

Et la Colère est brièvement évoquée avec son unique mais néanmoins essentielle caractéristique, celle du frémissement (*ira fremens*). La concision de la description se concentre sur la caractéristique fondamentale du courroux. Le frémissement désigne ces oscillations et vibrations qui altèrent les contours du corps, sous l'effet d'un intense trouble émotif.

La raideur

Au contraire du frissonnement, la colère peut exacerber la fermeté du corps et l'inscrire dans un maintien rigide, dénué de toute souplesse. Au vers 295, Goliath est décrit dans cette posture justifiant l'emploi de l'adjectif *rigidus*.

¹⁴³ Prud., *Psych.*, 377-380 : « Vous, nourris de tels mets, vous vous laissez dangereusement entraîner par la honteuse ivresse au lupanar humide de la Sensualité, et les hommes que ni la Colère frémissante ni les idoles n'avaient pu faire reculer par la guerre, une danseuse ivre les a fait plier. »

La production verbale

Sous l'effet de la colère, l'antagonisme façonne l'énonciation. La hargne modifie la façon de s'exprimer ainsi que la production verbale. Le locuteur se replie sur son ressentiment et profère bon nombre de menaces à l'encontre de l'adversaire. Elles traduisent ainsi les instincts belliqueux de l'homme furieux, qui perçoit en l'autre un adversaire. Des vers 113 à 117, la Colère s'en prend à la Patience et l'invective *increpat ore* (116). Le composé de *crepare, increpare*, souligne le fait d'être injurieux et offensant à l'égard de quelqu'un. De tels propos induisent une voix qui se module avec puissance et une intensité décuplée.

Au vers 510, la Cupidité est décrite hors d'elle-même en voyant qu'elle ne parvient qu'à blesser légèrement ses ennemis. Elle s'enflamme et tient des propos furieux, exprimés de la façon suivante :

*Ingemit et dictis ardens furialibus infit*¹⁴⁴.

La séquence verbale se structure en deux temps, comme le souligne la coordination *et*. Aux gémissements succèdent des paroles violentes. Le son inarticulé et plaintif du gémissement marque l'exaspération du personnage qui s'énerve de voir ses attaques vaines. À cela va venir s'ajouter un déferlement vocal. L'adjectif *furialibus* désigne tout ce qui concerne ou qui ressemble aux Furies, ce qui confère une dimension hyperbolique à la nature des paroles. Elle suggère une intensité exacerbée et la rage du personnage s'entend par la tonalité de la voix.

Bien que le nombre d'occurrences relevées soit réduit, la représentation de l'incarnation de la colère est riche et dense. La physionomie se trouble ; les yeux se brouillent de sang et de fiel, la bouche se crispe et devient écumeuse. Le corps se raidit et frémit et l'homme parade en équipement militaire.

¹⁴⁴ Prud., *Psych.*, 510 : « Elle gémit, et, hors d'elle-même, s'écrie d'une voix étranglée par la fureur. »

L'incandescence, le bouillonnement ou le gonflement déterminent le processus colérique. Bon nombre de menaces sont proférées à l'encontre de l'adversaire.

La *Psychomachie* présente la particularité d'utiliser constamment le même dispositif situationnel. C'est dans la facture des combats que se fondent les descriptions physiques de la colère. Il en émane alors une tension et une exacerbation des sens, voire une exaltation. Et l'*homo furens* psychomachique se dresse en contre-exemple du fait de la représentation manichéenne des passions ainsi que de la condamnation des vices.

1.1.5 Les *Carmina* de Sidoine Apollinaire

Le visage

À l'annonce de la mort de l'un de ses serviteurs par un guerrier hun de l'armée de Litorius, Avitus se précipite pour aller le venger. Il est alors en proie au *furor*, cet élan énergétique qui décuple la puissance du combattant. Son visage prend de nombreux aspects, sous l'influence du polymorphisme colérique :

*Excititur, restat, pallet, rubet, alget et ardet,
Ac sibimet multas uultum uariata per unum
Ira facit facies uel (qui mos saepe dolenti)
Plus amat extinctum. Tandem prorumpit et « arma,
Arma » fremit, pinguisque etiamnum sanguine fertur
Lorica, obtusus per barbara uulnera contus
Atque sub assiduis dentatus caedibus ensis.
Includit suras ocreis capitique micantem
Imponit galeam ; fuluus cui crescit in altum
Conus et iratam iaculatur uertice lucem.*

*Et iam scandit equum uulsisque a cardine portis
Emicat¹⁴⁵.*

Deux perspectives structurent la description du protagoniste : la globalité et le polymorphisme. En effet, le portrait s'élabore en fonction d'effets génériques, à savoir le visage et les déplacements géographiques. Les verbes de mouvement *excutitur, restat, prorumpit, emicat* enferment le corps dans une dynamique constante où dominent l'énergie et l'incertitude de l'orientation. Dans un laps de temps très court, s'égrènent de nombreux déplacements.

Cette variation de la mobilité se juxtapose à un polymorphisme facial. Le teint oscille entre pâleur et rougeur, *pallet, rubet*, conséquence d'une variation de la température, désignée par le frémissement et le bouillonnement (*alget et ardet*). Le visage devient l'interprète démonstratif direct des changements calorifiques intérieurs. La face externe se façonne au gré des transformations internes : ce qui instaure une relation de cause à effet et suggère la malléabilité plastique du corps en fonction des turpitudes passionnelles. Vient alors cet axiome fondamental, expliquant la nature du procédé : *Ac sibimet multas uultum uariata per unum/ Ac sibimet multas uultum uariata per unum/Ira facit facies uel*. Un seul support peut être multi-expressionnel. L'auteur s'impose comme un observateur de la physiologie humaine mais aussi comme un connaisseur des passions.

Dans un intervalle temporel très limité, le corps passe donc sous différents états. Toute une déclinaison aspectuelle s'établit, en modifiant l'allure du personnage. *L'homo furens* se dresse comme une silhouette en perpétuelle mutation.

¹⁴⁵ La traduction utilisée pour toutes les occurrences est celle d' A. Loyen de l'édition des Belles Lettres.

Sid., *Carm.*, VII, 259-268 : « Il s'élançait et s'arrête, il pâlit et rougit, il frissonne et il bout ; la colère qui change les couleurs rend multiples les aspects de son seul visage et (disposition fréquente chez l'affligé) son amour pour le disparu grandit. Enfin il bondit et gronde : « mes armes, mes armes ! » ; on lui apporte sa cuirasse encore grasse de sang, sa lance émoussée par les coups assénés aux Barbares, son épée ébréchée à force de tuer. Il enferme les mollets dans les jambières, sur sa tête pose son casque étincelant dont le cimier doré monte vers le ciel et jette de son sommet des éclairs menaçants. D'un bond il est à cheval, arrache les portes de leurs gonds et s'élançait ».

Le corps

La bile

La colère prend sa source dans l'intérieur physiologique du corps. L'épicentre localisé reprend la tradition humorale, pour laquelle l'épanchement de la bile génère la sécrétion de l'ire, assimilée à un poison :

Senserat hoc sed forte ducis iam liuida coniunx

Augeri famam pueri, suffusaque bili

*Coxerat internum per barbara corda uenenum*¹⁴⁶.

Cet extrait met en place tout un processus linéaire du déroulement passionnel. Le déclencheur provient d'un événement, celui de la jalousie éprouvée par la femme d'Aétius¹⁴⁷ face à la réputation croissante du jeune homme. Ce sentiment premier va se rancir et virer à l'aigreur. La rancœur créée se concentre alors et se dilate dans la bile, dont la substance se répand (*suffusaque bili*). Puis, sous son influence, le cœur s'échauffe et se voit infecté par la solution corrompue, désignée par la métaphore *internum uenenum*. Le verbe *coquere* renvoie au fait de cuire, à la fois au sens physique et moral, en figurant un donné biologique imaginaire.

De ce fait, un réseau organique s'instaure. Le cœur, qui, par nature, est celui d'une barbare, devient victime d'un dérèglement biliaire. Les Anciens pensent le fonctionnement du corps humain comme un ensemble soumis à des liaisons causatives et consécutives. Le courroux introduit le trouble dans l'activité saine du corps.

¹⁴⁶ Sid., *Carm.*, V, 126-128 : « Mais par malheur, l'épouse du général, jalouse déjà, s'était aperçue que la réputation du jeune homme grandissait ; envahie par la bile, elle avait distillé en son cœur de barbare un poison intérieur ».

¹⁴⁷ Le patient de cette opération est intéressant puisqu'il s'applique à une barbare, comme l'épouse du général est Gothe d'origine et donc peu prompte à la maîtrise d'elle-même.

De là peut être déduite la nature miscible de la substance colérique, qui se joint à celle déjà présente dans l'organisme, pour former un tout homogène qui va perturber l'équilibre initial.

Le soulèvement

En proie à la colère, Aétius se retrouve « soulevé de colère », *commotus in iras* (V, 274-275). Une rupture s'opère puisque l'équilibre mental initial est altéré par l'influence passionnelle. Un ébranlement, semblable à un soulèvement, s'empare de l'individu, animé alors d'un élan nouveau. Le préfixe *cum-* ajoute une valeur augmentative, plus particulièrement au sens moral de « émouvoir », au verbe simple *mouere*¹⁴⁸.

Le tremblement

Autre modification possible de l'ensemble du corps : le tremblement. Dans le *Panégyrique d'Avitus*, Jupiter présente Avitus, encore jeune garçon, combattant une louve affamée. Durant l'affrontement, le personnage est saisi par la colère qui le fait trembler :

*Stetit ira tremens atque hoste propinquo
Consuluit solos uirtus decepta lacertos*¹⁴⁹.

Une oscillation nerveuse, associée à une série de petites contractions musculaires, vient perturber la tenue équilibrée du corps. La dynamique du relâché-resserré s'empare de l'organisme, frémissant de colère devant l'adversité. Cette manifestation souligne la ténacité et l'ardeur dont fait preuve l'enfant, qui est comparé à Alcide. De ce fait, le courroux éprouvé contribue à renforcer l'éloge des hauts faits du protagoniste qui, dès son plus jeune âge, est capable d'exploits dignes des dieux.

¹⁴⁸ Ernout-Meillet, p. 416, art. *mouere*.

¹⁴⁹ Sid., *Carm.*, VII, 185-186 : « Il fit front néanmoins, tremblant de colère, et sa valeur, surprise par l'ennemi si proche, ne consulta que la force de ses bras ».

La puissance vocale

La colère décuple la puissance vocale. Alors que l'épouse d'Aétius apprend que l'empire est destiné à Majorien, son comportement est décrit de la façon suivante :

*Ergo animi dudum impatiens, postquam audiit isti
Imperium et longum statui, laniata lacertos
Ingreditur qua strata uiri uocemque furentem
His rupit¹⁵⁰.*

Ce sont des éclats de voix, modulés avec une intensité extrême, qui sont produits par le personnage. En effet, le verbe *rumpere* évoque le fait de briser avec force, de rompre, souvent avec une idée accessoire d'arrachement et d'éclatement¹⁵¹. À cela s'ajoute la brutalité sonore, signifiée par le groupe nominal *uocemque furentem*, qui donne une tonalité égarée, confuse et surtout une forte intensité vocale, aux tonalités rudes à l'élocution du personnage.

1.2 Le roman

Deux œuvres représentent le roman : *les Métamorphoses*¹⁵² d'Apulée et le *Satiricon* de Pétrone. Cinquante quatre occurrences ont été relevées dans les deux opus. Ce nombre est important et révèle la récurrence de la description physique de la colère. L'image d'un corps assez complet s'en détache.

¹⁵⁰ Sid., *Carm.*, V, 140-143 : « Donc, quand la femme d'Aétius, depuis quelque temps impuissante à se dominer, eut appris que l'empire, et pour longtemps, était destiné à Majorien, elle pénétra, les bras déchirés, dans la chambre de son époux et laissa éclater sa fureur en ces termes. »

¹⁵¹ Ernout-Meillet, p. 581, art. *rumpia*.

¹⁵² La traduction utilisée pour les *Métamorphoses* est celle de D.S Robertson de l'édition des Belles Lettres. Pour le *Satiricon*, il s'agit de celle d' A. Ernout.

1.2.1 Le *Satiricon* de Pétrone

La physionomie

Le teint

L'activité sanguine se peint sur le visage par le biais du teint. La coloration de la carnation révèle un affect important comme la colère. Le sang peut alors soit affluer, soit refluer sur la figure. Et tantôt le personnage rougit, tantôt il blêmit. La couleur devient l'indice de cette réaction mécanique. Dans le *Satiricon*, *excandescere* est utilisé pour présenter cette modification chromatique, générée par la colère.

En LIII, 8, Trimalcion pâlit de rage, *excanduit*, en apprenant qu'il est le propriétaire des jardins pompéiens. En LVII, 1, un des coaffranchis de Trimalcion pâlit de rage (*excanduit*) devant les moqueries d'Ascylte. En CV, 1, Lichas blêmit (*excanduit*) également en découvrant que des personnes se sont coupé les cheveux sur le navire.

Ce composé de *candere* associe la réaction physique de l'ignition à la teinte du blanc. En effet, *candere* désigne originellement le fait de s'enflammer, de brûler et d'être chauffé à blanc. Puis un rapprochement avec *canus* a donné le sens de « briller de blancheur, d'être d'une blancheur éclatante ».

Le regard

L'animosité s'empare du regard et révèle l'antagonisme qui anime le personnage. En LXXIX, 11, Encolpe s'emporte contre Ascylte, qui lui a ravi l'étreinte de Giton pendant la nuit :

*Tutius dein secutus consilium Gitona quidem uerberibus excitai,
Ascylton autem truci intuens uultu*¹⁵³.

¹⁵³ Pétr., LXXIX, 11 : « Sur quoi, me rangeant à un choix plus prudent, je ranimai Giton à coups de trique et lançai à Ascylte, dardant sur lui un œil farouche. »

L'acuité et l'expressivité du regard s'intensifient. L'emploi du participe présent *intuens* souligne l'axe directionnel que prennent les yeux, ainsi que leur fixité. Ils deviennent féroces et hostiles (*truci uultu*).

En LXXXII, 2, Encolpe part se venger d'Ascylte, qui lui a ravi Giton. Désarmé, presque en délire, il se décrit alors de la façon suivante :

*Sed dum attonito uultu efferatoque nihil aliud quam caedem et sanguinem cogito, frequentiusque manum ad capulum, quem deuoreram, refero, notauit me miles, siue ille planus fuit siue nocturnus grassator*¹⁵⁴.

Les adjectifs *attonito* et *efferato* dénotent l'égarement du personnage et l'amplification de la colère qui vire à la rage. Les yeux ont un aspect étrange, un peu fou. *Attonitus* désigne le fait d'être frappé par la foudre, puis de stupeur, ou d'être en proie à l'égarement prophétique, au délire. Il a déjà été utilisé pour désigner Encolpe qui assiste au suicide de Giton :

*Exclamo ego attonitus, secutusque labentem eodem ferramento ad mortem uiam quaero*¹⁵⁵.

Le contexte est d'une intensité émotionnelle exceptionnelle, puisque Encolpe, croyant avoir perdu son amant, va tenter par la suite de se suicider. Cet adjectif renvoie à un état d'égarement, d'affolement profond.

Les gestes

Le corps de l'homme en colère se conçoit dans le mouvement. Il se démarque par des gestes effrénés, qui s'enchaînent à une cadence soutenue. Ce rythme excessif, associé à une énumération dense et pourtant serré, crée de véritables séquences descriptives scéniques.

¹⁵⁴ Pétr., LXXXII, 2 : « Mais tandis que, l'œil féroce, hagard, ne rêvant que sang et massacre, j'empoignais sans cesse la garde du fer que j'avais voué à la divinité protectrice de ma vengeance, un soldat, déserteur sans doute ou détrousseur nocturne, m'avisa. »

¹⁵⁵ Pétr., XCIV, 13 : « Je jette un cri égaré et, pour le suivre dans sa chute, cherche à m'ouvrir le chemin de la mort avec la même lame. »

Et c'est dans sa version la plus brutale que se concrétise la colère, c'est-à-dire l'échauffourée. La querelle s'accompagne d'un échange de coups et d'insultes, provoquant une mêlée confuse et tumultueuse. Trois occurrences précisent l'action d'un homme en colère. Toutes ont en commun de montrer le bras en extension. Un extrait présente une bagarre, expression la plus brutale de la colère. Les autres occurrences mentionnent des gestes menaçants, comme le fait de lancer un objet (LXXIV, 10) de montrer le poing (IX).

En XCV, Eumolpe s'en prend physiquement à l'aubergiste suspectant Encolpe et ses compagnons de partir sans payer. Il y a méprise sur l'appréciation des événements, puisque l'aubergiste surprend un véritable drame amoureux :

Exclamat Eumolpus : "Etiam minaris ? ; simulque os hominis palma excussissima pulsata. Ille tot hospitum potionibus liber urceolum fictilem in Eumolpi caput iacatus est, soluitque clamantis frontem, et de cella se proripuit. Eumolpus contumeliae impatiens rapit ligneum candelabrum, sequiturque abeuntem; et creberrimis ictibus supercilium suum uindica. Fit concursus familiae hospitumque ebriorum uindicati¹⁵⁶.

En colère, Eumolpe donne le premier coup, à savoir une gifle d'une force exceptionnelle (*excussissima*). Le bras est alors en extension et heurte violemment la joue de l'aubergiste. En guise de réponse, l'hôtelier lance un pichet à la figure d'Eumolpe. Le même élan que le précédent est donné à ce geste. Eumolpe riposte en suivant son adversaire qui s'est enfui en lui assénant des coups (*creberrimis ictibus*). Est précisé à ce moment-là l'indice psychologique de l'outrage qui déclenche une telle action : *contumeliae impatiens*.

¹⁵⁶ Pétr., XCV, 4-6 : « Quoi, s'écrie Eumolpe, des menaces par-dessus le marché? » En même temps, il lui appliqua le plus vigoureux des soufflets. L'autre, émancipé par les nombreuses rasades bues avec ses hôtes, lance à la tête d'Eumolpe une cruche de terre qui fend le front du braillard, et s'élance à toutes jambes hors de la chambre. Eumolpe, indigné de l'outrage, saisit un chandelier de bois, se met à la poursuite du fugitif, et venge par une grêle de coups l'injure faite à son sourcil. La valetaille accourt, et la foule des ivrognes du logis s'amasse. »

Les segments de cette séquence s'enchaînent selon une logique de surenchère. Et le conflit va se généraliser par l'arrivée de clients saouls. Et de cela naît un paradoxe car, malgré l'abondante accumulation, les gestes se cristallisent dans un motif de pêle-mêle.

C'est sur de semblables modalités, mais de manière plus modérée, que se joue l'affrontement de Fortunata et de Trimalcion. En LXXIV, le couple se dispute à propos des avances que Trimalcion a faites à un jeune esclave. Fortunata l'accable d'injures « pour défendre son honneur et affirmer ses droits légitimes¹⁵⁷ ». Mais ce déferlement d'insultes tourne court du fait de la réponse spontanée de Trimalcion qui lui lance une coupe à la tête :

Trimalchio contra offensus conuicio calicem in faciem Fortunatae immisit¹⁵⁸.

Ce geste est semblable à celui de l'aubergiste. Saisissant un objet, la main se déploie pour lancer l'objet dans la direction de l'offenseur.

En IX, Encolpe s'en prend à Ascylte qui a tenté de violer Giton :

Quibus ego auditis intentavi in oculos Ascylti manus.

Le verbe *intentare* désigne le mouvement de tendre en direction de quelqu'un. Ce geste est une démonstration de force et sert de prélude à l'affrontement physique. Mais Ascylte adopte la même gestuelle offensive en l'amplifiant :

Inhorrescere se finxit Ascyltos, mox sublatis fortius manibus longe maiore nisu clamauit¹⁵⁹.

¹⁵⁷ Pétr., LXXIV, 8 : « *Vt ex aequo ius firmum approbaret.* »

¹⁵⁸ Pétr., LXXIV, 10 : « Trimalcion de son côté, exaspéré par cette scène, lança une coupe à la tête de Fortunata. »

¹⁵⁹ Pétr., IX : « Ascylte, alors plein d'une indignation bien jouée, brandit le poing avec plus de vigueur encore, et s'écrie d'un ton beaucoup plus haut que le mien. »

L'expression *inhorrescere se finxit Ascylos* désigne l'attitude feinte prise par le personnage, qui a calqué son comportement sur celui d'Encolpe. Le verbe *ingere* précise originellement le fait de « modeler dans l'argile », puis de « façonner dans toute matière plastique » et par extension de « façonner », de « reproduire les traits » et donc de « feindre ». Il existe un code comportemental de la colère, connu et reconnu par tous, qui peut donc être reproduit. *Inhorrescere* cristallise tous ces signifiants en précisant le fait de se hérissier, de se dresser.

La voix

La voix participe à la démonstration de force, générée par la colère. Un paraverbal violent double un verbal similaire. Il se définit soit par des constituantes phonatoires, allant d'une intonation menaçante à une intensité marquée, soit par le contenu verbal, remarquable par le déferlement d'insultes. Ces deux aspects vont être conjointement évoqués.

En X, Encolpe réprimande Ascylos, qui a tenté d'abuser de Giton. Les gestes sont brutaux, comme les propos tenus :

Quibus ego auditis intentavi in oculos Ascylos manus et : « Quid dicis, inquam, muliebris patientiae scortum, cuius ne spiritus purus est ? Inhorrescere se finxit Ascylos, mox sublatis fortius manibus longe maiore nisu clamavit : “Non taces, inquit, gladiator obscene, quem de ruina harena dimisit ? Non taces nocturne percussor, qui ne tum quidem, cum fortiter faceres, cum pura muliere pugnavisti, cuius eadem ratione in uiridario frater fui, qua nunc in deuersorio puer est” - Subduxisti te, inquam, a praeceptoris colloquio. »

X.- “ *Quid ego, homo stultissime, facere debui, cum fame morerer ? An uidelicet audirem sententias, id est uitrea fracta et somniorum interpretamenta ? Multo me turpior es tu hercule, qui ut foris cenares poetam laudast. ” Itaque ex turpissima lite in risum diffusi pacatius ad reliqua secessimus¹⁶⁰. »*

Les insultes fusent et remettent en cause tout ce qui fait la valeur d’un être : la dignité sociale du personnage, la virilité et les mœurs sexuelles. Elles se font les plus dégradantes possibles et associent tous les motifs possibles de la dégénérescence. *Muliebris patientae scortum* déshonore le personnage, en le faisant passer de sa condition d’homme à celle de courtisane. Les détails physiques renvoient à la souillure et aux immondices (*cuius ne spiritus purus est*). *Gladiator obscene* rappelle la lie du peuple et un comportement sexuel débridé et licencieux. Les statuts sociaux envisagés sont ceux de la plus basse extraction sociale. Prostitution (*muliebris patientae scortum*, origine sociale basse (*gladiator, nocturne percussor*), criminalité (*nocturne percussor*), équivalence avec les femmes (*cum pura muliere pugnasti*, viol (*cuius eadem ratione in uiridario frater fui, qua nunc in deuersorio puer est*), tous les comportements les plus déviants sont envisagés. Le verbe *clamare* induit une intensité prononcée, un timbre menaçant et une hauteur de la voix considérable. L’échange entre les deux hommes se base sur la surenchère et l’amplification verbales, comme le montre la tournure comparative *sublatis fortius manibus longe maiore nisu clamauit*. .

¹⁶⁰ Pétr., IX-X : « Entendant ça, je mets les poings aux yeux d'Ascylte : “ Qu'as-tu à répondre, lui dis-je, prostitué aux complaisances féminines, dont le souffle même est souillé d'impureté? ” Ascylte, alors plein d'une indignation bien jouée, brandit le poing avec plus de vigueur encore, et s'écrie d'un ton beaucoup plus haut que le mien : “Te tairas-tu, gladiateur obscène, que l'arène a renvoyé après sa chute ? Te tairas-tu, assassin nocturne, qui même aux jours où tu t'escrimais de toute ta vigueur, n'as jamais pu te mesurer avec une honnête femme ? Toi dont j'ai dû subir les assauts dans certain bosquet, comme cet enfant te sert de mignon dans cette auberge... ” - “ Tu t'es esquivé, lui dis-je, pendant l'entretien avec Agamemnon. ” »

X. “Triple idiot, me répond-il, que devais-je faire quand je mourais de faim ? Rester sans doute à écouter ses phrases, autant dire un cliquetis de verres brisés ou la lecture de la clé des songes ? Pardieu, le plus dégoûtant de nous deux, c'est toi, qui, pour un dîner en ville n'a pas reculé devant l'éloge du poète. ” »

En LVII-LVIII, l'intervention d'Hermeros, l'un des coaffranchis de Trimalchion n'est qu'une litanie, un déferlement d'insultes et de reproches. Deux temps structurent sa réprimande. Il s'en prend d'abord à Ascylte (LVII), puis à Giton (LVIII) qui se moquent ouvertement. L'insulte met en relief l'imbécillité du personnage et son manque d'intelligence et donc de discernement. *Berbex* rabaisse Ascylte au rang de mouton et d'homme stupide. Il insiste sur le dénuement social : *larifuga nescio quis, nocturnus, qui non ualet lotium suum* (« Un sans feu ni lieu, un rôdeur de nuit, qui ne vaut pas le prix de son urine »). Les mêmes propos dégradants sont tenus à l'encontre de Giton, comme *caepa cirrata* (« tête d'oignon frisée »), *crucis offla* (« charogne à potence »), *coruorum cibaria* (« boulette de viande à corbeaux »).

En LXXIV, une querelle entre Trimalcion et Fortunata perturbe le cours du festin. C'est presque un vaudeville auquel assistent les invités, tant le règlement de comptes est sans retenue, rendu ainsi vulgaire. Fortunata s'en prend d'abord à Trimalcion et l'accable de grossièretés : *purgamentum* (« ordure »), *dedecusque, qui non contineret libidinem suam* (« saligaud incapable de réfréner ses sales envies »), *canis* (« chien vicieux »). Toujours les mêmes sèmes de licence sexuelle. Puis Trimalcion riposte en insistant sur la basse origine sociale de sa jeune femme : *ambubaia* (« cette putasse de flûtiste syrienne »), *codex* (« un bout de bois »), *Cassandra caligaria* (« Cassandre, cette marchande de godasses »). Les insultes révèlent une basse extraction sociale. En tant qu'expressions outrageantes et offensantes, elles livrent les véritables accents de la nature du personnage. Elles sont à la fois un indice de l'essence primale de la colère, mais aussi un indice sociologique essentiel. Les réactions physiologiques sont violentes et soulignent l'intensité exceptionnelle de la colère. Les indices émotionnels la montrent atteignant une dimension paroxystique, celui de la rage. A la recherche de Giton et d'Ascylte, Encolpe est semblable à un furieux au regard féroce et hagard (LXXXII, 1-2) :

*Mox in publicum prosilio furentisque more omnes cirumeo porticus.
Sed dum attonito uultu efferatoque nihil aliud quam caedem et
sanguinem cogito*¹⁶¹.

1.2.2 Les Métamorphoses d'Apulée

L'embraselement

Parmi les schèmes figuratifs conventionnels, deux sont présents dans le corpus apulien, à savoir l'embraselement et le gonflement. Toutefois, ces deux évocations étant associées à une partie très précise du corps, le visage, il en résulte que leur analyse sera faite uniquement dans la partie qui lui est consacrée.

Par trois fois, la colère est figurée métaphoriquement par le feu. Outrée par le culte voué à Psyché, Vénus s'« enflamme d'une violente colère », *uerae Veneris uehementer incendit animos* (IV, 29, 5). L'utilisation du verbe *incendere* souligne l'accomplissement du processus émotionnel et montre le personnage basculant dans la colère, dont l'intensité se retrouve amplifiée par l'adverbe *uehementer*.

Surprenant l'amant de sa femme, le foulon s'enflamme :

*Inflammatusque indignatione contumeliae gladium flagitans,
iugulare moriturum gestiebat*¹⁶².

Ayant assisté au meurtre de leur frère, les deux frères voient leur colère décupler :

*Atque ardentibus animis impetuque uaesano lapidibus crebris in
eum uelitantur*¹⁶³.

¹⁶¹ Pétr., LXXXII, 1-2 : « Puis je bondis dans la rue et, tel un furieux, je parcours tous les portiques. Tandis que l'air égaré, l'œil farouche, je ne rêve que sang et massacre (...) » (traduction Ernout).

¹⁶² Ap., *M.*, IX, 25, 2 : « Brûlant d'indignation sous l'affront, il demande une épée ; et il faisait mine d'égorger ce mourant. »

¹⁶³ Ap., *M.*, IX, 37, 4 : « Dans leur brûlante colère et leur aveugle emportement, ils l'assaillent de pierres à distance. »

Les deux tournures adjectivales *inflammatus* et *ardentibus* introduisent la modalité affective du courroux, qui se retrouve être à l'origine du procès. Dans le deuxième extrait (IX, 37, 4), l'embrasement s'accompagne d'une autre caractéristique du courroux, *impetuque uaesano*. Cette action est irréfléchie et amène les protagonistes à leur perte car le « sicaire sanguinaire » va triompher.

La physionomie

Le visage dans son aspect général

La colère modifie sensiblement l'aspect du visage, que ce soit au niveau de son expression ou de son volume. La vieille femme qui a à charge de surveiller Charité s'énerve des lamentations de la jeune femme. Son visage devient alors furieux, *saeuiore iam uultu* (IV, 25, 4). Son expression se durcit et manifeste toute l'animosité, renforcée par l'emploi du comparatif *saeuiore*.

Toutefois le volume facial peut s'accroître et rendre ainsi un aspect congestionné. La dynamique du relâché/resserré se lit en filigrane. En apprenant la relation de son fils avec sa rivale, Psyché, Vénus est courroucée. « Son visage congestionné », *uultu tumido* (V, 31, 1) est alors décrit par Cérès et Junon. Le faciès de Barbarus se modifie d'une façon similaire (IX, 21, 3). L'expression *uultu turgido* est équivalent à *uultu tumido*, ces deux adjectifs¹⁶⁴ insistant sur les contours dilatés.

Les sourcils

Sous l'influence de l'ire, les sourcils se froncent. En tant que mimique emblématique de cet affect, ce geste en condense toute l'expressivité. Il est généralement accompagné d'un autre indice du courroux, mais les descriptions restent économes dans leur figuration. En V, 31, 1 et en IX, 21, 3, il se joint au visage congestionné :

¹⁶⁴ Cicéron associe ces deux adjectifs : *membrum tumidum ac turgidum* (Cic., *Tusc.*, 3, 9, 19).

*Sed eam protinus Ceres et Iuno continentur uisamque uultu tumido
quaesiere cur truci supercilio tantam uenustatem micantium
oculorum coerceret*¹⁶⁵.

Et :

*Sed ecce per plateam dum Barbarus uultu turgido subductisque
superciliis incedit iratus ac pone eum Myrmex uinculis obrutus*¹⁶⁶.

L'association du visage et des sourcils rend la description économe (*uultu tumido / truci supercilio ; uultu turgido /subductisque superciliis*), mais efficace. La première occurrence s'enrichit d'une considération esthétique car disgracieuse sur le mouvement sourcilier, « qui voile l'éclat d[es] beaux yeux » de la déesse de l'amour. *Trux* insiste sur l'expressivité farouche des sourcils, tandis que *subductis* marque davantage le mouvement. L'expression *contortis superciliis* (VI, 13, 2) est quasi équivalente. Cependant, dans cet extrait, cette posture s'accompagne d'un sourire amer :

*Nec tamen apud dominam saltem secundi laboris periculum
secundum testimonium meruit, sed contortis superciliis subridens
amarum sic inquit*¹⁶⁷.

La bouche

Sous l'emprise de la colère, la bouche s'étend et esquisse un sourire, semblable à un rictus. En effet, cette extension est grimaçante et traduit des intentions négatives de l'*homo furens* à l'égard d'autrui. En VI, 13, 2, Vénus constate la réussite de Psyché à sa seconde épreuve.

¹⁶⁵ Ap., *M.*, V, 31, 1 : « Ayant dit elle courut dehors, infestée de bile, enragée d'une rage de Vénus, et tomba sur Cérès et Junon, qui, la voyant la face congestionnée, lui demandèrent pourquoi ses si jolis yeux avaient leur brillant empoisonné sous un sourcil si farouche. » (traduction Olivier Sers)

¹⁶⁶ Ap., *M.*, IX, 21, 3 : « Barbarus donc s'avancait, furieux, dans la rue, le visage congestionné, les sourcils froncés. Derrière lui Myrmex ployant sous les fers. »

¹⁶⁷ Ap., *M.*, VI, 13, 2 : « Mais le succès de cette seconde épreuve ne fut pas mieux reconnu de sa maîtresse. En fronçant le sourcil et avec un sourire amer, Vénus dit. »

Elle fronçe le sourcil et sourit amèrement, *subridens amarum*, avant de lui expliquer l'épreuve suivante d'une difficulté redoutable. *Amarum* souligne l'aigreur de la déesse devant le triomphe de sa rivale. Vénus réagit de la même façon quand Psyché revient en ayant accompli avec succès une autre épreuve :

*Nec tamen nutum deae saeuientis uel tunc expiare potuit. Nam sic eam maiora atque peiora flagitia comminans appellat renidens exitiabile*¹⁶⁸.

L'adjectif *exitiabile* laisse présager les desseins les plus funestes de la déesse envers Psyché. La colère, frustrée dans sa volonté de domination, dérive en sadisme, qui inexorablement mène l'*homo furens* à souhaiter la totale annihilation de l'objet de sa colère. Et cet étirement buccal peut s'achever dans un rire total, « comme font les gens furieusement en colère », signe de satisfaction et de relâchement après la tension :

*Quam ubi primum inductam oblatamque sibi conspexit Venus, latissimum cachinnum extoluit et qualem solent furenter irati*¹⁶⁹.

L'oreille

Excessivement courroucée, Vénus est décrite « se grattant l'oreille droite », *ascalpens aurem dexteram* (VI, 9, 1). Dans la globalité du corpus de l'*homo furens*, ce geste paraît singulier, voire insolite. Il est d'une rare précision comme l'illustre la mention de l'oreille « droite ». C'est un geste nerveux, spasmodique, qui égratigne la superbe de la déesse de l'amour.

¹⁶⁸ Ap., *M.*, VI, 16, 1-2 : « Mais même alors elle ne put trouver grâce auprès de l'implacable déesse. Celle-ci, tout en la menaçant de châtements cruels et plus humiliants, l'apostrophe en ces termes avec un sourire infernal. »

¹⁶⁹ Ap., *M.*, VI, 9, 1 : « Sitôt qu'elle se la voit amenée et livrée, Vénus pousse un large éclat de rire, comme font les gens furieusement en colère. »

Le participe présent *ascalpens*, composé de *scalpere* qui désigne le fait de se gratter, surtout chez les comiques et les satiriques¹⁷⁰, dénote un frottement compulsif.

Le corps

Le corps de l'homme en colère se perçoit comme un ensemble actif, gesticulant et tempêtant. La kinésique révèle l'antagonisme qui l'anime, puisque nombreux sont les gestes de violence vis-à-vis d'autrui. Très peu d'occurrences décrivent une partie spécifique de l'organisme. Trois présentent le hochement de la tête de la personne indignée et une seule souligne le processus interne de la bile. Hormis les gestes, tous les extraits restants décrivent le même personnage : Vénus.

Les gestes

Les gestes sont brutaux. Dans la majeure partie du corpus, ils montrent des coups et révèlent ainsi la réalité situationnelle de l'antagonisme, productrice de la colère.

Les coups portés concrétisent les desseins vengeurs. Ils peuvent être exécutés par les bras. En IX, 49, 3, le soldat frappe d'un cep de vigne le maraîcher qui ne l'a pas entendu : *uiti quam tenebat obtundens eum dorso meo proturbat*¹⁷¹. Le verbe *obtundere* désigne le fait de frapper quelqu'un. Une mise à terre brutale succède aux coups. En IX, 37, 4, les frères assaillent de pierres « le sicaire sanguinaire », responsable de la mort de leur cadet :

*Atque ardentibus animis impetuque uaesano lapidibus crebris in eum uelitantur*¹⁷².

¹⁷⁰ Ernout-Meillet, p. 598, art. *scalpere*.

¹⁷¹ Ap., *M.*, IX, 49, 3 : « Il le frappa du cep de vigne qu'il tenait à la main et le jeta à bas de mon dos. »

¹⁷² Ap., *M.*, IX, 37, 4 : « Dans leur brûlante colère et leur aveugle emportement, ils l'assaillent de pierres à distance. »

Cette occurrence associe les modalités émotionnelles et l'acte offensif qui en découle. Rappelant les vélites, ces soldats armés à la légère qui escarmouchaient, le verbe *uelitari* souligne le fait de menacer quelqu'un, d'engager le combat et d'escarmoucher. La tournure *lapidibus crebris* montre le jet constant de pierres. Le bras se tient donc dans une position d'extension et s'accompagne d'une prise d'élan adoptée par tout le corps.

Les pieds aussi aident à manifester une attitude réprobatrice. Le commandant municipal, Pythias, ordonne que les poissons, que Lucius a achetés, soient écrasés :

*Quem confestim pro aedilitatis imperio uoce asperrima increpans.
(...) et profusa in medium sportula iubet officialem suum insuper
piscas inscindere ac pedibus suis totos obterere*¹⁷³.

Le piétinement, marquant un geste réitéré, élimine alors la marchandise considérée comme défectueuse.

Ce peut être tout le corps qui participe à une action brutale. En II, 26, 6, 6-8, Télyphron se retrouve mis en pièce, après avoir blasphémé. Son traitement est minutieusement dépeint, selon une description à thème éclaté :

*Vix effatum me statim familiares omen nefarium exsecrati raptis
cuiusque modi telis insecuntur ; pugnis ille malas offendere,
scapulas alius cubitis inpingere, palmis infestis hic latera suffodere,
calcibus insultare, capillos distrahere, uestem discindere. Sic in
modum superbi iuuenis Aoni uel Musici uatis Piplei laceratus atque
discerptus domo proturbor*¹⁷⁴.

¹⁷³ Ap., M., I, 25, 2 et 5 : « Aussitôt, l'apostrophant d'une voix rude, en vertu de ses pouvoirs d'édile (...), et répandant sur la place le contenu de mon panier, il ordonne à son huissier de service de fouler aux pieds les poissons et de les écraser jusqu'au dernier. »

¹⁷⁴ Ap., M., II, 26, 6, 6-8 : « À peine avais-je lâché ces mots que les gens de la maison, accueillant par des exécutions ce présage sacrilège, s'emparent des premières armes venues et se mettent à ma poursuite ; l'un m'envoie ses poings dans les joues, un autre, à coups de coude, m'enfonce les omoplates, un troisième me laboure les côtes à pleines mains ; on me lance des coups de pied, on m'arrache les cheveux, on lacère mon vêtement. C'est ainsi que, semblable à l'orgueilleux jeune Aonien ou au chantre inspiré de Piérie, on me jette hors de la maison, déchiré et mis en pièce. »

L'accumulation joint une partie du corps du personnage à un mauvais traitement. Les verbes de maltraitance *offendere*, *inpingere* (« frapper contre, jeter violemment »), *suffodere* (« percer, creuser »), *insultare* (« heurter »), *distrahere* (« déchirer »), *discindere* (« déchirer ») déterminent les sévices exercés contre le corps de Téléphron, qui n'est plus que souffrance. Et chaque partie du corps de ses agresseurs devient également une arme : les poings (*pugnis*), les coudes (*cubitis*), les mains (*palmis infestis*), les pieds (*calcibus*).

Et du côté de la victime, c'est la globalité de son organisme qui est concernée : les joues (*malas*), les omoplates (*scapulas*), les côtes (*latera*), les cheveux (*capillos*), le vêtement (*uestem*). C'est un échange corps à corps qui rappelle le motif de la dislocation (*laceratus atque discerptus*). Les deux références mythologiques, celles de Penthée et d'Orphée, donnent un support plastique à une telle mise en pièces. La violence devient progressive et génère des sévices cruels.

En VI, 10, 1, Vénus s'en prend, sans pitié, à Psyché :

*His editis inuolat eam uestemque plurifariam diloricat capilloque discisso et capite conquassato grauiter affligit*¹⁷⁵.

Lacération des vêtements, meurtrissure de la tête, rien n'est épargné à Psyché, alors enceinte. Le lexique de la maltraitance (*inuolat*, *diloricat*, *discisso*, *conquassato*) révèle le déchaînement de l'emportement de la déesse, intensifié par l'adverbe *grauiter*.

Et la violence peut devenir mortifère. En X, 24, 5, la cruauté de la vertueuse épouse frôle l'inhumanité. Par un raffinement sadique, elle tue la sœur de son mari, en lui enfonçant entre les cuisses un tison ardent :

¹⁷⁵ Ap., M., VI, 10, 1 : « Elle dit et fond sur elle, met ses vêtements en pièces, lui arrache les cheveux, lui heurte et lui meurtrit cruellement la tête. »

*Tunc illa uxor egregia sororem mariti libidinosae furiae stimulis
 efferata primum quidem nudam flagris ultime uerberat, dehinc, quod
 res erat, clamantem quodque frustra paelicatus indignatione bulliret
 fratrisque nomen saepius iterantem uelut mentitam atque cuncta
 fingentem titione candenti inter media femina detruso crudelissime
 necauit¹⁷⁶.*

La démarche

La démarche de l'homme en colère et la vitesse de son pas révèlent l'intensité de son courroux. En V, 31, 1, Vénus « s'élanche au dehors », en colère contre son fils : *foras sese proripit*. Le verbe *proripere* souligne la vivacité de ce déplacement géographique, mise en relief également par l'adverbe *properiter* (V, 29, 1). L'expression *concito gradu* (V, 31, 7) désigne le dynamisme de son pas, quand elle regagne la mer, irritée des plaisanteries de Cérès et de Junon.

La tête

Un hochement de la tête s'empare de l'être en fureur, comme le montrent les verbes *quaterere* (*caputque quatiens* (VI, 9, 1) et *quassare* :

Tunc illa capite quassanti¹⁷⁷ et capite quassanti (IV, 29, 5).

La force sémantique de ces deux vocables souligne un mouvement qui s'accomplit avec violence. L'*homo furens* secoue la tête de haut en bas, ou de droite à gauche, sur un rythme saccadé pour signifier sa désapprobation. Le geste est mécanique et répétitif. Il rend l'individu semblable à un pantin.

¹⁷⁶ Ap., *M.*, X, 24, 5 : « la vertueuse épouse, qui ne se connaissant plus, sous l'aiguillon d'une fureur aveugle contre la sœur de son mari, la fait d'abord mettre nue et la fouette à outrance ; puis, comme la malheureuse criait la vérité, répétant que nul commerce adultère ne justifiait cette explosion de courroux, puisqu'il s'agissait de son frère, elle prétendit que tout cela n'était que mensonge et imposture, et, lui enfonçant entre les cuisses un tison ardent, elle la fit sauvagement périr. »

¹⁷⁷ Ap., *M.*, II, 24, 6 : « Alors, secouant la tête. »

La bile

Une seule fois, l'organisme est perçu dans son intériorité. L'expression *infesta et stomachata biles Venerias* (« la bile échauffée de colère, une colère de Vénus » (V, 31, 1)) désigne l'échauffement biliaire comme cause physiologique du courroux. La bile devient un épicode où se concentre tout le mécontentement de la déesse. Son activité s'intensifie et se diffuse alors dans l'organisme.

La voix

La voix de l'homme en colère se diversifie dans sa production, qui reste malgré tout inarticulée, allant du rire aux cris.

Les cris

- *Conclamare*

En II, 27, 6-7, la foule devient hostile, en apprenant qu'un assassinat a été commis :

*Saeuire uulgus interdum (...) Conclamant ignem, requirunt saxa, paruulos ad exitium mulieris hortantur*¹⁷⁸.

C'est un lynchage dans les règles qui se prépare. L'hostilité se marque par les armes que l'on rassemble, mais également par les cris poussés. Pour ce qui est de *conclamare*, le préverbe *con-* ajoute au sème initial « pousser des cris » de *clamare* une dimension collective. Les cris sont intensifiés, ainsi que la dimension collective du ressentiment.

¹⁷⁸ Ap., M., II, 27, 6-7 : « Le peuple cependant, devenait menaçant (...). On demande à grands cris des torches, on cherche des pierres, on ameuté les marmots, on veut la mettre à mort. »

- *Exclamare*

En V, 28, 6, Vénus éclate suite aux révélations de la mouette à propos de son fils :

*At Venus irata solidum exclamat repente*¹⁷⁹.

Exclamare souligne la force de l'exclamation, renforcée par l'adverbe *solidum* (« fortement »). *Repente* introduit la spontanéité de l'action, qui jaillit brusquement sous l'impétuosité colérique. En V, 28, 9, *exclamare* est repris et amplifié par la construction *uel...maxime*. Il désigne une nouvelle fois la réaction de Vénus, qui tempête de plus belle en apprenant l'identité de l'amante de son fils :

*Tunc indignata Venus exclamavit uel maxime*¹⁸⁰.

- *Proclamare*

Dans sa fureur, le riche propriétaire se met à vociférer avant de lâcher ses chiens :

*Iamque ad extremam insaniam uercors, suspendium sese et totis illis et ipsis legibus mandare proclamant*¹⁸¹.

Proclamare désigne le fait de « crier ouvertement », et en terme de droit de « plaider bruyamment ». Il souligne la liberté de parole que prend le personnage, qui ne se possède plus et qui exprime sans retenue son dédain des lois, grave offense. Ces paroles proférées en toute impunité précèdent le lâcher des chiens qui vont dévorer les amis du pauvre. Ce mode d'expression reflète la fureur de la démence, qui ne peut plus se contenir.

¹⁷⁹ Ap., M., V, 28, 6 : « Mais Vénus, transportée de colère s'écria soudain. »

¹⁸⁰ Ap., M., V, 28, 9 : « Vénus, outrée, s'exclama de plus belle. »

¹⁸¹ Ap., M., IX, 36, 4 : « Au comble de la folie et ne se connaissant plus, il s'écria qu'ils pouvaient bien, eux tous et leurs lois, se faire pendre. »

- *Boare*

Et en V, 29, 1, la déesse est encore représentée, se déchaînant contre son fils :

*Iam inde a foribus quam maxime boans*¹⁸².

Le participe présent *boans* renforce la véhémence verbale, ainsi que l'absence totale de retenue. *Boare* indique originellement le fait de mugir et donc de retentir. Il désigne l'état d'une personne qui éclate vocalement d'une façon tellement assourdissante, qu'elle se rapproche du cri bovin. Ce verbe est également utilisé pour Barbarus s'impatientant¹⁸³ (IX, 20, 4).

Le rire

Le rire est présenté comme une manifestation sonore, coutumière aux personnes furieusement en colère :

*Quam ubi primum inductam oblatamque sibi conspexit Venus, latissimum cachinnum extoluit et qualem solent furenter irati, caputque quatiens et ascalpens aurem dexteram*¹⁸⁴.

Le mot *cachinnum* désigne un rire bruyant. Il est l'adaptation latine, avec la gémisée expressive *-nn-*, d'une formation impressive attestée par le grec $\kappa\alpha\chi\alpha\zeta\omega$. Le superlatif de supériorité *latissimum* amplifie la largesse de cet éclat de rire. Et cette réaction est reconnue comme habituelle aux gens animés d'une fureur excessive : *qualem solent furenter irati*.

¹⁸² Ap., M., V, 29, 1 : « Encore sur le pas de la porte, elle crie à tue-tête. »

¹⁸³ Ap., M., IX, 20, 4 : *Tunc Myrmex tandem claue pessulis subiecta repandit fores et recipit etiam tunc fidem deum boantem dominum eoque propere cubiculum petente clandestino transcursu dimittit Philesitherum* (« C'est alors seulement que Myrmex introduit la clef sous les verrous, ouvre la porte et fait entrer son maître qui vocifère encore en invoquant tous les dieux ; puis tandis que le mari gagne sa chambre au plus vite, il ménage à Philésithère une évasion clandestine. »)

¹⁸⁴ Ap., M., VI, 9, 1 : « Sitôt qu'elle se la voit amenée et livrée, Vénus pousse un large éclat de rire, comme font les gens furieusement en colère. Puis, secouant la tête et se grattant l'oreille droite. »

Le verbe *solent* marque la permanence de cet état, attribué à une colère décuplée. *Furenter* souligne ce degré supérieur d'intensité. La colère se transforme alors en fureur.

Les Métamorphoses livrent un *homo furens* vivant la colère dans une frénésie d'activité. Le corps se pense comme un ensemble s'animant et vibrant. La personne en colère s'enflamme, hoche la tête, fronce les sourcils, durcit l'expression de son visage, arpente le sol d'un pas dynamique, fait des gestes brutaux et violents, crie, se dépense dans des effets corporels excessifs.

Cette représentation est à la fois conventionnelle et singulière. Elle utilise des réactions peu répandues dans le corpus général. Le grattement de l'oreille, le rire éclatant, l'esquisse d'un rictus restent des attitudes marginales.

1.3 L'historiographie

1.3.1 *La guerre des Gaules* de César

Sur les huit livres de *la Guerre des Gaules*¹⁸⁵, ont été relevées quatre occurrences décrivant physiquement des hommes en colère. En I, 4, les concitoyens d'Orgétorix, excédés par son attitude, s'emporent et usent de la force. En I, 48, Arioviste éclate devant les Romains envoyés par César. En V, 29, la Gaule « brûl[e] de se venger » de la domination romaine. En VI, 34, est mentionné le feu de la vengeance. Tous ces traits sont conventionnels.

Ce corpus est bien restreint et ne se constitue que de simples évocations rapportant les effets de la colère sur le corps. Aucune description complète n'est recensée. L'imagerie utilisée est « économiée », dans la mesure où elle reprend une seule composante dans chaque extrait. Par deux fois, la métaphore du feu est utilisée (V, 29 ; VI, 34) alors que les éclats de voix, comme le comportement brutal, n'apparaissent qu'une seule fois.

¹⁸⁵ La traduction utilisée est celle de L. A. Constans de l'édition des Belles Lettres.

De plus, à cause de l'ancrage physique restreint, l'incarnation de la colère ne repose pas sur une physionomie (en tant qu'aspect particulier propre à un être) bien affirmée. Les organes s'éluent au profit des « effets » ou manifestations du corps.

Le schème figuratif de l'embrassement

La métaphore du feu apparaît deux fois. En V, 29, la Gaule est présentée comme « brûlant » de se venger des Romains :

*Ardere Galliam tot contumeliis acceptis sub populi romani imperium redactam, superiore gloria rei militaris extincta*¹⁸⁶.

En VI, 34, le désir de vengeance est de nouveau présenté :

*Etsi omnium animi ad ulciscendum ardebant*¹⁸⁷.

La métaphore du feu se retrouve attribuée à tout un groupe et s'associe également à la vengeance. Il s'agit d'une forme de la colère qui s'inscrit dans une durée plus ou moins longue et qui se nourrit et se développe au fil du temps. Elle jaillit face à une rancœur, conséquence d'une offense, et s'ancre dans la mémoire qui la pérennise alors. La figuration de l'incandescence concrétise ce maintien du ressentiment.

¹⁸⁶ Caes., *G.*, V, 29 : « La Gaule brûlait de se venger, n'acceptant pas d'avoir été si souvent humiliée et finalement soumise à Rome, ni de voir ternie sa gloire militaire d'autrefois ».

¹⁸⁷ Caes., *G.*, VI, 34 : « Malgré le désir de vengeance dont brûlait chacun. »

Le corps : une action précipitée

En I, 4, les concitoyens d'Orgétorix se courroucent contre lui. Ils sont alors présentés s'emportant et usant de la force :

Cum ciuitas ob eam rem incitata armis ius suum exsequi conaretur, multitudinemque hominum ex agris magistratus cogere¹⁸⁸.

Cet extrait rend compte de l'évolution chronologique du courroux. L'emploi d'*incitata* souligne la promptitude de la réaction, qui enclenche immédiatement une attitude offensive. Apparaissent alors les constantes du processus émotionnel et comportemental de la colère : la rapidité de son apparition, l'omnipotence de la passion, des actes révélateurs d'une volonté destructrice ou dans une moindre mesure défensive et dissuasive.

Le verbal

L'élocution gagne en vigueur sous l'influence de la colère. En apercevant les Romains envoyés par César, C. Valérius Procillus et M. Métius, Arioviste s'emporte :

Quos cum apud se in castris Ariouistus conspexisset, exercitu suo praesente conclamauit : quid ad se uenirent ? an speculandi causa ? Conantes dicere prohibuit et in catenas coniecit¹⁸⁹.

Le verbe de parole *conclamare* désigne le fait de « crier ensemble, ou de toutes ses forces » et « de se mettre à crier ». Il introduit des propos enflammés.

¹⁸⁸ Caes., *G.*, I, 4 : « Cette conduite irrita ses concitoyens : ils voulurent obtenir satisfaction par la force, et les magistrats levèrent un grand nombre d'hommes dans la campagne. »

¹⁸⁹ Caes., *G.*, I, 48 : « Quand Arioviste les aperçut devant lui, dans son camp, il éclata, devant toute l'armée : « Pourquoi venaient-ils ? Pour espionner, sans doute ? » Ils voulaient parler, il les empêcha et les fit charger de chaînes. »

Ils se traduisent sous la forme de questions brèves, prélude à la décision de l'emprisonnement des messagers de César, qui n'ont pas le temps de s'exprimer. Toute communication est ainsi rompue.

Les extraits du corpus obéissent à deux angles de projection. L'intériorisation resserre le ressentiment sur son essence, en tant que feu métaphorique se logeant dans l'être humain. L'extériorisation du courroux complète la représentation en ajoutant à son émergence les actes qui en découlent. Ce corpus bien mince de la description physique de la colère s'oriente davantage vers des manifestations comportementales et métaphoriques que vers une représentation plastique. Le corps se pense comme une entité agissante et c'est dans l'action que l'influence du courroux est considérée. Tous les actes sont régis par l'amplification et l'emballement du rythme : la voix se fait vigoureuse, la hâte s'empare des concitoyens d'Orgétorix. César conçoit la colère dans l'activité et favorise son statut de force agissante.

Quant à l'embrasement, il s'inscrit dans une logique de cause-conséquence. Il figure la vengeance et devient une raison soutenant une ligne de conduite à tenir. En V, 29, Titurius expose son point de vue sur la stratégie à adopter face à la révolte des Éburons. La rancœur de la Gaule figure comme un de ses arguments. En VI, 34, le désir de vengeance est écarté, pouvant amener de fâcheuses conséquences, celle de la perte de légionnaires. Il en résulte alors une représentation physique efficace.

1.3.2 *Les Annales de Tacite*

Loin d'être éludée, l'image de l'homme en colère dans les *Annales*¹⁹⁰ de Tacite s'organise selon des pôles très marqués. Le schème figuratif de l'embrasement comptabilise six occurrences, alors que le verbal se développe sur une vingtaine d'extraits.

¹⁹⁰ La traduction utilisée est celle de P. Willeumier de l'édition les Belles Lettres.

Quant au corps, il se perçoit comme un ensemble actif, oscillant entre des comportements individuels et collectifs. Seule la physionomie n'est qu'une seule fois évoquée avec la mention d'un « air farouche ».

L'embrasement

-Le contexte militaire

Le contexte militaire favorise l'émulation du guerrier par la colère. Cette notation émotionnelle se joint fréquemment à une action emportée et efficace. En I, 51, 4, les soldats triomphent d'une attaque des Germains, le cœur enflammé :

*Exarsere animis unoque impetu perruptum hostem redigunt in aperta caeduntque*¹⁹¹.

En II, 16, 1, les Germains se préparent au combat, « enflammés » par les propos de leurs chefs :

*Sic accensos et proelium poscentes in campum cui Idistaviso nomen deducunt*¹⁹².

En XII, 39, 2, les Silures se révoltent en écoutant un général romain annonçant leur extermination comme un devoir :

*Ac praecipua Silurum peruicacia, quos accendebat uulgata imperatoris Romani uox*¹⁹³.

¹⁹¹ Tac., *An.*, I, 51, 4 : « Leurs cœurs s'enflammèrent, et d'un seul élan, rompant l'ennemi, ils le rejettent et le taillent en pièces. »

¹⁹² Tac., *An.*, II, 16, 1 : « Enflammés par ces propos et réclamant le combat, ils descendent dans la plaine appelé Idistavise. »

¹⁹³ Tac., *An.*, XII, 39, 2 : « Les Silures se distinguaient par leur acharnement, enflammés de colère à force d'entendre une parole du général romain. »

Exarsere animis, accensos, accendebat, telles sont les notations émotionnelles qui accompagnent une action emportée et efficace (*unoque impetu*). Elles désignent un comportement collectif. La métaphore de l'embrasement rend saillante le déploiement énergétique généré par le courroux. Le combat est un contexte singulier qui exacerbe l'antagonisme, afin de fortifier la vaillance des guerriers. La colère induit une finalité unilatérale qui s'achève par la destruction totale de l'ennemi. L'embrasement acquiert une dimension plus globalisante, en s'attribuant à un groupe.

-Les intrigues du pouvoir

Dans le cadre des intrigues, l'objet du ressentiment se précise. Il ne désigne plus qu'une seule personne, qui se trouve être une femme : Messaline pour Claude, Plancine pour les gens de bien, Octavie pour le peuple.

Devant les méfaits de Messaline, Claude brûle de se venger :

*Incensumque et ad minas erumpentem castris infert, parata contione militum*¹⁹⁴.

Incensumque, associé à *erumpentem*, accentue le surgissement soudain et abrupt de la colère, qui se manifeste alors comme un élan.

Plancine s'attire le courroux de tous les gens de bien :

*Pro Plancina cum pudore et flagitio disseruit, matris preces obtendens, in quam optimi cuiusque secreti questus magis ardescebant*¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Tac., *An.*, XI, 35, 2 : « Voyant qu'il s'enflamme et qu'il éclate en menaces, il le conduit au camp. »

¹⁹⁵ Tac., *An.*, II, 17, 1 : « En faveur de Plancine, il plaida avec autant de gêne que d'ignominie, en allégeant les prières de sa mère, contre laquelle s'enflammait surtout l'indignation secrète de tous les gens de bien. »

L'inchoatif *ardescere* détermine un état général d'un ressentiment qui explose face aux agissements de Plancine.

En XIV, 62, 1, Poppée excite le ressentiment du peuple contre Octavie :

*Varius sermo et ad metum atque iram accomodatus terruit simul audientem et accendit*¹⁹⁶.

La peur s'associe à la colère dans une bivalence émotionnelle. C'est une relation immédiate qui unit le courroux et l'ignition : *iram/accendit*. Elle se construit en parallèle de la peur *metum/terruit*. L'embrasement devient alors la manifestation emblématique du courroux. *Accendere* désigne le fait de mettre sous le feu.

La physionomie

Seule mention de la physionomie, l'expression *truci uultu* désigne l'air de Tibère qui accueille la défense de Cornelius Cossus :

*Id perniciosabile reo et Caesar truci uultu defensionem accipiens, quam Cremutius, relinquendae uitae certus, in hunc modum exorsus est*¹⁹⁷.

C'est dans une optique globalisante que se trouve perçu le visage. L'adjectif *trux* exprime l'air farouche, féroce et cruel de l'empereur. L'aspect dur et intransigeant du faciès devient le seul indice du ressentiment.

¹⁹⁶ Tac., *An.*, XIV, 62, 1 : « Ce langage composite et calculé pour exciter la crainte et la colère effraya celui qui l'entendait et en même temps l'enflammait. »

¹⁹⁷ Tac., *An.*, IV, 34, 2 : « C'était une circonstance funeste pour l'inculpé ; ainsi que l'air farouche avec lequel César accueillait la défense, que Crémutus, résolu à perdre la vie, commença de cette façon. »

Le corps

Le corps n'est pas envisagé dans le détail, mais comme un ensemble agissant. C'est dans l'accomplissement de ses mouvements qu'il est perçu. Une seule occurrence présente l'attitude des bras.

Les bras

En XIII, 14, 3, Agrippine est présentée, tempêtant :

*Simul intendere manus, adgerere probra, consecratum Claudium, infernos Silanorum manes inuocare et tot inrita facinora*¹⁹⁸.

Dans une théâtralisation gestuelle, elle élève les bras en signe de protestation et d'invocation. Les bras se raidissent. En se haussant, ils amplifient la verticalité du corps.

Les actes

Le corps n'est pas pensé comme un ensemble statique. C'est plutôt sous l'angle de sa réalisation kinésique qu'il est décrit. La colère tend à affermir tous les mouvements exécutés, et donc à tonifier les actes, qui s'achèvent par l'anéantissement des obstacles. En I, 51, 4, les soldats romains triomphent des Germains :

*Exarsere animis unoque impetu perruptum hostem redigunt in aperta caeduntque*¹⁹⁹.

L'impulsion vive et soudaine (*unoque impetu*) génère une action brève mais efficace, qui s'accomplit en trois temps : la percée (*perruptum hostem*), le rejet (*redigunt in aperta*) et la destruction finale (*caeduntque*).

¹⁹⁸ Tac., *An.*, XIII, 14, 3 : « En même temps, la voici qui lève les bras, accumule les invectives, invoque la divinité de Claude, les mânes infernaux des Silani et tant de forfaits commis en vain. »

¹⁹⁹ Tac., *An.*, I, 51, 4 : « Leurs cœurs s'enflammèrent, et d'un seul élan, rompant l'ennemi, ils le rejettent et le taillent en pièces. »

En XIV, 17, 1, les colons de Nucérie affrontent ceux de Pompéi lors d'un spectacle de gladiateurs :

*Quippe oppidana lasciua in uicem incessentes, probra, dein saxa, postremo ferrum sumpsere, ualidior Pompeianorum plebe, apud quos spectaculum edebatur*²⁰⁰.

La gradation *dein saxa, postremo ferrum sumpsere*, scandée par les adverbes *dein* et *postremo*, mime l'accroissement de la haine, qui passe d'un simple affrontement verbal à une rixe généralisée. Elle s'achève dans le sang, rappelant ainsi la finalité de la colère, qui souhaite l'anéantissement total de ce qu'elle considère comme une gêne.

En XIII, 44, 3, le tribun de la plèbe, Octavius Sagitta tue sa maîtresse Pontia :

*Ea quasi incensus, nihil metuentem ferro transuerberat et accurentem ancillam uulnere absterret cubiculoque prorumpit*²⁰¹.

Le procès réalise les desseins vengeurs du personnage, qui s'est vu tous ses espoirs déçus. Trois temps le rythment : l'assassinat de Pontia (*ferro transuerberat*), la blessure de la servante (*uulnere absterret*) et la fuite (*cubiculoque prorumpit*). La colère donne une impulsion au corps qui se réalise dans des actes parfois mortifères. Non seulement cet achèvement rappelle que la finalité ultime du courroux est l'anéantissement de ce qu'il considère comme un obstacle ; mais en plus il souligne la dépossession de l'être, privé de sa raison et ne sachant plus se maîtriser.

Néanmoins, cet accomplissement peut ne pas se faire. L'attitude reste menaçante et laisse entrevoir les actes funestes qu'elle peut engendrer. En XIV, 45, 1, la collectivité manifeste l'antagonisme qui l'anime :

²⁰⁰ Tac., *An.*, XIV, 17, 1 : « En effet, en échangeant des invectives selon la licence propre aux petites cités, ils se lancèrent des injures, puis des pierres, enfin des armes, et la victoire resta à la plèbe de Pompéi, où se donnait le spectacle. »

²⁰¹ Tac., *An.*, XIII, 44, 3 : « Comme si la passion l'avait enflammé, il se jette sur la femme sans méfiance, la transperce de son poignard, écarte en la blessant la servante qui accourt et s'élanche hors de la chambre. »

*Sed obtemperari non poterat, conglobata multitudine et saxa ac faces minante*²⁰².

Le groupe est numériquement important (*conglobata multitudine*). Les armes dont il dispose (*saxa ac faces*) matérialisent la menace qui s'ourdit.

Le verbal

L'aspect verbal de la description physique de la colère est fréquemment évoqué. Dix-huit occurrences ont ainsi été relevées, s'organisant autour de caractéristiques phonatoires récurrentes. Le courroux induit une tonalité agressive, une intensité marquée et un volume soutenu. Toutefois, la production verbale demeure variable, dans la mesure où elle va des injures et menaces aux cris les plus féroces.

Une intensité amplifiée

En I, 25, 2, les mutins sont décrits, oscillant entre des cris farouches et le calme :

*Illi, quotiens oculos ad multitudinem rettulerant, uocibus truculentis strepere, rursum uiso Caesare trepidare ; murmur incertum, atrox clamor et repente quies*²⁰³.

Cette fluctuation comportementale, mise en relief par l'adverbe *rursum* oppose un déferlement vocal, *uocibus truculentis*, à la tempérance, qui s'achève dans le calme (*quies*). La multitude appelle à la rébellion, alors que symboliquement César parvient à canaliser cette sédition.

²⁰² Tac., *An.*, XIV, 45, 1 : « Mais l'arrêt ne pouvait être exécuté, devant le rassemblement de la foule, qui, armée de pierres et de torches, menaçait. »

²⁰³ Tac., *An.*, I, 25, 2 : « Les mutins, quand ils reportaient les yeux sur la multitude, poussaient des cris farouches, puis, en regardant César, se troublaient ; c'était un grondement confus, d'horribles clameurs et soudain le calme. »

La gradation, s'amorçant par un malaise (*trepidare*), *murmur incertum, atrox clamor et repente quies*, mime l'évolution des manifestations sonores.

En I, 59, 2, Arminius, apprenant la soumission de Ségeste, tempête :

*Neque probris temperabat*²⁰⁴.

La négation *neque* annule la notion de maîtrise, exprimée par *temperabat*. Le terme *probris* condense toute la hargne du personnage, qui s'épanche en un flot d'injures. En effet, avant de vanter ses propres mérites, son propos est véhément et empreint d'ironie²⁰⁵. L'action verbale symbolise alors l'outrage dont le personnage se sent la victime.

Dans le cadre du combat, l'aspect oral du courroux évolue. Il contribue, en effet, à se galvaniser, à mobiliser toute l'énergie nécessaire à triompher de l'ennemi :

*Exim clamore et impetu tergis Germanorum circumfunduntur, exprobrantes non hic silvas nec paludes, sed aequis locis aequos deos*²⁰⁶.

L'intimidation passe par l'intensité (*exim clamore*) et par la raillerie. Le dérivé de *probrum*, *exprobrantes*, rabaisse et tourne en dérision l'ancienne victoire des Germains, qui ne serait due qu'aux avantages du terrain, et non à la valeur des combattants.

L'éclatement

En I, 74, 4, Tibère s'emporte au point de sortir brutalement de sa réserve naturelle :

²⁰⁴ Tac., *An.*, I, 59, 2 : « Et il ne ménageait pas les invectives. »

²⁰⁵ En effet, il s'exclame par antiphrase : *egregium patrem, magnum imperatorem, fortem exercitum, quorum tot manus unam mulierculam auexerint !* (I, 59, 2)

²⁰⁶ Tac., *An.*, I, 68, 3 : « Alors, poussant des cris et pleins de fougue, les Romains se répandent sur le dos des Germains en les invectivant : ici, disaient-ils, pas de forêts ni de marais, mais un terrain égal, des dieux égaux . »

*Ad quod exarsit adeo ut, rupta taciturnitate, proclamaret se quoque in ea causa laturum sententiam palam et iuratum, quo ceteris eadem necessitas fieret*²⁰⁷.

La modalité émotionnelle introduite par *exarsit* se matérialise dans une prise de parole enflammée, soulignée par *proclamaret*. Ce composé de *clamare* est un terme de droit, qui désigne le fait de crier ouvertement, de plaider bruyamment. C'est une activité soudaine et peu commune pour Tibère, présenté sous un angle plutôt taciturne. *Rupta* désigne cette activité singulière et rappelle que la colère s'inscrit dans un élan passionné. Elle marque une rupture entre deux façons d'être : un état initial dénué d'agitation et un emportement verbal.

En VI, 25, 2, Tibère est de nouveau sujet à un débordement similaire (souligné de nouveau par *exarsit*) à l'encontre d'Agrippine :

*Enimuero Tiberius foedissimis criminationibus exarsit*²⁰⁸.

Les insultes fusent, jetant l'opprobre sur la conduite de cette femme, pourtant digne : impudicité, adultère avec Asinius Gallus (VI, 25, 2). Tous les outrages sont valables pour flétrir l'honneur de la personne détestée.

Valerius Asiaticus éclate de la même façon face aux accusations de Suillius :

*Ad quod, uicto silentio, prorupit reus*²⁰⁹.

Prorumpere dénote l'acte de sortir avec violence puisque *rumpere* signifie « briser avec force, rompre (souvent avec une idée accessoire d'arrachement, d'éclatement). Sur le mode explosif, la colère s'inscrit dans une énergie, dont le « trop-plein » s'extériorise par un éclatement.

²⁰⁷ Tac., *An.*, I, 74, 4 : « A ce grief, le prince éclata au point de rompre avec ses manières taciturnes et de s'écrier que, lui aussi, il énoncerait son avis dans cette affaire à haute voix et sous serment, pour obliger les autres à en faire autant. »

²⁰⁸ Tac., *An.*, VI, 25, 2 : « De fait, Tibère s'emporta en reproches des plus outrageants. »

²⁰⁹ Tac., *An.*, XI, 2, 1 : « A cette accusation qui triompha de son silence, l'inculpé éclata. »

En XI, 35, 2, c'est *erumpere* qui traduit cette rupture :

*Incensumque et ad minas erumpentem castris infert, parata contione militum*²¹⁰.

Se retrouve encore l'association de l'embrasement, *incensumque*, avec l'éclatement, *erumpentem*. C'est une relation cause-conséquence qui unit ces deux notions. L'échauffement crée une énergie, qui se mobilise et se condense au point de se rompre et de s'épancher dans un déploiement brutal.

Les attaques

C'est pourquoi ce dynamisme peut être utilisé dans le cadre d'un discours public. En II, 55, 1, Pison invective Germanicus :

*Oratione saeua increpat*²¹¹.

Increpare désigne le fait d'élever la voix contre, de gronder. Il est constitué de *crepare* (« craquer, claquer, pétiller, péter ») qui se dit de tout ce qui se fend ou éclate avec bruit, notamment du bois, des portes, des étoffes et du préverbe, qui marque l'opposition. Le sémantisme de l'intensité et de la violence se retrouve amplifié par *saeua*.

En II, 69, 1, l'antagonisme entre Pison et Germanicus est de nouveau développé :

*Hinc graues in Pisonem contumeliae, nec minus acerba quae ab illo in Caesarem temptabantur*²¹².

²¹⁰ Tac., *An.*, XI, 35, 2 : « Voyant qu'il s'enflamme et qu'il éclate en menaces, il le conduit au camp. »

²¹¹ Tac., *An.*, II, 55, 1 : « L'invective dans un violent discours. »

²¹² Tac., *An.*, II, 69, 1 : « De là des reproches cinglants à l'adresse de Pison, qui ne se montrait pas moins acerbe dans ses attaques contre Germanicus. »

Mais, c'est sur un échange que l'opposition des deux hommes est envisagée. Aux reproches (*graues contumeliae*) de Germanicus, qui voit que toutes les mesures qu'il avait prises sont abolies ou tournées en sens contraire (II, 1, 69), répondent les attaques acerbes de Pison. Le conflit va crescendo et l'agressivité est commune aux deux hommes

Le même état de crise se rencontre pour Agrippine exaspérée par l'accusation dont est victime sa cousine Claudia Pulchra :

*Quo initio inuidiae, non eiusdem ait mactare diuo Augusto uictimas
et posteros eius insectari*²¹³.

Véhémence et reproches caractérisent le mécontentement du personnage. Ils naissent d'un état de fait insatisfaisant, digne de critiques. C'est pourquoi en XIII, 14, 3, Agrippine, dans une posture théâtralisée, laisse les bras au ciel, tout en accumulant les reproches :

*Simul intendere manus, adgerere probra, consecratum Claudium,
infernus Silanorum manes inuocare et tot inrita facinora*²¹⁴.

Le verbe *adgerere* insiste sur la dimension foisonnante des réprimandes. Cette action est de nature plus défensive que les injures puisqu'elle répond à une réalité jugée comme perturbatrice d'un équilibre.

²¹³ Tac., *An.*, IV, 52, 2 : « Partant de là dans son animosité, elle s'écrie qu'on ne saurait en même temps immoler des victimes au divin Auguste et persécuter sa postérité. »

²¹⁴ Tac., *An.*, XIII, 14, 3 : « En même temps, la voici qui lève les bras, accumule les invectives, invoque la divinité de Claude, les mânes infernaux des Silani et tant de forfaits commis en vain. »

Les injures

La colère détermine une production verbale outrageante, qui cherche à égratigner au maximum la personne visée. En XI, 37, 4, face à Messaline condamnée à trépasser, l'attitude de Narcisse contraste avec celle du tribun. L'un se répand en injures, l'autre reste silencieux :

*Adstititque tribunus per silentium, at libertus increpans multis et seruilibus probris*²¹⁵.

La conjonction *at* marque l'opposition de ces deux comportements. Le participe *increpans* évoque le grondement, le fait d'élever la voix. Il signifie une hargne, qui se matérialise dans des paroles outrageantes (*probris*) abondantes (*multis*) et grossières (*seruilibus*). Et cette façon d'être caractérise une extraction sociale basse, dénuée de respect et de retenue, qui se rencontre de nouveau en XIV, 17, 1 :

*Quippe oppidana lasciua in uicem incessentes, probra, dein saxa, postremo ferrum sumpsere, ualidior Pompeianorum plebe, apud quos spectaculum edebatur*²¹⁶.

S'inscrivant dans une logique offensive, qui souhaite un affrontement direct avec l'adversaire, les insultes fusent avant les coups. Et c'est selon une logique sociale que ces agissements sont justifiés, comme le montre l'expression *oppidana lasciua*.

Loin d'être considéré comme un ensemble statique, le corps se pense comme une entité agissante dans les *Annales* de Tacite. Ce dynamisme s'accroît par la vivacité colérique, qui emballe le rythme organique.

²¹⁵ Tac., *An.*, XI, 37, 4 : « Le tribun se dressa devant elle, en silence, tandis que l'affranchi se répandait en injures, bien dignes d'un esclave. »

²¹⁶ Tac., *An.*, XIV, 17, 1 : « En effet, en échangeant des invectives selon la licence propre aux petites cités, ils se lancèrent des injures, puis des pierres, enfin des armes, et la victoire resta à la plèbe de Pompéi, où se donnait le spectacle. »

Échauffement, déferlement verbal enflammé, rixes répondent au souci de révéler l'être en colère dans ses actes, qui ont influencé l'histoire romaine. C'est pourquoi la description ne s'élabore pas dans le détail. C'est sur le vif que sont saisies les manifestations corporelles.

1.3.3 *La vie des douze Césars de Suétone*

Sur l'ensemble des *Vies des douze Césars*²¹⁷ de Suétone, onze extraits qui présentent la description physique de la colère ont été relevés : I, LXX, 1 ; I, LXXVIII, 3 ; II, XL, 8 ; II, LI, 3 ; II, LIII, 1 ; III, XI, 5 ; III, XXIV, 1 ; IV, LIII, 2 ; V, XXX, 2 ; V, XL, 5 ; VII, V, 2. A première vue, l'incarnation de la colère est un motif assez sporadique. Le tableau qui suit répertorie les personnes affectées physiquement par le courroux :

²¹⁷ La traduction utilisée est celle de H. Ailloud de l'édition des Belles Lettres.

Extrait	Empereur	Tiers
1 <i>Caes.</i> , LXX, 1		« les soldats de la Xème légion »
2 <i>Caes.</i> , LXXVIII, 3	César	
3 <i>Aug.</i> , XL, 8	Auguste	
4 <i>Aug.</i> , LI, 3	Auguste	
5 <i>Aug.</i> , LIII, 1	Auguste	
6 <i>Tib.</i> , XI, 5		Réaction d'« un chaud partisan de ses adversaires » dans une dispute entre des antisophistes
7 <i>Tib.</i> , XXIV, 1		réaction d'un tiers face au comportement affecté de Tibère qui se laisse supplier pour accepter le pouvoir
8 <i>Cal.</i> , LIII, 2	Caligula	
9 <i>Claud.</i> , XXX, 2	Claude	
10 <i>Claud.</i> , XL, 5	Claude	
11 <i>Galb.</i> , V, 2		La mère de Lepida, veuve de Galba, contre Agrippine.

Sept occurrences évoquent des empereurs, à savoir une pour César et Caligula, trois pour Auguste et deux pour Claude. Quatre s'associent à des tiers, parmi lesquels une femme, la mère de Lépida et un groupe, les soldats de la Xème légion. Malgré le nombre restreint des extraits, apparaît une certaine diversité, puisque les deux sexes y sont représentés, ainsi que la dimension collective.

Toutefois, une majorité des occurrences présente une seule indication physique, se focalisant sur la voix. Les soldats de la Xème légion profèrent des menaces ; César, remarquant que Pontius Aquila ne se lève pas, s'exprime d'une voix forte ; Auguste fait de même à deux reprises : une fois en apercevant une foule de gens vêtus de sombre dans l'assemblée du peuple, et une autre en se courrouçant contre l'accusateur d'Aemilius Aelianus de Cordoue, qui lui reproche de dire du mal de l'empereur ; des injures sont lancées à l'égard de Tibère pris par l'énonciateur pour un de ses adversaires ; lors de la prise du pouvoir, il connaît une nouvelle réprimande, exaspérant bon nombre de personnes par sa lenteur et ses hésitations à accepter ; quant à Caligula, il connaît une certaine aisance orale dans les joutes de l'éloquence, la colère lui donnant énergie et abondance verbale. Face à cette primauté de l'oral, un seul extrait souligne la précipitation dont fait preuve Auguste, qui quitte la curie quand les débats dégénèrent en disputes trop violentes.

Mais la notation orale peut se doubler d'un comportement qui se bâtit en deux temps : en V, XL, 5, Claude s'enflamme de colère et hurle face aux habitants d'Ostie qui lui soumettent une requête ; en VII, V, 2, le déchaînement verbal s'associe à des coups. En voyant Agrippine faire des avances de toutes sortes à Galba, la mère de Lepida l'accable de reproches et la frappe. Une seule occurrence combine deux indices plus précis. En V, XXX, 2, les effets de la colère sur Claude sont décrits minutieusement par l'évocation de la bouche et des narines. La voix occupe une place prépondérante et restreintes sont les indications se focalisant sur un autre aspect du corps. L'embrassement est mentionné une seule fois (V, XL, 5) comme le corps qui, sous le joug de la colère, apporte une hâte excessive à ses actions (II, LIII, 1). La physionomie se caractérise par un aspect général (II, LI, 3) et par l'aspect de la bouche et de la narine (V, XXX, 2). Le portrait de l'homme en colère se focalise exclusivement sur le visage et des données générales du corps, comme l'embrassement et la précipitation.

L'embrassement

Seul schème figuratif présent dans les *Vies des douze Césars*, l'embrassement décrit la réaction de Claude face aux habitants d'Ostie :

*Sed et pro tribunali Ostiensibus quiddam publice orantibus cum excanduisset, uociferatus est*²¹⁸.

Excandescere traduit la figuration métaphorique de l'irritation soudaine et devient le prélude à un déferlement verbal. En effet, Claude se laisse aller à une attitude instinctive, qui ne correspond pas à l'attitude attendue de l'empereur. La spontanéité de cet élan passionné trahit une incapacité à se maîtriser et se concrétise par un comportement brusque, empreint de violence. Inscrit dans une optique péjorative, cet acte trahit une inconséquence presque maladroite où le personnage se livre en toute occasion dans son naturel le plus brut :

*Sermonis uero rerumque tantam saepe negligentiam ostendit, ut nec quis nec inter quos, quoue tempore ac loco uerba faceret, scire aut cogitare existimaretur*²¹⁹.

La physionomie

La vue d'ensemble

Lors d'un procès, Auguste s'en prend à l'accusateur, qui reproche à Aemilius Aelianus de Cordoue, de critiquer l'empereur. L'attitude d'Octave est alors dépeinte par un mouvement dans l'orientation et une modification de l'aspect du visage :

²¹⁸ Suét., *Claud.*, XL, 5 : « Comme des habitants d'Ostie lui adressaient à son tribunal une requête au nom de leur cité, il s'enflamma de colère et hurla. »

²¹⁹ Suét., *Claud.*, XL, 1 : « dans ses propos et dans sa conduite, il fit souvent preuve d'une si grande étourderie, qu'il paraissait ne pas savoir ou perdre de vue qui il était, devant quelles personnes, en quelles circonstances et dans quel lieu il parlait. »

*Conuersus ad accusatorem commotoque similis*²²⁰.

Commotus est assez évasif et ne donne aucune précision quant à l'aspect que revêt le visage. Il exprime uniquement un changement, suscité par une activité passionnelle due à la colère. Mais, ici, il n'y a rien de péjoratif bien au contraire. Illustration de la clémence et de la simplicité d'Auguste, une telle réaction est « digne d'un citoyen » :

« On a, de sa clémence et de sa simplicité digne d'un citoyen, une foule de preuves frappantes²²¹. »

La bouche et les narines

Autant Suétone se fait évasif pour la description d'Auguste en colère, autant il devient pour Claude d'une précision redoutable. Il énumère les nombreux ridicules de son élocution :

*Ceterum et ingredientem destituebant poplites minus firmi, et remise quid uel serio agentem multa dehonestabant*²²².

Et dans le développement qui suit prennent place les deux attitudes grotesques engendrées par la colère : l'ouverture de la bouche et l'humidification des narines, due à la sécrétion de l'humeur visqueuse qui s'écoule du nez²²³ :

²²⁰ Suét., *Aug.*, LI, 3 : « Il se tourna vers l'accusateur et lui dit avec un air courroucé. »

²²¹ Suét., *Aug.*, LI, 1 : *clementiae ciuilitatisque eius multa et magna documenta sunt.*

²²² Suét., *Claud.*, XXX, 2 : « mais lorsqu'il marchait, la faiblesse de ses jarrets le faisait tituber, et quand il parlait, soit en plaisantant, soit de manière sérieuse, il avait bien des ridicules. »

²²³ Suét., *Claud.*, XXX, 2 : « Une colère plus hideuse encore, qui faisait écumer sa bouche largement ouverte, et mouillait ses narines, en outre, une voix bégayante, et un perpétuel hochement de tête, qui redoublait au moindre de ses actes. »

Ira turpior spumante rictu, umentibus naribus, praeterea linguae titubantia caputque cum semper, tum in quantulocumque actu uel maxime tremulum.

Ces deux détails disgracieux s'ajoutent à des attitudes permanentes, à savoir le bégaiement et le hochement de la tête. La passion altère encore ce portrait déjà lourd en défaut. Claude est rendu semblable à une sorte de pantin, à l'allure heurtée par le mouvement spasmodique de la tête et l'élocution hachée. La dégradation occasionnée par la passion accentue la débilité et la dégénérescence physique du personnage, dans la représentation duquel affleure un certain burlesque.

Le corps

Sous l'emprise du courroux, le corps connaît des changements brutaux. Deux sèmes façonnent ses actions : l'emportement et la violence.

La précipitation

La colère modifie la motricité du corps, en faisant s'emballer le rythme de déplacement. Elle apporte une hâte excessive, voire frénétique, à chacune des actions entreprises par l'être. Réagissant avec colère aux débats qui dégénèrent en disputes trop violentes, Auguste se précipite hors de la curie :

*Interdum ob immodicas disceptantium altercationes e curia per iram se proripienti quidam ingesserunt*²²⁴.

Le composé de *rapere*, *proripere*, dénote une sortie fracassante. La mise en mouvement s'effectue avec une célérité, qui associe une grande promptitude et une certaine violence.

²²⁴ Suét., *Aug.*, LIII, 1 : « Comme il lui arrivait, quand les débats dégénéraient en disputes trop violentes, de se précipiter avec colère hors de la curie, certains lui crièrent. »

La violence

Correspondant à la nature primaire de la colère, la violence devient une réponse instinctive à ce stimulus pulsionnel. Elle délie l'être de toute maîtrise et retenue, libérant ainsi une brutalité avilissante. Outrée par les différences avancées que fait Agrippine à son gendre Galba, la mère de Lepida se laisse aller à la frapper lors d'une réunion de matrones :

*Vt in conuentu matronarum correpta iurgio atque etiam manu pulsata sit a matre Lepidae*²²⁵.

Le fait de voir, du vivant de sa fille, Agrippine courtiser Galba, constitue une offense. Cet acte suscite une telle indignation que la riposte tourne au vulgaire règlement de comptes et échange de coups. Elle acquiert une dimension primaire et déshonorante.

La voix

L'intensité

En tant qu'émission verbale forte, les cris sont l'expression privilégiée de la voix et soulignent la puissance excessive à laquelle la colère soumet la voix. Cette dernière se module avec énergie et décuple son intensité acoustique. *Clamare* désigne le fait de pousser des grands cris ou d'énoncer avec véhémence des propos. Il désigne la réaction d'Auguste, qui aperçoit dans l'assemblée du peuple une foule de gens vêtus de noir :

²²⁵ Suét., *Galb.*, V, 2 : « Dans une réunion de matrones, la mère de Lepida l'accabla de reproches et s'emporta jusqu'à la frapper. »

*Etiam habitum uestitumque pristinum reducere studuit, ac uisa quondam pro contione pullatorum turba indignabundus et clamitans*²²⁶.

Cette occurrence suit une linéarité passionnelle, scandée par différentes étapes. Le déclencheur, l'apparition de cette foule habillée de noir dérogeant à l'usage du port de la toge, suscite l'indignation, *indignabundus*, se traduisant par la violence orale.

Par deux fois, le composé de *clamare, proclamare*, est utilisé afin d'exprimer l'indignation de César, ainsi que le mécontentement d'un tiers face aux hésitations de Tibère pour accepter le pouvoir. Voyant que Pontius Aquila ne se lève pas, César s'écrie :

*E collegio Pontium Aquilam non assurrexisse adeo indignatus sit, ut proclamauerit*²²⁷.

L'indication d'ordre émotionnel, *indignatus sit*, s'associe au verbe d'énonciation.

*Vnus in tumultu proclamaret*²²⁸.

L'utilisation de *uocifari* introduit un accroissement de l'intensité et sans doute de la hauteur tonale et du rythme, soulignant le fait de pousser des grands cris, de s'exprimer à plein gosier. Claude est décrit ainsi, hurlant à cause d'une requête des habitants d'Ostie :

*Sed et pro tribunali Ostiensibus quiddam publice orantibus cum excanduisset, uociferatus est*²²⁹.

²²⁶ Suét., *Aug.*, XL, 8 : « Il s'efforça même de faire reprendre la tenue et le costume d'autrefois, et, voyant un jour dans l'assemblée du peuple une foule de gens vêtus de sombre, il s'écria tout indigné. »

²²⁷ Suét., *Caes.*, LXXVIII, 3 : « Et voyant que dans tout leur collège Pontius Aquila était seul à ne pas se lever, [il] s'écria, au comble de l'indignation. »

²²⁸ Suét., *Tib.*, XXIV, 1 : « L'un s'écria, au milieu de cette agitation. »

²²⁹ Suét., *Claud.*, XL, 5 : « Comme des habitants d'Ostie lui adressaient à son tribunal une requête au nom de leur cité, il s'enflamma de colère et hurla. »

L'empereur se déchaîne verbalement et sa réaction paraît bien disproportionnée et inadéquate face à la situation. Cette intempérance illustre l'inconséquence de Claude, qui, bien qu'il soit empereur, ne parvient pas à réguler sa conduite selon la dignité de sa fonction. Suétone se plaît à le rappeler :

*Sermonis uero rerumque tantam saepe negligentiam ostendit, ut nec quis nec inter quos, quoue tempore ac loco uerba faceret, scire aut cogitare existimaretur*²³⁰.

Le naturel l'emporte dans chaque acte quotidien et la colère intervient comme preuve d'une spontanéité d'un comportement irraisonné.

L'intensité et l'élocution

La colère sait modifier la voix, en jouant sur son intensité et également sur sa prononciation. Suétone présente l'inclination marquée de Caligula pour l'éloquence. Ses dispositions naturelles, à savoir la parole abondante et facile (*quantumuis facundus et promptus* (LIII, 1)), l'aident à discourir aisément. Et la colère renforce encore cette facilité :

*Irato et uerba et sententiae suppetebant, pronuntiatio quoque et uox, ut neque eodem loci prae ardore consisteret et exaudiretur a procul stantibus. Peroraturus « stricturum se lucabrationis suae telum » minabatur, lenius comptiusque scribendi genus adeo contemnens, ut Senecam tum maxime placentem « commissiones meras » componere et « harenam esse sine calce » diceret*²³¹.

²³⁰ Suét., *Claud.*, XL, 1 : « Dans ses propos et dans sa conduite, il fit souvent preuve d'une si grande étourderie, qu'il paraissait ne pas savoir ou perdre de vue qui il était, devant quelles personnes, en quelles circonstances et dans quel lieu il parlait. »

²³¹ Suét., *Cal.*, LIII, 2 : « La colère lui fournissait les mots et les idées, influait même sur sa prononciation et sur sa voix, de sorte que dans le feu du discours il ne pouvait tenir en place et se faisait entendre des personnes les plus éloignées. Avant de prononcer un discours, il déclarait sur un ton comminatoire « qu'il allait brandir les traits de ses veilles », méprisant à tel point le style trop choisi et trop orné, qu'il reprochait aux ouvrages de Sénèque, l'auteur alors le plus en vogue, « d'être de pures tirades théâtrales » et « comme du sable sans chaux. »

L'influence de la colère se ressent à différents niveaux. Elle devient source d'inspiration, en facilitant l'expression verbale (*Irato et uerba et sententiae suppetebant*). Elle renforce également le dynamisme de la prestation physique, en l'inscrivant dans l'amplification. Plusieurs modifications physiologiques s'observent à savoir le fait de ne pas tenir en place et la profération de menaces. La colère tonifie l'improvisation de l'empereur, qui affectionne les contextes conflictuels.

La production verbale

La colère détermine une production verbale où affleurent la violence et la brutalité. Réclamant leur congé et des récompenses, les soldats de la Xème légion sont présentés, « proférant de terribles menaces », *cum ingentibus minis*²³². Le mécontentement s'inscrit dans une stratégie d'intimidation, en laissant présager et craindre des maux terribles si les soldats n'obtiennent pas satisfaction. Motivées par l'ire, les menaces cherchent à asseoir ou à fortifier un rapport de dominant/dominé. Le verbal devient le prélude à une action dévastatrice, *summoque etiam urbis periculo*.

Autre production verbale possible sous le joug du courroux : les injures. Elles livrent l'être dans le vif d'une situation où l'antagonisme explose. Ces paroles offensantes se font saillantes car elles s'adressent délibérément à quelqu'un et cherchent à l'atteindre dans sa dignité et dans son honneur. La menace cherche à intimider alors que l'injure souhaite blesser et lance l'individu dans des réactions inconsidérées. Tibère se voit insulté lors d'une discussion assez vive entre des antisophistes :

²³² Suét., *Caes.*, LXX, 1 : *Decimanos autem Romae cum ingentibus minis summoque etiam urbis periculo missionem et praemia flagitantes, ardente tunc in Africa bello, neque adire cunctatus est, quanquam deterrentibus amicis, neque dimittere* (« À Rome, lorsque les soldats de la Xème légion réclamaient leur congé et des récompenses en proférant de terribles menaces et mettant la ville elle-même dans le plus grand danger, à un moment où la guerre embrasait l'Afrique, il n'hésita pas à se présenter devant eux malgré les conseils de ses amis, ni à les licencier. »).

*Cum circa scholas et auditoria professorum assiduus esset, moto inter antisophistas grauiore iurgio, non defuit qui eum interuenientem et quasi studiosiorem partis alterius conuicio incesseret*²³³.

La colère efface toute lucidité et prudence. Un simple rhéteur s'en prend alors directement à l'empereur, acte irréfléchi et imprudent, lourd de conséquences. Il s'agit en effet du seul cas où Tibère paraît manifester sa puissance tribunicienne :

*Sensim itaque regressus domum repente cum apparitoribus prodiit citatumque pro tribunali uoce praeconis conuiciatorem rapi iussit in carcerem*²³⁴.

1.4 L'autobiographie : les *Confessions* d'Augustin

La répartition des occurrences révèle un *homo furens* partiellement représenté, avec un corps fortement éludé. L'organisme se perçoit dans ses manifestations motrices et verbales au vue du nombre important d'extraits évoquant la voix et les gestes. Le corps s'illustre par le regard et le teint. Et la colère se traduit métaphoriquement par l'embrasement. La description physique de la colère reste ainsi conventionnelle.

²³³ Suét., *Tib.*, XI, 5 : « Comme il fréquentait assidûment les écoles et les salles de conférences des professeurs, une discussion assez vive s'étant élevée entre des antisophistes, il s'en trouva un qui, le voyant intervenir et le prenant pour un chaud partisan de ses adversaires, l'accabla d'injures ».

²³⁴ Suét., *Tib.*, XI, 6 : « Étant alors rentré chez lui sans faire d'éclat, il reparut tout à coup avec des appariteurs, cita son insulteur à son tribunal, par la voix d'un crieur public, et le fit traîner en prison. »

Les schèmes figuratifs : l'embraselement

La conception incandescente du brasier se retrouve dans les *Confessions*²³⁵. À son arrivée à Carthage, l'auteur se représente comme livré « aux verges de fer brûlantes de la jalousie, des soupçons, des craintes, des colères et des querelles²³⁶ ». Le passif *caederer* souligne la passivité d'Augustin, pris dans un engrenage aliénant. La métaphore *uirgis ferreis ardentibus* mêle plusieurs schèmes figuratifs pour exprimer la déchéance de l'être : la blessure, la dureté du minéral et l'apport calorifique de la matière. Le terme *uirgis* rappelle ces baguettes ou verges, fréquemment utilisées pour battre quelqu'un. La matière de cet instrument, à savoir le fer (*uirgis ferreis*), amplifiée crescendo par la chaleur du métal, renforce la gravité de la meurtrissure. La chair s'en retrouve marquée au plus profond d'elle-même. Deux effets sont alors ménagés : la gravité de l'abaissement et la pérennité du processus.

Ces impulsions, *zeli et suspicionum et timorum et irarum atque rixarum*, cristallisent un comportement indécent, livré à la débauche des travers humains, dont la colère fait partie intégrante. Le jugement est plus que négatif puisque la dégradation de la dignité est soulignée. Ce comportement indécent avilit l'être en l'inscrivant dans des *aerumnosis nexibus* (III, 1, 1). Cette attitude est associée à une partie de la vie de l'évêque d'Hippone, à savoir celle passée à Carthage, qui sera développée ultérieurement sous l'angle biographique.

²³⁵ La traduction utilisée est celle de Pierre de Labriolle de l'édition des Belles Lettres.

²³⁶ Aug., *Conf.*, III, 1, 1 : *ut caederer uirgis ferreis ardentibus zeli et suspicionum et timorum et irarum atque rixarum*.

La physiologie

Le teint

La pâleur devient une autre manifestation illustrant l'aigreur. Elle se combine à l'immobilité du regard et à un silence tenace :

*Nondum loquebatur et intuebatur pallidus amaro aspectu
conlactaneum suum*²³⁷.

Toute nuance chromatique se retire du visage pour laisser place à une blancheur terne et mate. Cet indice corporel participe à une attitude statique, présentant l'enfant comme pétrifié. Il devient spectateur de son rival et évalue alors les conditions de son mécontentement et la nature de sa vengeance, le tout amplifié par la montée intérieure de son amertume.

Le regard

Le regard se fait réprobateur, soulignant le ressentiment. Deux occurrences témoignent de cette expression. En IX, 11, 27, tandis que Monique est victime d'une maladie, prélude à sa fin prochaine, un de ses fils évoque son désir de la voir mourir non pas à l'étranger mais dans sa patrie. Ces propos suscitent chez la souffrante un certain mécontentement, qui se manifeste de la sorte :

*Quo audito illa uultu anxio reuerberans eum oculis, quod talia
saperet, atque inde me intuens*²³⁸.

²³⁷ Aug., *Conf.*, I, 7, 11 : « Il ne parlait pas encore, et il regardait fixement, pâle et amer, son frère de lait. »

²³⁸ Aug., *Conf.*, IX, 11, 27 : « En l'entendant, une anxiété parut sur son visage, et elle lui jeta un regard de reproche pour avoir eu une telle pensée. Puis tournant vers moi les yeux. »

La communication ne se résume qu'au regard, indice de l'affaiblissement du personnage. Il devient le canal de l'émotionnel, s'appuyant sur un double temps. La mère réagit instantanément aux propos tenus en envisageant le locuteur ; puis, elle se tourne vers Augustin. Le participe présent *reuerberans*, qui traduit le premier mouvement, exprime un acte de considération à connotation péjorative, soulignant le ressentiment et la crainte suscités par la maladresse des paroles proférées. L'adjonction préfixale *re*, rajoute à la signification de la base *uerberare* (« battre et malmener »), un mouvement en arrière. Sont mis en relief la nature du regard et son orientation. Lui succède, par la suite, la fixité des yeux, qui se plantent sur Augustin. *Intuere* rappelle l'attention accordée au regard.

Ce verbe se retrouve employé dans une autre occurrence où l'auteur relate l'attitude d'un enfant jaloux, qui « regardait fixement (...) son frère de lait » (I, 7, 11). La jalousie associée à la colère annihile toute communication et fige le personnage dans sa rancœur. Il se recentre sur son amertume. Ce moment sert de préambule et de transition à une réaction défensive, qui peut être de différentes natures. Dans le cas de la mère d'Augustin, sa personnalité laisse présager un comportement pondéré alors que pour l'enfant, l'action sera sans doute vive.

Les dents

Dans le même extrait, la liquéfaction est associée au grincement de dents :

Dentibus suis stridebant (VIII, 2, 4)

Cette attitude est récurrente et emblématique du comportement de l'homme en colère. Elle participe à la dynamique du resserré-relâché de l'organisme, qui, sous le joug de l'ire, se rétracte au point de provoquer un bruit strident avec les dents. *Stridere* désigne un son aigu, perçant et intense. Le corps semble se replier sur lui-même et émet alors un contexte audible douloureux et crispant.

Du fait de cette distorsion physiologique, les *superbi* ne sont plus des êtres humains s'inscrivant dans la norme, mais plutôt des créatures « fantasmagoriques », proches de celles du *De ira* de Sénèque. En effet, par cette figuration métaphorique, la capacité de déformation du corps défie les lois du possible. Par ce biais, l'auteur souligne l'effet enlaidissant et néfaste de la colère associée à l'orgueil.

Le corps

La digestion

*Hoc quoque illi bono mancipio tuo, in cuius utero me creasti, deus meus, misericordia mea, munus grande donaueras, quod inter dissidentes atque discordes quaslibet animas, ubi poterat, tam se praebebat pacificam, ut cum ab utraque multa de inuicem audiret amarissima, qualia solet eructare turgens atque indigesta discordia, quando praesenti amicae de absente inimica per acida conloquia cruditas exhalatur odiorum, nihil tamen alteri de altera proderet, nisi quod ad eas reconciliandas ualeret*²³⁹.

Le champ lexical des récriminations rend compte du ressentiment accumulé contre une tierce personne : *inuicem amarissima, eructare turgens atque indigesta discordia, per acida conloquia cruditas exhalatur odiorum*. La médisance prend ses racines dans un processus d'ingestion et de mauvaise digestion. Le groupe nominal, *indigesta discordia*, englobe tout antécédent contrariant et susceptible de froisser l'interlocuteur. L'indigestion associée à l'enflure (*turgens*) évoque métaphoriquement la fermentation du fiel, source de la pérennité de la rancœur.

²³⁹ Aug., *Conf.*, IX, 9, 21: « À cette fidèle servante, dans le sein de laquelle vous m'avez créé « ô mon Dieu, ma Miséricorde », vous aviez encore départi une qualité précieuse. Quand deux âmes étaient en dissension et en conflit, elle ne s'employait qu'à rétablir la paix entre elles. Elle avait beau recevoir de part et d'autre de ces récriminations amères, comme en vomit une inimitié toute gonflée de griefs et qui en a gros sur le cœur, quand en présence d'une amie les ressentiments mal digérés se répandent en acides confidences sur le compte d'une ennemie absente, elle ne rapportait de l'une à l'autre que ce qui pouvait contribuer à les réconcilier. »

Tout un schéma gastrique s'établit alors. Consécutivement, la calomnie s'assimile à un acte vomitoire. Cette régurgitation souligne la teneur nauséabonde des propos tenus, semblables à ceux du vomi. *Acida* et *cruditas* en soulignent l'aigreur et l'amertume.

La désagrégation organique

Autre schème figuratif mis en scène : la désagrégation organique exprimée par le verbe *tabescere*. Lors d'un entretien avec Simplicianus²⁴⁰ (VIII, 2, 3), Augustin apprend la conversion au christianisme du rhéteur Victorinus, qui a été auparavant un fervent adorateur des idoles. Tandis qu'il est perçu comme tel par la noblesse romaine, il devient chrétien avec l'aide de Simplicianus. La réaction des autres est alors décrite de cette manière :

*Superbi uidebant et irascebantur, dentibus suis stridebant et tabescebant*²⁴¹.

Dans cette occurrence, la colère s'impose comme un sentiment ponctuel, ressentie par une classe psychologique d'individus, les Orgueilleux. Elle s'insère dans une personnalité à la dominante prédéterminée. L'expérience vécue par Victorinus la suscite et endosse ainsi le rôle de déclencheur.

L'ire se manifeste alors par le verbe *tabescere*. Il désigne une liquéfaction, le fait de couler goutte à goutte. La matière organique mais aussi psychologique paraissent se contracter. Métaphoriquement, l'émotion est semblable à un acide ; elle ronge l'être, qui se rétracte. La dynamique du relâché/resserré se retrouve ici. Le corps comme le mental se resserrent au point de se dessécher.

²⁴⁰ Augustin estimait énormément Simplicianus, qui succéda à saint Ambroise sur le siège épiscopal de Milan, en 397.

²⁴¹ Aug., *Conf.*, VIII, 2, 4 : « Les orgueilleux, à ce spectacle, entraient en fureur, ils grinçaient des dents, ils séchaient de dépit ».

La violence

La violence du comportement de l'homme en colère est soulignée à de nombreuses reprises. Elle interfère à tous les âges de la vie. À deux reprises, Augustin évoque le ressentiment éprouvé lors de son enfance. En I, 7, 11, il se souvient de ces emportements enfantins envers son entourage quand ses caprices n'étaient pas réalisés :

Indignari acriter non subiectis hominibus liberis et maioribus hisque, a quibus genitus est, multisque praeterea prudentioribus non ad nutum uoluntatis obtemperantibus feriendo nocere niti quantum potest, quia non oboeditur imperiis, quibus perniciose oboediretur²⁴²?

En I, 19, 30, il mentionne ses différents larcins et aussi le fait de préférer « faire le coup de poing que de céder²⁴³ » quand il était lui-même incriminé.

En IX, 4, 8, les adjectifs *uehemens* et *acer*²⁴⁴ qualifient l'indignation d'Augustin envers les Manichéens. En IX, 9, 19, *feruidus* rappelle la nature enflammée des colères du père du narrateur.

²⁴² Aug., *Conf.*, I, 7, 11 : « De m'emporter avec violence contre des gens de condition indépendante et libre, d'âge déjà mûr, contre mes propres parents et autres personnes de sens rassis, quand ils ne se prêtaient pas à mes moindres caprices ; de les frapper, en tâchant de leur faire tout le mal possible, pour m'avoir refusé une obéissance qui ne m'eût été concédée qu'à mon dam ? »

²⁴³ Aug., *Conf.*, I, 29, 30 : *Quid enim tam nolebam pati atque atrociter, si deprehenderem, arguebam, quam id quod aliis faciebam ? Et, si deprehensus arguerer, saeuire magis quam cedere libebat* (« Et pourtant s'il y avait une chose que je ne voulusse pas supporter et qui soulevât mes véhémentes réclamations, quand je prenais les autres en flagrant délit, c'était justement ce que je leur faisais moi-même. Étais-je pris à mon tour sur le fait et incriminé, j'aimais mieux faire le coup de poing que de céder »).

²⁴⁴ Aug., *Conf.*, IX, 4, 8 : *quam uehementi et acri dolore indignabar manicheis.*

La voix

La voix confuse : la clameur

Deux occurrences désignent le bruit confus, émanant d'une foule mécontente. Le contexte présente une anecdote où Augustin rappelle une des mésaventures de son ami Alypius (VI, 9, 14-15). Alors que ce dernier déambule dans le forum de Carthage en réfléchissant à l'une de ses déclamations, il est soupçonné d'être l'auteur d'un forfait commis par un étudiant, qui découpe à coups de hache la balustrade de plomb qui domine la rue des Banquiers. De ce fait, « Au bruit des coups de hache, les banquiers qui étaient au-dessous, commencèrent à grogner²⁴⁵ ». Le verbe *submurmurare* désigne cette clameur indistincte produite par les personnes gênées par le bruit. C'est un grondement, un bruit sourd, mis en relief par la base lexicale, *murmur*, qui évoque également le bourdonnement des abeilles et le murmure de la mer. La dimension collective du groupe ne permet pas un son net mais favorise une confusion sonore.

La situation est similaire quand Alypius est tiré in extremis de la foule par l'architecte chargé de la surveillance des monuments publics :

« Mais cet homme avait vu maintes fois Alypius dans la maison d'un sénateur, auquel il venait souvent rendre visite. Il le reconnut aussitôt, lui prit la main, le tira à part de la foule et lui demanda la cause d'une pareille mésaventure. Quand il l'eût apprise, il ordonna aux assistants, [qui menaient grand tumulte et faisaient gronder les menaces] de venir avec lui²⁴⁶. »

²⁴⁵ Aug., *Conf.*, VI, 9, 14 : *Sono autem securis audito submurmurauerunt argentarii, qui subter erant.*

²⁴⁶ Aug., *Conf.*, VI, 9, 15 : *Verum autem uiderat homo saepe Alypium in domo cuiusdam senatoris, ad quem salutandum uentitabat, statimque cognitum manu adprehensa semouit a turbis et tanti mali causam quaerens, quid gestum esset, audiuit omnesque tumultuantes, qui aderant, et minaciter frementes iussit uenire secum.*

Deux aspects vocaux sont essentiels dans cet extrait. Non seulement la clameur provient encore d'une foule, mais une connotation hostile s'ajoute à la confusion. Le participe présent *-tumultuantes-* insiste sur le désordre, le tumulte. Le mot *tumultus* désigne l'agitation et la panique et plus spécifiquement, dans la langue militaire, une « levée en masse », tout ce qui n'est pas la guerre régulière, une révolte²⁴⁷. La foule s'assimile alors à une masse floue, d'où émane une rumeur sonore, agressive, exprimée par l'adverbe *minaciter*. Formé sur la base du nom *minae*, il souligne une attitude rude et menaçante.

Dans le cadre des *Confessions*, l'*homo furens* ne s'incarne pas dans un homme criard et menaçant, mais il se présente sous les traits d'une masse confuse et hargneuse. Cet effet sonore appuie le réalisme d'une narration anecdotique et la mise en scène d'un événement quotidien de la Carthage antique.

Les insultes

Autre dimension de la voix de l'être sous l'emprise de la colère : la production verbale. En tant qu'organe expressif, la voix de la personne courroucée se déploie et tente de blesser l'objet de son ressentiment. C'est pourquoi, dans deux occurrences, sont mentionnées les insultes et les paroles acrimonieuses. Ces deux cas de figure vont être envisagés séparément, puisque leur contexte est différent. Autant celui de l'insulte s'attache à une situation précise, voire anecdotique, autant celui des offenses relève de la généralité.

Au moment du récit de la mort de sa mère, Augustin rappelle différents événements de sa jeunesse, dont celui d'un goût naturel pour le vin, qui s'est immiscé en elle malgré sa nature d'exception (IX, 8, 18). Elle entretient ce vice en allant tirer du vin au tonneau pour ses parents.

²⁴⁷ Ernout-Meillet, p. 707.

Ce qui lui vaut, lors d'une querelle avec la servante qui l'accompagne d'ordinaire, une injure qualifiée de « dure et perçante comme l'acier guérisseur²⁴⁸ » : *meribibulam* (IX, 8, 18). Ce seul exemple connu du terme *meribibula* est formé de l'addition de *merum*, qui désigne le vin pur et sans mélange, et de *bibulus*, « qui boit volontiers ». Traduit par « biberonne », ce vocable est déterminé comme *amarissima insultatione* (IX, 8, 18). L'emploi du superlatif accroît l'insolence du trait, qui se veut mordant, âpre et amer. La finalité de cette injure est de dégrader la dignité de la personne visée, en formulant verbalement une habitude estimée honteuse et déshonorante pour une jeune fille de l'étoffe de Monique. Mais, comme il sera vu ultérieurement, cette parole offensante devient non pas destructrice mais au contraire constructive pour la jeune fille.

2. L'*homo furens* et le démonstratif

2.1 Les traités en prose

2.1.1 Les traités de rhétorique

L'étude de l'homme en colère dans l'art oratoire s'appuie sur deux traités techniques : le livre III du *De oratore*²⁴⁹ de Cicéron et le livre XI de *l'Institution oratoire* de Quintilien. Comme le domaine d'étude est le même, ces deux œuvres sont abordées conjointement. Au total neuf occurrences relevant de la représentation physique de la colère ont été relevées : quatre pour Cicéron (III, LVIII, 217 ; III, LVIII, 220 ; III, LIX, 221 ; III, LX, 224) et cinq pour Quintilien (XI, 1, 29 ; XI, 3, 61 ; XI, 3, 63 ; XI, 3, 79 ; III, 104).

²⁴⁸ Aug., *Conf.*, IX, 8, 18 : *nonne protulisti durum et acutu ex altera anima conuicium tamquam medicinale ferrum ex occultis prouisionibus tuis et uno ictu putredinem illam praecidisti ?*

²⁴⁹ Les traductions utilisées sont celles de l'édition des Belles Lettres, à savoir celle d'E. Courbaud pour Cicéron et celle de J. Cousin pour Quintilien.

L'*homo furens* s'incarne selon une fragmentation choisie, révélant les parties du corps privilégiées dans la prestation oratoire. La physionomie est saisie dans son aspect général ; la description se focalise sur les sourcils et les yeux. En ce qui concerne le corps, l'attention se fixe sur les gestes, puis sur les extrémités des membres : d'abord le bras, qui se morcèle ensuite avec la main et les doigts, et enfin les pieds. À cela succède le verbal, qui est illustré de façon importante, puisqu'il comptabilise cinq occurrences sur neuf.

La prestation oratoire est une performance dans le sens où elle résulte d'une mise en œuvre effective des compétences verbales et paraverbales de l'orateur. Le corps acquiert une dimension spectaculaire dans la mesure où il se montre, mais d'une façon codifiée. Et ce sont ces préceptes qui sont livrés dans les traités de rhétorique de Cicéron et de Quintilien. L'*homo furens* acquiert donc une dimension spectaculaire, mais s'impose également comme l'aboutissement d'un enseignement. C'est pourquoi des constatations sur la fonction et l'importance des parties du corps se mêlent à des recommandations sur leur bon usage. La notion d'entre-deux est essentielle dans la conception du corps selon le code rhétorique. Des parties comme le faciès ou les yeux sont primordiales puisqu'elles font la jonction entre l'interne, c'est-à-dire l'âme (*animus*), et l'externe. Le corps est à la fois perçu du côté de celui qui le voit et de celui qui le donne à voir.

La physionomie

Le visage

L'importance de la physionomie est largement soulignée par Cicéron, qui voit en elle « le miroir de l'âme ». Il analyse conjointement le rôle du visage et les yeux :

- *Sed in ore sunt omnia*²⁵⁰ ;
- *Animi est enim omnis actio et imago animi uultus*²⁵¹.

La figure fait le lien entre les *motus animi* et l'extérieur, et livre ainsi la vérité de l'âme. Comme l'analyse Florence Dupont, « ce terme d'*imago* sert à dire, en effet, que chaque expression du visage, chaque *uultus* correspond à un *motus animi* qu'enregistre le visage qui est comme une peau sans épaisseur et parfaitement plastique se moulant sur un *animus* par lui-même invisible et qu'elle rend ainsi visible²⁵² ». Il est un entre-deux, intermédiaire plastique de chaque émotion. La colère n'est pas ici explicitement référencée. L'auteur accentue la fonction essentielle du visage dans la prestation oratoire et induit une physionomie particulière pour chaque *motus animi*. Le visage de l'*homo furens* se laisse alors deviner : « On peut reconnaître à leurs visages des hommes en colère ou ceux en proie à un désir ou à une crainte, ou encore sous le coup d'un très grand plaisir, leurs expressions changent, puis leurs gestes, leur attitude²⁵³. »

Sur le visage transparait la vérité de l'âme. Il se reflète ainsi une image vraie. C'est pourquoi l'orateur doit apprendre à le travailler en adéquation avec la *dignitas* qui lui incombe. À ces constatations, Cicéron ajoute des recommandations de modération afin de ne pas tomber dans le grotesque :

*Nam oris non est nimium mutanda species, ne aut ad ineptias, aut ad prauitatem aliquam deferamur*²⁵⁴.

²⁵⁰ Cic., *De Or.*, III, LIX, 221 : « Mais tout dépend de la physionomie. »

²⁵¹ Cic., *De Or.*, III, LIX, 221 : « C'est l'âme, en effet, qui anime toute l'action, et le miroir de l'âme c'est la physionomie. »

²⁵² Dupont, 2000, p. 130.

²⁵³ Cic., *De officiis*, I, 102.

²⁵⁴ Cic., *De Or.*, III, LIX, 222 : « Les traits du visage, en effet, il ne faut pas trop les modifier, car on risquerait de tomber dans le ridicule ou dans la grimace. »

Garder le naturel de l'expressivité passe par une certaine mesure car un excès d'expressivité déforme les traits et porte atteinte à la *facies*. Les deux travers, introduits par les groupes prépositionnels *ad ineptias ...ad prauitatem*, désignent des bouleversements qui aboutissent à une modification faciale, frôlant la malformation et suscitant le rire.

Les sourcils

Couronnant les yeux, les sourcils jouent également un rôle non négligeable dans la figuration de la colère :

Vitium in superciliis si aut inmota sunt omnino aut nimium mobilia aut inaequalitate, ut modo de persona comica dixeram, dissident aut contra id quod dicimus finguntur : ira enim contractis, tristitia deductis, hilaritas remissis ostenditur. Adnuendi quoque et renuendi ratione demittuntur aut adleuantur²⁵⁵.

La même mesure est préconisée afin d'éviter tout excès dans l'immobilité (*aut inmota sunt omnino*) ou dans leurs mouvements excessifs (*aut nimium mobilia*) ou irréguliers (*aut inaequalitate*). Ils sont capables de transmettre des informations d'ordre soit émotionnel (colère, tristesse, joie), soit énonciative (assentiment ou négation). C'est ainsi que le froncement de sourcils devient emblématique de la colère : *ira enim contractis*. Cette mimique évoque la dynamique du resserré qui étirent le corps sous l'influence de la colère.

En effet, l'expressivité du regard se fragmente selon toutes ses constituantes douées de mobilité. Les sourcils sont efficaces dans la mesure où ils bougent au gré de l'émotion. Situés entre le front et les yeux, ils influent sur ces deux parties :

²⁵⁵ Quint., XI, 3, 79 : « Les défauts dans les sourcils, c'est l'immobilité totale ou l'excès de mobilité ou leur irrégularité discordante, comme sur le masque de comédie dont je viens de parler, ou le contraste de leur expression avec les paroles qui sont dites : en effet, froncés, ils expriment la colère, abaissés la tristesse, détendus la joie. De même, pour dire oui ou non, on les baisse ou on les hausse. »

Multum et supercilis agitur ; nam et oculos formant aliquantenus et fronti imperant. His contrahitur, attolitur, remittitur, ut una res in ea plus ualeat, sanguis ille qui mentis habitu mouetur, et, cum infirmam uerecundia cutem accipit, effunditur in ruborem ; cum metu refugit, abit omnis et pallore frigescit ; temperatus medium quoddam serenum efficit²⁵⁶.

Le visage se conçoit comme un microcosme où interagissent ses différentes composantes. En fonction de leurs mouvements, les sourcils contractent ou détendent le front.

Les yeux

Dans la continuité du visage, les yeux connaissent le même traitement. En eux réside l'authenticité des *motus animi* et par conséquent, l'essentiel de l'expressivité. La mise en contact directe avec l'âme crée cette sincérité. Les mêmes sèmes définitionnels de la figure s'appliquent au regard et se retrouvent même renforcés :

Sed in ore sunt omnia. In eo autem ipso dominatus est omnis oculorum (...). Animi est enim omnis actio et imago animi uultus, indices oculi. Nam haec est una pars corporis, quae, quot animo motus sunt, tot significationes et commutationes possit efficere. Neque uero est quisquam qui eadem contuens efficiat. Theophrastus quidem Tauriscum quendam dicit actorem auersum solitum esse dicere, qui in agendo contuens aliquid pronuntiaret. Quare oculorum est magna moderatio.

²⁵⁶ Quint., XI, 3, 78 : « Les sourcils aussi ont un rôle important, car ils dessinent jusqu'à un certain point la forme des yeux et ils règnent sur le front. C'est eux qui le contractent, qui le tendent, qui le détendent à tel point que, sur cette partie du visage, rien n'agit davantage, sauf le sang, dont le mouvement se règle sur l'état de l'âme, et, quand il a affaire à une peau qu'affaiblit la honte, il s'y répand et la fait rougir ; dans la peur, il se retire, il s'éloigne totalement et c'est une pâleur glacée ; quand son cours est équilibré, il engendre une sorte d'impression sereine, qui est intermédiaire. »

Nam oris non est nimium mutanda species, ne aut ad ineptias, aut ad prauitatem aliquam deferamur. Oculi sunt, quorum tum intentione, tum remissione, tum coniectu, tum hilaritate motus animorum significemus apte cum genere ipso orationis. Est enim actio quasi sermo corporis, quo magis menti congruens esse debet. Oculos autem natura nobis, ut equo aut leoni saetas, caudam, auris, ad motus animorum declarandos dedit²⁵⁷.

Le regard connaît cette même relation de vérité avec l'*animus*. Cela leur confère un multiexpressionnisme dérivant de la diversité des émotions (*Nam haec est una pars corporis, quae, quot animo motus sunt, tot significationes et commutationes possit efficere*). Ils deviennent « protéimorphes » et doivent fonctionner en adéquation avec le discours. Ils sont les attributs de l'humanité.

Cicéron fait le constat de cette suprématie :

Quare in hac nostra actione secundum uocem uultus ualet ; is autem oculis gubernatur²⁵⁸.

Il existe donc une hiérarchie entre les différentes parties du corps, au sommet de laquelle se trouvent les yeux, puis le visage. Le visage est le point d'articulation du dire et du voir.

²⁵⁷ Cic., *De or.*, III, LIX, 221-222 : « Mais tout dépend de la physionomie et dans cette physionomie même ce sont les yeux qui jouent le rôle prépondérant ; (...) c'est l'âme, en effet, qui anime toute l'action, et le miroir de l'âme c'est la physionomie, comme son truchement ce sont les yeux, car c'est la seule partie du corps qui, à toutes les passions, puisse faire correspondre autant d'expressions différentes, et il est certain que personne, les yeux fermés, ne peut produire le même effet. Suivant Théophraste, un certain Tauriscus dit qu'un orateur a l'habitude de parler le dos tourné, lorsque, en débitant son discours, il garde les yeux fixés sur un même objet. Il est donc important de savoir régler son regard. Les traits du visage, en effet, il ne faut pas trop les modifier, car on risquerait de tomber dans le ridicule ou dans la grimace. C'est le regard qui, tendre ou serein, asséné ou souriant, peut traduire tous les mouvements de l'âme dans un juste rapport avec le ton du discours. Car, si l'action est comme le langage du corps, elle doit d'autant plus être en harmonie avec la pensée. Or les yeux nous ont été donnés par la nature, comme au cheval et au lion la crinière, la queue et les oreilles, pour traduire les mouvements de l'âme. »

²⁵⁸ Cic., *De or.*, III, LIX, 223 : « Aussi, dans cette action qui est la nôtre, après la voix, la physionomie est-elle ce qu'il y a de plus puissant et ce sont les yeux qui la gouvernent. »

Le corps

La globalité du corps s'estompe au profit de zones très marquées comme les extrémités des membres, à savoir les mains et les pieds. Ils sont perçus non sous l'angle de la morphologie mais sous celui de la kinésie, en fonction des gestes effectués. Toutefois, l'accent est mis sur le bras, qui est envisagé dans son ensemble et qui se retrouve fractionné par l'évocation de la main et des doigts.

Les gestes

L'éloquence du corps passe par des gestes justes et adéquats, différents de ceux du théâtre :

Omnis autem hos motus subsequi debet gestus, non hic uerba exprimens scaenicus, sed uniuersam rem et sententiam non demonstratione sed significatione declarans, laterum inflexione hac forti ac uirili, non ab scaena et histrionibus, sed ab armis aut etiam a palaestra²⁵⁹.

Les gestes, la manière de pencher et de plier le corps, sont signifiants et empreints de dynamisme. C'est pourquoi ils ne doivent pas représenter ceux des histrions, servant à la fois de référence et de repoussoir. Les champs analogiques sont définis par des activités physiques « viriles » et nobles : l'escrime et la palestre. Ces préceptes rappellent combien sont essentiels pour l'orateur les mouvements :

« L'importance du geste pour l'orateur est suffisamment visible du seul fait que, même sans les paroles, il fait comprendre la plupart des choses²⁶⁰. »

²⁵⁹ Cic., *De or.*, III, LIX, 220 : « Tous ces mouvements de l'âme doivent être accompagnés de gestes, non de ce geste qui traduit toutes les paroles, comme au théâtre, mais de celui qui éclaire l'ensemble de l'idée et de la pensée en les faisant comprendre plutôt qu'en cherchant à les exprimer ; les attitudes seront énergiques et mâles, empruntées non pas à la scène et aux acteurs, mais à l'escrime ou même à la palestre. »

²⁶⁰ Quint., XI, 3, 65 : *is quantum habeat in oratore momenti satis uel ex eo patet, quod pleraque etiam citra uerba significat.*

Le bras

Le mouvement du bras est dynamique et offensif :

*Bracchium procerius proiectum quasi quoddam telum orationis*²⁶¹.

Le comparatif *procerius* intensifie la force de l'élan. La comparaison du trait évoque à la fois le geste incisif et la vivacité oratoire.

La main

Une seule recommandation caractérise l'attitude de la main, celle d'une expressivité inférieure à celle du théâtre : *Manus autem minus arguta* (III, LIX, 220).

Les doigts

Le rôle des doigts se retrouve par deux fois précisé. Cicéron notifie qu'ils doivent accompagner les mots sans les traduire²⁶² :

Digitis subsequens uerba, non exprimens.

Les deux participes présents *subsequens/non exprimens* soulignent que le même rythme d'exécution s'applique aux gestes et également aux paroles, mais aussi, qu'en aucun cas le sémantisme paraverbal se fond avec le verbal.

²⁶¹ Cic., *De or.*, III, LIX, 220 : « Le bras sera projeté assez en avant comme une sorte de trait lancé par l'orateur. »

²⁶² Cic., *De or.*, III, LIX, 220 : « Les doigts accompagneront les mots sans les traduire. »

Quintilien détaille davantage le geste de désigner un objet avec le pouce retourné:

*Auerso pollice demonstrare aliquid receptum magis puto quam oratori decorum*²⁶³.

Cette action est très courante et c'est cet usage coutumier qui la rend acceptable. Comme le rappelle Jean Cousin²⁶⁴, *pollicem premere*²⁶⁵ est un signe d'approbation, *pollicem uertere, auertere, conuertere* (= *pollux infestus*), un signe de désapprobation, et même de condamnation.

Les pieds

Les pieds également sont actifs :

*Supplosio pedis in contentionibus aut incipiendis aut finiendis*²⁶⁶.

En heurtant violemment le sol, ils amplifient l'impact du discours sur le public.

Le verbal

- Les caractéristiques naturelles de la voix de l'homme en colère

La voix se travaille selon les nuances souhaitées : sa complexité fait la richesse et la clé de voûte de la prestation oratoire :

²⁶³ Quint., XI, III, 104 : « Désigner un objet avec le pouce retourné est un geste plus employé que bienséant pour un orateur. »

²⁶⁴ Cousin, 1973, note 1, p. 251.

²⁶⁵ A propos de ce geste, cf. Horace (*Ep.*, I, 18, 65-66) :

*Consentire suis studiis qui crediderit te,
Fautor utroque tuum laudabit pollice ludum.*

Pline, *N.H.*, XXVIII, 25 ; Juvénal, III, 36.

²⁶⁶ Cic., *De or.*, III, LIX, 220 : « Le pied frappera le sol dans les endroits pathétiques, quand ils commencent ou finissent. »

« Oui, la voix est comme une corde tendue, rendant, sous la main qui la touche, des sons aigus, graves, rapides, lents, forts, faibles, sans compter, dans chaque genre, entre ces extrêmes, toutes les nuances intermédiaires. La preuve en est que, de ces intonations, en découlent beaucoup d'autres, douces, rudes, précipitées, espacées, tenues ou piquées, entrecoupées, saccadées, enflées ou affaiblies pour la modification du volume du son²⁶⁷. »

Et la modulation verbale de la colère est une de ces teintes :

Aliud enim uocis genus iracundia sibi sumat, acutum, incitatum, crebro incidens :

*Ipsus hortatur me frater ut meos malis miser
Manderem natos...*

Et ea, quae tu dudum, Antoni, protulisti :

Segregare abs te ausus...

Et :

Ecquis hoc animaduertet ? uincite...

et Atreus fere totus²⁶⁸.

²⁶⁷ Cic., *De or.*, III, LVII, 216.

²⁶⁸ Cic., *De or.*, III, LVII, 217 :

« La colère doit avoir son ton propre, aigu, rapide, très coupé.

« Mon frère même m'invite à dévorer, dans mon désespoir, mes enfants. »

De même ce passage, que tu as déjà cité, Antoine :

« Ayant osé séparer de toi... »

Et :

« Est-il quelqu'un pour punir cette action ? Qu'on le mette aux fers ! »

Et presque toute la tragédie d'*Atrée*. »

Et :

*Atrix in ira et aspera ac densa et respiratione crebra : neque enim potest esse longus spiritus cum immoderate effunditur*²⁶⁹.

Cicéron complète son analyse de la voix colérique en l'illustrant par des extraits tirés de la tragédie *Atrée* d'Accius. Cette référence au théâtre rappelle que la prestation oratoire, comme la tragédie, accordent une place centrale à la voix et au corps qui se laisse contempler par le public. L'énonciation de l'homme en colère est potentiellement reconnaissable par tous, puisque l'ire est émotion commune à tout le genre humain. Elle apporte donc des modalités qualifiantes, qui déterminent la façon de s'exprimer.

- La voix colérique naturelle domptée

Ce naturel impudent créé par la colère ne peut être en adéquation avec l'idéal de l'orateur. Cela génère des écarts de conduite indignes. Et Quintilien évoque cette réalité en expliquant le manquement à la gravité de l'orateur par des débordements auxquels bon nombre se laisse aller :

*Impudens, tumultuosa, iracunda actio omnibus indecora, sed, ut quisque aetate, dignitate, usu praecedat, magis in ea reprehendus. Videas autem rixatores quosdam neque iudicum reuerentia, neque agendi more ac modo contineri, quo ipso mentis habitu manifestum sit, tam in suscipiendis quam in agendis causis nihil pensi habere. Profert enim mores plerumque oratio et animi secreta detegit*²⁷⁰.

²⁶⁹ Quint., XI, 3, 63 : « Dans la colère, elle est sombre et âpre, et intense, et haletante ; en effet, la respiration ne peut être longue, si le souffle est émis de façon déréglée ».

²⁷⁰ Quint., XI, 1, 29 : « Il y a toujours malséance à prendre dans une plaidoirie un ton impudent, désordonné, emporté, mais la malséance est encore plus répréhensible, en proportion de l'âge, du rang, de l'expérience. Toutefois, on peut voir des avocats si querelleurs que rien ne saurait les retenir, ni le respect des juges, ni les usages et les règles du barreau, et cette tournure d'esprit suffit à elle seule à montrer qu'ils n'ont aucune pondération pour se charger d'une cause ni pour la défendre. En effet, généralement, le langage révèle le caractère et dévoile les secrets de l'âme. »

Comme la physionomie et les yeux, la voix est le miroir de l'âme. Il faut savoir rendre par une maîtrise technique exceptionnelle les caractéristiques verbales naturelles en les domptant :

Quod quidem maxima ex parte praestant ipsi motus animorum, sonatque uox ut feritur ; sed cum sint alii ueri adfectus, alii ficti et imitati ; ueri naturaliter erumpunt, ut dolentium, irascentium, indignantium, sed carent arte ideoque sunt disciplina et ratione formandi²⁷¹.

C'est là le talent exceptionnel de l'orateur : agir selon un naturel discipliné. Cicéron insiste sur la nécessité de maintenir la beauté de sa voix :

Ad actionis autem usum atque laudem maximam sine dubio partem uox obtinet ; quae primum est optanda nobis, deinde, quaecumque erit ea tuenda²⁷².

Il existe une sélection des différentes parties du corps, hiérarchisées en fonction de leur expressivité :

« Du geste, qui lui-même s'accorde à la voix, et comme elle, obéit en même temps à l'intelligence²⁷³. »

L'orateur est donc un « système signifiant organique dont tous les composants sont solidaires²⁷⁴ ».

²⁷¹ Quint., XI, 3, 61 : « Ce qui l'inspire pour la plus grande partie, ce sont les mouvements mêmes de nos âmes, car la voix sonne selon l'impulsion communiquée ; certains sont vrais, d'autres faux et imités ; ceux qui sont vrais éclatent naturellement, par exemple, lorsque l'on souffre, qu'on est en colère, qu'on s'indigne, mais ils manquent d'art ; aussi faut-il, par une discipline méthodique, leur donner une forme. »

²⁷² Cic., *De or.*, III, LX, 224 : « Pour l'heureux emploi de l'action oratoire, le rôle le plus important est, sans aucun doute, dévolu à la voix. Il faut souhaiter de l'avoir belle, mais quelle qu'elle soit, la conserver. »

²⁷³ Quint., XI, III, 65.

²⁷⁴ Dupont, 2000, p. 180.

2.1.2 Les traités scientifiques

Le Traité de physiognomonie

La description de l'*homo furens* dans le *Traité de physiognomonie*²⁷⁵ est soumise à une rigueur appliquée. Aucune ornementation, le corps est saisi dans ses aspects les plus techniques. Aucune référence aux schèmes figuratifs de l'embrasement, du gonflement n'est évoquée. Deux types d'occurrences ont été relevés : douze mentions disséminées tout au long du traité et deux ensembles élaborant d'abord le portrait type de l'homme acariâtre et querelleur, puis celui de l'*homo animosus*. Sur les quatre grands axes descriptifs, deux sont nettement représentés, la physionomie et le corps ; le verbal est pour ainsi dire absent, à une occurrence près, et les schèmes figuratifs totalement inexistant.

La physionomie

Une vue d'ensemble

Deux occurrences s'attachent à la description de la tête. L'une la présente en fonction de son relief, *caput ex posteriori parte concauum dolosum et iracundum indicat*²⁷⁶, et l'autre, l'impression qui se dégage de la figure :

*Subrideat necesse est, quod Graeci σεσηρέναι dicunt, quod talium uultibus habent iracundia facere consuevit*²⁷⁷.

²⁷⁵ La traduction utilisée est celle de J. André de l'édition des Belles Lettres.

²⁷⁶ *Physiogn.*, 16 : « Une tête à la face postérieure en retrait indique la fourberie et l'irascibilité. »

²⁷⁷ *Physiogn.*, 99 : « Il doit grimacer, ce que les Grecs appellent σεσηρέναι, effet ordinaire de la colère sur le visage de ces personnes. »

La première est l'une des remarques tirées de la section consacrée à la tête, la seconde s'intègre dans le morpho-type de l'homme acariâtre et querelleur. La forme de la tête se modèle en fonction du caractère et les contours s'en retrouvent alors modifiés. Un retrait de la partie postérieure désigne un tempérament enclin à la fourberie et à la colère. Deux tendances psychologiques s'offrent donc.

La colère peut autrement déformer le faciès en contractant certains muscles et en créant ainsi une grimace, désignée par le composé de *ridere, subrideat*. L'équivalent grec est donné *σεσηπέναι*, « grincer des dents, contracter la bouche en signe de colère, de moquerie ou de douleur ». Cela développe l'analogie lexicale mais également figurative. Car à cette remarque physionomique s'ajoute un commentaire qui rend compte de l'habitude et donc de l'aspect coutumier de cette grimace. *Consuescere* signifie « s'habituer, s'accoutumer ». C'est au genre humain que s'adresse le physiognomoniste, qui parvient à déceler dans la multitude la permanence de certaines mimiques.

Le teint

Le courroux influe également sur la couleur de la carnation. L'homme acariâtre et querelleur se reconnaît à la pâleur de son teint, *prope pallebit* (99). Le verbe *pallere* désigne une couleur atténuée, voire absente. L'emploi du futur projette la description dans l'avenir et « la valide comme certaine ». L'adverbe *prope* nuance l'intensité de la pâleur en la rendant faible, et pourtant non négligeable.

À l'inverse, l'homme irascible possède une certaine rougeur : *prope rubicundus* (« le teint presque rouge » (108)). L'adverbe *prope* atténue encore la rougeur. La coloration du teint n'est ni franche, ni tranchée. Elle connaît une certaine dominante chromatique.

Apparaît en filigrane la conception de l'activité sanguine. Le sang semble affluer pour les tempéraments irascibles et donc « sanguins » et quitter la zone physiologique concernée pour les tempéraments acariâtres et querelleurs.

Les cheveux

La seule évocation des cheveux concerne le portrait de l'homme irascible (108). « Le tour des cheveux descend bas²⁷⁸ » (traduction de Jacques André) et les cheveux sont droits, non plats²⁷⁹. Ces deux occurrences présentent l'aspect de l'implantation capillaire et la nature des cheveux.

Le premier extrait force la précision de la description, qui parfait le détail jusqu'à la disposition des cheveux. Le corps s'appréhende comme un ensemble de lignes dont l'agencement révèle la personnalité. L'adjectif *assurgens* présente la chevelure dans la continuité de la verticalité du corps et participe ainsi à son élancement. Cette insistance sur l'aspect droit de la silhouette qui se prolonge jusque dans le maintien des cheveux rappelle la raideur consécutive à la colère et également la dynamique du resserré.

Le front

Le front est un indice privilégié de la présence de la colère dans le tempérament. Trois extraits en présentent l'aspect : le premier se situe dans la section consacrée au front et les deux autres appartiennent aux schéma-type de l'homme acariâtre et querelleur, ainsi que de l'*homo animosus* :

²⁷⁸ *Physiogn.*, 108 : *Vltima linea capillorum capitis deorsum demissa.*

²⁷⁹ *Physiogn.*, 108 : *Capillus non planus, sed assurgens* (« les cheveux non pas plats, mais droits »).

-*Quibus frons in medium tanquam obstricta conuenit iracundi sunt*²⁸⁰ ;
 -*Frontem habebit rugosam*²⁸¹ ;
 -*Frons rotunda*²⁸².

Deux physionomie différentes, voire antithétiques, le caractérisent : soit lisse, soit ridé. En effet, la surface peut être uniforme et suivre la forme concexe du crâne, en apparaissant rebondie. L'adjectif *rotunda* rappelle la forme de la roue et donc la rondeur. Le front peut se resserrer, se contracter en son milieu comme le souligne la comparaison *in medium tanquam obstricta*. Le relief n'est pas plan et se structure selon une ligne médiane dont la courbe se retourne sur elle-même. Autre possibilité : une série de plis élabore une oscillation résultant d'une enfilade de creux et de bosses, d'où l'emploi de l'adjectif *rugosam*, « ridé, rugueux ».

Les sourcils

Sous l'influence du courroux, les sourcils se dressent. Ils sont présentés seuls dans un extrait tiré de la section consacrée à cette partie du visage :

*Superciliorum capilli cum ad superna et ad frontem sunt retracti, animosum, iracundum, stultum demonstrant*²⁸³.

L'accent est mis sur la texture des sourcils à savoir les poils (*superciliorum capilli*). Le tempérament irascible se caractérise par un axe directionnel vertical, puisqu'il s'oriente vers le haut (*ad superna*) et vers le front (*ad frontem*).

²⁸⁰ *Physiogn.*, 17 : « Ceux dont le front se ramasse, comme resserré en son centre, sont coléreux. »

²⁸¹ *Physiogn.*, 99 : « Il aura le front plissé. »

²⁸² *Physiogn.*, 108 : « Le front bombé. »

²⁸³ *Physiogn.*, 18 : « Les poils des sourcils ramenés vers le haut et vers le front montrent un esprit querelleur, irascible et sot. »

Mobiles, les sourcils intensifient l'expressivité du regard par le mouvement qu'ils adoptent. C'est pourquoi ils sont joints parfois aux yeux qu'ils surplombent :

*Qui autem cum stabilitate et pallore oculorum et supercilia erigunt et spiritum uiolentius contrahunt atque concipiunt, inconsulti, immites, maledici, iracundi sunt*²⁸⁴.

À ce maintien vertical peut s'ajouter une nuance émotionnelle, celle de l'hostilité. Dans le portrait de l'homme irascible, ils sont représentés comme « menaçants et dressés²⁸⁵ ». L'adjectif *trucia* révèle l'animosité de l'être, prompt à s'emporter.

Les paupières

L'évocation des paupières dans la description de l'homme acariâtre et querelleur (99) reste unique dans le corpus de l'*homo furens*. Généralement, cette partie du corps paraît englobée dans le regard. En effet, ces deux replis musculo-membraneux, mobiles et bordés de cils, servent à recouvrir les yeux dans le cas d'une lumière trop vive ou de l'action d'un corps étranger. C'est pourquoi la mention *ouatis palpebris* prend en compte la forme qu'elles adoptent en recouvrant les yeux. La forme convexe rappelle celle d'un œuf. Elle amplifie l'arrondi des volumes et continue ce relief en creux et en bosses, instauré par les plissures du front.

Les yeux

Les yeux sont fréquemment évoqués dans le portrait de l'*homo furens* et leur apparence n'est pas homogène. Quatre extraits de la section qui leur est destinée exposent leur aspect :

²⁸⁴ *Physiogn.*, 22 : « Ceux qui, outre la fixité et la pâleur des yeux, dressent les sourcils et ont une respiration haletante sont irréfléchis, cruels, médisants et irascibles. »

²⁸⁵ *Physiogn.*, 108 : *Supercilia trucia atque subrecta habebit.*

- 1) *Qui autem cum stabilitate et pallore oculorum et supercilia erigunt et spiritum uiolentius contrahunt atque concipiunt, inconsulti, immites, maledici, iracundi sunt*²⁸⁶ ;
- 2) *Tremescentes uero parui cum glauci non sunt (...) nigri autem magis iracundi sunt*²⁸⁷.
- 3) *In huiusmodi igitur oculis guttulae quanto magis rubicundae fuerint et minutae, tanto magis iracundum, iniuriosum, adulterum indicabunt, maiores autem et obscuriores uitia haec leniunt*²⁸⁸.
- 4) *At si immobiles idem pallidi uel rubicundi erunt cum siccitate, sit certum his iras et furias inesse et diuinitatis iram imminere*²⁸⁹.

Et dans le portrait de l'*homo amarus et litigiosus*, s'ajoute une autre indication : *siccis oculis intuebitur*²⁹⁰. Une telle abondance s'explique par le rôle essentiel que joue le regard dans la connaissance physiognomoniste. Non seulement, ils permettent de valider le diagnostic tiré de l'observation des autres parties du corps, mais en plus ils sont la pièce maîtresse de l'autorité du physiognomoniste. Ainsi, les autres signes du corps ne peuvent être saisis seuls et doivent être soumis à l'examen oculaire. Il existe donc une hiérarchie des constituants morphologiques et, à leur tête, se trouve le regard²⁹¹.

²⁸⁶ *Physiogn.*, 22 : « Ceux qui, outre la fixité et la pâleur des yeux, dressent les sourcils et ont une respiration haletante sont irréflechis, cruels, médisants et irascibles. »

²⁸⁷ *Physiogn.*, 23 : « Les petits yeux tremblotants qui ne sont pas bleu clair sont plus irascibles s'ils sont noirs. »

²⁸⁸ *Physiogn.*, 27 : « Donc, dans cette sorte d'yeux, plus les gouttelettes seront rouges et petites, plus elles indiqueront un homme irascible, injurieux et adultère, tandis que, plus grandes et plus sombres, elles atténuent ces défauts. »

²⁸⁹ *Physiogn.*, 41 : « Mais si, étant immobiles, ils sont pâles ou rouges, et également secs, on doit être sûr qu'ils sont habités par la colère et la fureur et que la colère divine les menace. »

²⁹⁰ *Physiogn.*, 99 : « Il regardera avec des yeux secs. »

²⁹¹ *Physiogn.*, 20 : *Nunc de oculis disputandum est, ubi summa omnis physiognomoniae constituta est. Nam et aliarum partium signa si oculi affirmauerint, tunc rata magis et certa sunt. Ex oculorum enim indiciis physiognomones sententias suas confirmant et hic omnis eorum est auctoritas constituta. Denique et quae iam diximus et quae prosequemur indicia applicanda et adiugenda sunt indiciis oculorum, ut, si impugnata non fuerint nec in ambiguitatem deducta, sed potius per oculos confirmata, tunc rata sint.*

C'est pourquoi le regard ne s'appréhende jamais seul. Il est toujours joint à une combinaison de signes dans le cadre de la colère et crée ainsi une série de principes dépendant les uns les autres, ce qui favorise un traitement riche mais néanmoins complexe.

Du traitement oculaire, il ressort plusieurs lignes figuratives : le mouvement s'il y a, la taille, la couleur avec possibilité de nuances au niveau de quelques parcelles et la sécrétion de liquide lacrymal. Les yeux peuvent être mobiles ou statiques. Les yeux fixes (*cum stabilitate* (22)) auxquels s'adjoignent les sourcils dressés et la respiration haletante constituent les caractéristiques d'un tempérament irascible. L'immobilité (*si immobiles...* (41)) révélant une certaine sécheresse détermine la présence de la colère mais également celle des dieux. Elle est un signe augurant une force supérieure à l'homme, qui peut en être victime. Au contraire, sujet à un tremblement (*tremetes* (23)), le regard est plus irascible s'il est noir et non bleu clair. La couleur joue aussi un rôle essentiel. La colère repose sur des combinaisons diverses. Elle est présente dans le cas où les yeux sont pâles (*cum (...) pallore* (22) ; *si immobiles idem pallidi* (41)), noirs et tremblotants (*tremetes / nigri* (23)), avec des gouttelettes rouges et petites (*oculis guttulae quanto magis rubicundae fuerint et minutae* (27)), rouges si les yeux sont immobiles (*si immobiles ...rubicundi* (41)). La taille importe peu. Elle intervient dans le cas des petits yeux tremblotants et noirs (23), et pour la grandeur des gouttelettes (27). La sécheresse du liquide lacrymal apparaît pour le regard pâle ou rouge dans le cas de l'immobilité (41 : *cum siccitate*), et dans le portrait de l'homme acariâtre et querelleur (99 : *siccis oculis intuebitur*).

Le nez

Dans un souci de précision, les aspects les plus singuliers du visage sont développés. La forme du nez est décrite tantôt dans la section consacrée à cette organe :

*Nares cum extimae et acutae sunt, facilem ad iracundiam hominem ostendunt*²⁹²,

tantôt dans le portrait de l'*homo animosus* :

*Et nares in origine sua, id est super cilia, aliquanto inferiores*²⁹³.

Les lèvres et les dents

Les lèvres et les dents sont mentionnées conjointement du fait du soulèvement des lèvres par les « canines » :

*Quando eminent labia super eos dentes quos κυνόδοντες Graeci uocant, maledicum, iracundum, clamosum atque ad inferendam iniuriam promptum declarat*²⁹⁴.

Cette association est singulière, dans la mesure où elle est unique dans le corpus général de l'homme en colère. L'impression en est féroce et se rapproche du type du chien²⁹⁵, défini comme un animal facilement irascible :

²⁹² *Physiogn.*, 51 : « L'extrémité du nez effilée montre un homme aisément irascible. »

²⁹³ *Physiogn.*, 108 : « Le nez assez camus à sa naissance, c'est-à-dire au-dessus des paupières. »

²⁹⁴ *Physiogn.*, 48 : « Quand les lèvres sont soulevées par les dents que les Grecs appellent « canines », c'est l'indication d'un esprit médisant, irascible, braillard et prompt à commettre des actes injustes. »

²⁹⁵ *Physiogn.*, 48 : *Canibus enim proxima est huiusmodi species* («le type de ce genre est très proche du chien »).

« Le chien est un animal facilement irascible, facilement caressant, aimant la bonne chère-les Grecs disent < λίχνος (gourmand)> -, s'offensant facilement- en grec < φιλεγκλήμων (aimant critiquer)> - et volontiers vigilant. Ceux qui répondent au type de cet animal auront le visage pointu, la bouche fendue, le corps allongé, le nez pointu, les yeux proéminents ; ils seront médisants, emportés, légers et facilement irascibles²⁹⁶. »

Le cou

Le cou termine le visage en tant que lien de la tête au tronc. C'est dans ses mensurations conséquentes qu'il est envisagé :

*Vasta ceruix cum prolixitate animosum, iactantem, superbum asseuerat*²⁹⁷.

Et dans une proportion plus importante :

*Qui uastam nimium ceruicem habent, iracundi et indociles sunt*²⁹⁸.

Cette combinaison de traits de caractères laisse présager des crimes et s'affirme ainsi comme le préambule à cette funeste entreprise. A cela s'ajoute une analogie animale, celle du porc :

*Sceleri proxima sunt huiusmodi ingenia : sues huiusmodi sunt*²⁹⁹.

²⁹⁶ *Physiogn.*, 123.

²⁹⁷ *Physiogn.*, 53 : « Un cou large et long garantit un esprit irascible, vain et orgueilleux. »

²⁹⁸ *Physiogn.*, 53 : « Ceux dont le cou est très large sont irascibles et ignares ».

²⁹⁹ *Physiogn.*, 53 : « Des esprits de ce genre ne sont pas loin d'être criminels : ainsi sont les porcs. »

Le corps

Dans le traitement du corps sous l'emprise de la colère, les occurrences se concentrent exclusivement dans les deux portraits de l'*homo animosus* (108) et de l'homme acariâtre et querelleur (99). Le corps est également perçu suivant des constituants peu anodins. Les flancs, les omoplates, les aînes restent uniques dans le corpus général de l'homme en colère.

La posture

Le corps de l'*homo animosus* adopte une posture droite, qui renforce la verticalité du maintien : *corpore rectus* (108).

Les flancs

Les flancs de l'homme irascible sont également décrits. Participant à la beauté du corps, ils sont « bien faits », *lateribus idoneus* (108). Cette occurrence est unique dans le corpus général de l'homme en colère et demeure ainsi une exception. Elle révèle le soin de la physiognomonie à envisager le corps sous tous les angles et perspectives, ce qui renforce alors la précision du détail. De plus, elle est peu conventionnelle par l'organe présenté, mais également par son traitement. L'aspect esthétique qui s'en dégage n'est guère traditionnel dans la mesure où, généralement, la colère est perçue comme une passion néfaste.

Les omoplates

L'évocation des omoplates est semblable à celle des flancs. Singulière, elle l'est autant par son unicité dans le corpus, que par sa description. L'homme irascible possède des « omoplates grandes, écartées et larges³⁰⁰ ». Leurs mensurations sont importantes (*grandes, latae*) et suggèrent une constitution imposante. Le squelette devient alors apparent.

³⁰⁰ *Physiogn.*, 108 : *Huius scapulae grandes, separatae, latae.*

Les aines

L'absence de poils caractérise les aines de l'homme irascible. L'expression *leuia inguina* (108) reste une exception dans le corpus général de l'homme en colère et contribue à la beauté de l'*homo animosus*.

Les mains

Les mains sont présentées dans une optique statique ou dynamique. L'homme acariâtre et querelleur les bat souvent ou les croise : *manus saepe collidet uel inter se complicabit* (99). L'adverbe *saepe* souligne la récurrence de ces gestes et dénote la tension émanant de l'être acariâtre et querelleur, ainsi que l'absence de contrôle de soi.

Quant à l'homme irascible, il a « les extrémités des pieds et des mains grandes et vigoureuses³⁰¹ ». Selon la logique descriptive esthétique du portrait, elles rappellent alors la constitution vigoureuse et gracieuse des omoplates. En tant qu'extrémités du corps, elles sont toujours perçues avec les pieds, dont l'action est similaire.

Les pieds

Le traitement des pieds est analogue à celui des mains. La personne acariâtre et querelleuse « frappera souvent le sol des pieds » (*solum pedibus saepius tundet* (99)), rappelant la torsion des mains. Les fonctions de motricité et de préhension se retrouvent alors amoindries. L'homme irascible possède « les extrémités des pieds et des mains grandes et vigoureuses », ce qui contribue à la beauté de la physionomie.

Comme la description de l'homme irascible se développe suivant une certaine beauté, la plastique de ses différentes constituantes apparaît sous un jour favorable.

³⁰¹ *Physiogn.*, 108 : *Extremitates pedum et manuum grandes, tenaces.*

La poitrine

La poitrine est désignée par deux extraits. Le premier se localise dans la section présentant les différentes variétés du teint :

*Cum pectus solummodo rubore obductum est, iracundia inflammatum animum demonstrat*³⁰².

Le deuxième appartient au portrait de l'être irascible. Elle est alors lisse (*leue pectus*) et ressemble ainsi aux aînes (*leuia inguina*). La physiognomonie s'appuie sur l'extériorisation du tempérament. La poitrine ne se conçoit pas comme le réceptacle de la passion mais comme une partie située à la surface du corps. C'est pourquoi les indices descriptifs s'attachent à la couleur de la carnation. Le rouge rappelle l'incandescence de la passion et l'échauffement des sens dû à la colère.

La respiration

La respiration est présentée par trois occurrences, qui reprennent toutes le même sème définitionnel, celui de l'halètement. La première se situe dans le développement des yeux et appartient à une combinaison symptomatique des personnes irréfléchies, cruelles, médisantes et enfin irascibles :

*Qui autem cum stabilitate et pallore oculorum et supercilia erigunt et spiritum uiolentius contrahunt atque concipiunt, inconsulti, immites, maledici, iracundi sunt*³⁰³.

³⁰² *Physiogn.*, 80 : « Quand la poitrine seule est colorée de rouge, c'est la marque d'un esprit enflammé de colère. »

³⁰³ *Physiogn.*, 22 : « Ceux qui, outre la fixité et la pâleur des yeux, dressent les sourcils et ont une respiration haletante sont irréfléchis, cruels, médisants et irascibles. »

La seconde insiste sur la promptitude des tempéraments irascibles à agir de manière spontanée et met ainsi en avant le comportement irrationnel :

*Quorum anhelitus ita perturbatus ac spissus est, ut post cursum hominis esse solet, inconsulti, iracundi sunt, quibus omne sit actu dictuque facile et satis promptum*³⁰⁴.

La troisième complète le portrait de l'être acariâtre et querelleur, dont la respiration est haletante, *anhelitum spissum* (99).

Les formules *spiritum uiolentius contrahunt atque concipiunt*, *anhelitus ita perturbatus ac spissus est*, *anhelitum spissum* dénotent le dysfonctionnement de la respiration, qui se fait alors avec difficulté. Le mot *spissus* désigne d'abord ce qui est épais, serré et dense. La dynamique du resserré contracte, étrangle le corps. L'inspiration ainsi que l'expiration s'enchaînent péniblement, sur un rythme saccadé et heurté.

Le verbal

La manière de s'exprimer de l'homme en colère est bien peu abordée. Un seul extrait indique la « voix très forte » (*uocem uiolentam* (99)) de la personne acariâtre et querelleuse (99)). Le dérivé de *uis*, *uiolentam*, souligne la force de l'exécution de l'élocution et induit ainsi une intensité excessive et une tonalité abrupte. Un autre passage, qui présente une conception amplifiée de la colère, lui fait écho :

*Intenta uox uehemens cui tamquam sonus quassus permixtus est, uilonetum, iniustum, odia gerentem omnibus significat*³⁰⁵.

³⁰⁴ *Physiogn.*, 77 : « Ceux dont le souffle est irrégulier et précipité, comme il peut l'être chez un homme après une course, sont des personnes irréflechies et irascibles, disposées et prêtes à faire et à dire n'importe quoi. »

³⁰⁵ *Physiogn.*, 78 : « une voix tendue et forte, associée à une sorte de sonorité fêlée, signifie la violence, l'injustice et une haine générale. »

Une telle omission s'explique par la démarche physiognomoniste qui privilégie l'observation de la forme du corps et élude partiellement la voix, manifestation du corps.

L'Histoire naturelle de Pline l'ancien

Un nombre très restreint d'occurrences a été relevé dans l'*Histoire naturelle*³⁰⁶ de Pline l'Ancien. Toutes sont tirées du livre XI, qui traite successivement des insectes (§§ 1-120) et des parties du corps (§§ 121-fin). Au total trois esquissent de façon minimaliste et sommaire le corps de l'homme en colère. En XI, 145 est évoqué l'aspect du regard haineux ; en XI, 224, c'est celui des variations de la masse sanguine en fonction des différents états d'âme alors qu'en XI, 275, c'est l'apparence du front qui est soulignée. L'attention de l'auteur se focalise sur le visage et également sur une des substances liquides de l'organisme. Les différentes composantes sont sélectionnées en fonction de leur intensité expressive.

Le front

Dans une optique similaire à celle de la physiognomonie, Pline décrit l'aspect du front qui se modèle en fonction du tempérament de l'individu :

*Frons ubi est magna, segnem animum subesse significat ; quibus parua, mobilem ; quibus rotunda, iracundum, uelut hoc uestigio tumoris apparente*³⁰⁷.

Ce n'est pas une modification temporaire que subit le corps. La colère s'inscrit comme un signe permanent, rendant apparente la personnalité irascible de l'individu.

³⁰⁶ La traduction utilisée est celle d' A. Ernout et de R. Pépin de l'édition des Belles Lettres.

³⁰⁷ Plin., XI, 275, 114 : «Un grand front dénote un esprit paresseux ; petit, un esprit vif ; rond, un coléreux, comme s'il gardait la marque du gonflement de la colère ».

Ce principe rappelle les fondements de la physiognomonie, dont la méthode anatomique tire de l'observation du corps les indices du caractère, de l'apparence physique et des manifestations physiques des sentiments correspondants. Le physique se lit alors comme un ensemble de données immédiates du caractère qui le conditionne. L'aspect de chaque organe devient signifiant et crée par ses combinaisons une sémiotique, déclinant toutes les émotions, comme le rappelle Pline l'ancien :

*Frons et aliis, sed homini tantum tristitiae, hilaritatis, clementiae, seueritatis index*³⁰⁸.

En tant que déterminisme émotionnel et caractériel, le courroux joue sur les volumes et rend le front arrondi, *rotunda*. Ce composé de *rota* rappelle la forme de la roue. Ce relief tout en rondeur s'explique par la dilatation des volumes, créée par la colère, soulignée par la remarque suivante : *uelut hoc uestigio tumoris apparente*. L'ire s'assimile à une force, qui se concrétise par un ensemble de modifications physiologiques.

Les yeux

Pline l'Ancien consacre tout un chapitre aux yeux (XI, 139-153) tant leur rôle paraît essentiel dans la physionomie humaine. Il les introduit après un bref développement sur les sourcils (XI, 138, 51). La section sur le regard est inspirée d'Aristote, I, 9, 491 b, 18 et s. Les yeux revêtent une importance toute particulière, en devenant les insignes de la spécificité humaine.

³⁰⁸ Plin., XI, 138, 51 : « Le front existe chez d'autres animaux, mais ce n'est que chez l'homme qu'il reflète la tristesse, la gaieté, la clémence, la sévérité ».

Toutefois, Aristote dit autrement : « Les hommes qui ont un grand front sont plus lents que les autres ; ceux qui ont un front petit sont très vifs ; ceux dont le front est large ont des facultés extraordinaires ; ceux dont il est rond sont d'une humeur facile » (491 b, 13 et s.).

Ils sont considérés comme la « partie la plus précieuse du corps³⁰⁹ » permettant de distinguer la vie de la mort grâce à la lumière qui les habite. Leur diversité différencie l'être humain des animaux et les rend uniques. Leur couleur varie³¹⁰, leur aspect aussi³¹¹. La perception diffère en fonction des individus (XI, 142-143).

La force de leur expressivité en fait le siège de l'âme : *profecto in oculis animus habitat*³¹². En la révélant au grand jour, ils sont des entre-deux, lien entre l'intériorité et l'extériorité de l'être. Leur capacité à figurer tous les états de l'esprit en est la preuve. Et l'expression de la colère s'intègre dans cette déclinaison émotionnelle :

*Neque ulla ex parte maiora animi indicia cunctis animalibus, sed homini maxime, id est moderationis, clementiae, misericordiae, odii, amoris, tristitiae, laetitiae. Contuitu quoque multiformes, truces, torui, flagrantes, graues, transuersi, limi, summissi, blandi : profecto in oculis animus habitat*³¹³.

Ils rendent sensibles les différents *motus animi* en les incarnant par l'impression qu'ils dégagent et également par leur façon de se diriger vers un objet. Ils renseignent sur l'état d'être de la personne et sont révélateurs de ses intentions. La première énumération, *moderationis, clementiae, misericordiae, odii, amoris, tristitiae, laetitiae*, recense différents sentiments se matérialisant par un ensemble de traits représentatifs.

³⁰⁹ Plin., XI, 139, 52 : *Pars corporis pretiosissima*.

³¹⁰ Plin., XI, 141, 53 : *Oculi homini tantum diuerso colore ; ceteris in suo cuique genere similes* (« l'homme est le seul chez qui la couleur des yeux varie : dans les autres espèces elle est la même pour chaque genre d'animaux »).

³¹¹ Plin., XI, 141, 53 : *Sed in homine numerosissimae uarietatis atque differentiae : grandiores, modici, parui ; prominentes quos hebetiores putant, conditi quos clarissime cernere, sicut in colore caprinos* (« mais dans les yeux de l'homme on observe de très nombreuses différences : il en est de grands, de moyens, de petits, de saillants, qu'on pense être plus faibles, d'enfoncés, qu'on croit être plus perçants, comme les yeux qui ont la couleur de ceux des chèvres »).

³¹² Plin., XI, 146, 54 : « Sans aucun doute c'est dans les yeux que l'âme habite ».

³¹³ Plin., XI, 145, 54 : « Nul autre organe chez tous les animaux n'indique mieux l'état de l'esprit que les yeux, mais surtout chez l'homme, où ils expriment la modération, la clémence, la pitié, la haine, l'amour, la tristesse, la joie. Le regard aussi leur communique de nombreuses expressions : farouche, terrible, étincelant, grave, oblique, de travers, soumis, caressant ; sans aucun doute c'est dans les yeux que l'âme habite ».

Défini comme la manière de considérer un objet par les yeux, le regard en fait partie. Il renvoie à l'expressivité de l'être, en pouvant être « farouche, terrible, étincelant, grave, oblique, de travers, soumis, caressant ».

Le sang

La colère influe également sur l'activité sanguine. Chaque état d'âme la fait varier :

Quae animalium latere certis temporibus diximus, non habent tunc sanguinem praeter exiguas admodum circa corda guttas, miro opere naturae, sicut in homine <uidemus> uim eius ad minima momenta mutari, non somno tantum minore materia suffusi, uerum ad singulos animi habitus, pudorem, iram, metum, palloris, pluribus modis, item ruboris : alius enim irae et alius uerecundiae³¹⁴.

Le sang est perçu à la fois sous un angle qualitatif et quantitatif par le rappel de ses propriétés essentielles :

- Il contient une grande part de la force vitale³¹⁵ pour les animaux.
- La nature sanguine est variable en fonction du tempérament des êtres vivants. Cela se retrouve pour les animaux irascibles :

Sanguis quibus multus et pinguis, iracundi³¹⁶.

La texture et la quantité définissent la personnalité.

³¹⁴ Plin., XI, 224, 91 : « Les animaux que nous avons dit avoir, à certaines époques, une vie latente, n'ont alors pas de sang sauf, grâce à un admirable procédé de la nature, quelques gouttelettes autour du cœur. On voit de même, chez l'homme, la qualité du sang se modifier au gré des moindres causes ; ce n'est pas seulement dans le sommeil que la masse sanguine afflue en moindre quantité, mais elle varie selon chaque état d'âme : la honte, la colère, la peur, où les façons de rougir et de pâlir sont multiples : autre, en effet, est la rougeur de la colère et autre elle de la honte. »

³¹⁵ Plin., XI, 221, 90 : *Magna et in eo uitalitatis portio. Emissus spiritum secum trahit, tactum tamen non sentit* (« le sang contient une grande part de la force vitale : en s'écoulant il entraîne le souffle vital avec lui, et cependant il ne sent pas les contacts »)

³¹⁶ Plin., XI, 221, 90 : « Les animaux dont le sang est abondant et épais sont irascibles ».

- Il est susceptible d'un accroissement temporaire³¹⁷, ce qui conditionne la coloration cutanée.

En effet, la force de son affluence détermine la teinte de la carnation. Et en amont de ce processus, réside un facteur émotionnel, qui prend le rôle de déclencheur. L'intériorité interagit avec l'extériorité. A chaque émotion correspond une couleur spécifique. Le rouge renvoie à la colère ou à la honte alors que la pâleur est emblématique de la peur. Mais dans cette palette chromatique, des nuances apparaissent afin de différencier les sentiments incarnés par la même couleur. Le rouge de la colère n'est pas celui de la honte. Et ce sont ces subtilités qui permettent de graduer les indices révélateurs des passions.

2.1.3 Le traité de philosophie : le *De ira* de Sénèque

Dans son traité consacré entièrement à la colère, Sénèque offre à cette passion un donné biologique d'une complétude exceptionnelle. Trois portraits en pieds (I, 1, 3-7 ; II, 25 ; III, 4) accumulent les détails physiologiques de l'homme en colère. Ils constituent une exception dans le corpus, puisque le *De ira*³¹⁸ est la seule œuvre où ont été relevées trois descriptions aussi importantes.

Toutes les parties du corps sont énumérées : les yeux, le front, les mains, le teint, la respiration, les pieds, le visage, la chevelure, les articulations, les veines, la poitrine, la voix, les dents, l'ensemble du corps. L'auteur envisage à la fois l'intérieur et l'extérieur de l'organisme c'est-à-dire le corps dans son aspect physique, mais aussi le « paracorporel », à savoir les effets du corps : la démarche, le bruit, les mouvements. Sénèque compose une image corporelle complète, créatrice d'une théâtralisation et d'une mise en scène.

³¹⁷ Plin., XI, 223, 90 : *Solum hoc in corpore temporarium sentit incrementum ; siquidem hostiae abundantiore fundunt, si prius bibere* (« le sang est le seul élément qui, dans le corps, soit susceptible d'un accroissement temporaire ; aussi les victimes en répandent davantage si elles ont bu avant d'être immolées »).

³¹⁸ La traduction utilisée est celle d' A. Bourgery de l'édition des Belles Lettres.

Cette description est à la fois conventionnelle et singulière dans le choix des parties du corps représentées. Des organes considérés pour l'intensité de leur expressivité sont privilégiés ; tel est le cas du visage, perçu soit dans sa globalité, soit selon ses différentes composantes. Toutefois, sont également envisagées des constituantes moins traditionnelles comme les articulations.

En suivant une répartition organique, le corps se retrouve fragmenté et nuit à cette cohésion si affirmée de l'ensemble. Toutefois, ce découpage est nécessaire afin d'envisager la portée de chaque détail. L'image complète du corps sera évoquée ultérieurement.

Deux conceptions se juxtaposent : celle de la colère comme force active, influençant profondément la physionomie corporelle et modelant un physique qui lui est spécifique ; celle du corps comme ensemble « souple » et potentiellement transformable. Les descriptions saisissent et figent l'empreinte passionnelle.

Sénèque cisèle ses descriptions en renforçant la minutie du détail. Prennent place alors des parties du corps assez inhabituelles et donc insolites comme les articulations. A la physiologie de base de l'homme en colère, se juxtapose un ensemble d'effets sonores. Tout est fait pour accentuer le réalisme. Le corps vit et se déplace. Se dessine une image complète du corps, saisi dans une activité intense.

La physionomie

La physionomie de l'homme en colère se livre dans son aspect le plus global ou alors se fragmente selon ses différentes constituantes : le front, les yeux, les lèvres et le teint. Se localisant dans la continuité de la tête, le cou a été intégré dans cet ensemble en tant que lien entre le tronc et la tête.

L'ensemble de la physionomie

- Une dégradation par la laideur

C'est par un bouleversement que le courroux agit sur le visage. Le comparatif *turbator*³¹⁹ rend apparentes les perturbations profondes qui agitent l'être. A l'origine, *turbidus* évoque le sens physique et moral du trouble, s'attribuant au temps et à l'eau³²⁰. La colère crée une rupture avec l'aspect habituel de la figure, qui est dégradée. Le lexique de la laideur structure un faciès repoussant. Le verbe *fœdavit* le rend affreux, à la limite de l'aversion. Le comparatif *peior* intensifie cette propriété, tant Sénèque insiste sur cette dégénérescence unique. Il nie toute équivalence possible dans l'enlaidissement facial résultant d'une passion :

*Vt de ceteris dubium sit, nulli certe affectui peior est uultus, quem in prioribus libris descripsimus : asperum et acrem*³²¹.

Pour amplifier cette dégradation, Sénèque joue sur les degrés d'intensité de l'adjectif, comme dans l'extrait suivant :

*Non est ullius affectus facies turbator : pulcherrima ora fœdavit, toruos uultus ex tranquillissimis reddit*³²².

Même le naturel le plus harmonieux (*pulcherrima*) ou le plus serein (*tranquillissimis*), traduits par des superlatifs, est victime de cette détérioration. C'est en forçant sur l'hyperbole que la laideur paraît paroxystique et que l'*homo furens* devient un véritable repoussoir.

³¹⁹ Sén., *Ir.*, II, 35 : *Non est ullius affectus facies turbator : pulcherrima ora foedavit, toruos uultus ex tranquillissimis reddit* (« Aucune passion ne bouleverse davantage la physionomie : elle enlaidit les plus beaux visages, elle donne aux figures les plus tranquilles un air farouche. »)

³²⁰ Ernout.-Meillet, p. 707-708, art. *turba*.

³²¹ Sén., *Ir.*, III, 4 : *Vt de ceteris dubium sit, nulli certe affectui peior est uultus, quem in prioribus libris descripsimus : asperum et acrem* (« Si quelque doute pouvait s'élever sur ses autres conséquences, on reconnaîtra du moins qu'aucune passion ne fait le visage plus hideux. Nous l'avons décrit dans les livres précédents : revêche, hargneux »).

³²² Sén., *Ir.*, II, 35.

L'occurrence, *fæda uisu et horrenda facies deprauantium se atque intumescantium*³²³, associe un lexique au sémantisme de la difformité fortement affirmé à des tournures intensives. Dans une théâtralisation excessive, les traits semblent se figer dans une grimace, cristallisant la laideur.

- La férocité

La colère modèle une physionomie en conformité avec ses sèmes psychologiques. Incarnation d'une opposition, elle rend le visage farouche. Par deux fois, l'adjectif *toruus* est utilisé et souligne ainsi l'animosité du personnage : *torua facies*³²⁴ et *toruos uultus*³²⁵. Il signifie littéralement « qui se tourne de côté » et donc « qui regarde de travers » ; l'expression devient menaçante et rappelle l'abolition de toute communication.

Les adjectifs *asperum et acrem*³²⁶ instaurent des modalités semblables. À la fois au physique et au moral, *asper* souligne un caractère rocailleux, rugueux, rude et âpre. Par la signification de sa racine *ac-*, qui renvoie à ce qui est piquant, aigu ou pointu, *acer* insiste sur l'hostilité qui émane de l'homme en colère.

Le teint

Le teint varie également (*color uersus*³²⁷) et oscille entre la rougeur et la blancheur, introduite par l'alternance de *nunc* :

*Et nunc subducto retrorsus sanguine fugatoque pallentem, nunc in os omni calore ac spiritu uerso subrubicundum et similem cruento*³²⁸, et

³²³ Sén., *Ir.*, I, 1, 4 : « Les traits grimaçants et bouffis sont défigurés et hideux. »

³²⁴ Sén., *Ir.*, I, 1, 3 : « Une physionomie farouche ».

³²⁵ Sén., *Ir.*, II, 35.

³²⁶ Sén., *Ir.*, III, 4.

³²⁷ Sén., *Ir.*, I, 1, 3 : « Un changement de couleur. »

³²⁸ Sén., *Ir.*, III, 4 : « Tantôt pâle de tout le sang qui reflue et en est chassé, tantôt rougeâtre par la concentration de la chaleur et de la vie sur la figure. »

*multus ore toto rubor exaestuante ab imis praecordiis sanguine*³²⁹,

Sénèque définit explicitement le phénomène biologique responsable de la modification chromatique, en respectant une logique de cause-conséquence. C'est une dynamique organique suivant un cheminement physiologique précis qui s'élabore alors. L'intériorité la plus intime est donnée. L'expression *ab imis* rappelle ce qui est tout en bas, et donc ce qui se situe dans la profondeur physiologique la plus extrême. Le cœur (*praecordiis*) devient le foyer originel où se loge le courroux. Et le sang suit cette linéarité biologique et émerge au niveau du visage grâce à la teinte de la carnation. Sa concentration rend un rouge vif, suggérant une chaleur accrue du liquide. En effet, le vocable *exaestuante* désigne une chaleur brûlante, provenant d'une substance enflammée. Le *color* est donc un entre-deux, faisant la jonction entre l'interne et l'externe de l'organisme. Il rend apparent les troubles internes. Autre cas de figure possible : la pâleur. Elle résulte d'une opération inverse à la précédente. Le sang reflue et quitte la zone géographique du visage.

Dans cette oscillation du teint, se lit la nature duelle de la colère, qui peut être soit implosive, soit explosive, de nature chaude ou froide.

Le front

L'expression *tristis frons*³³⁰ dénote la mine renfrognée de l'homme en colère. En se focalisant sur le front, l'adjectif *tristis* introduit un « assombrissement » frontal et induit alors une contraction, une des seules modifications physiologiques possibles du front.

³²⁹ Sén., *Ir.*, I, 1, 4 : « Une vive rougeur se répand sur tout le visage sous l'action du sang qui afflue du cœur. »

³³⁰ Sén., *Ir.*, I, 1, 3 : « Un front sombre. »

Les yeux

L'apparence des yeux participe à l'hostilité émanant de l'homme en colère. Le regard est *audax* et *minax*³³¹. La coordination de ces deux adjectifs reflète la détermination et les intentions malveillantes et violentes de l'homme courroucé. Au sens d'« audacieux », *audax* dénote ce qui est « effronté, imprudent, que rien n'arrête ». Et *minax* y ajoute l'animosité menaçante. En effet, l'*homo furens* est obsédé par l'antagonisme et met tout en œuvre afin de satisfaire ses desseins de vengeance. Le seul rapport au monde qu'il garde est celui de l'affrontement. Et à cette corrélation sémantique, se juxtapose l'allitération en *-ax*, qui accentue la dureté de la sonorité par l'association de la gutturale.

L'éclat du regard peut en renforcer l'expressivité. L'expression *flagrant emicant oculi*³³² accentue l'intensité en liant l'ignition à la palpitation, voire au scintillement. Les yeux sont un entre-deux : en rendant apparents les bouleversements internes, ils révèlent la nature incandescente de la colère. Elle passe d'un foyer interne, l'épicentre où elle se condense dans l'intimité de l'organisme, à un foyer externe, celui du regard. Apparaît en filigrane le schème figuratif du feu.

La colère modifie également le mouvement de la pupille, ainsi que le relief du globe oculaire :

*Oculis nunc trepidis et exsiliantibus, nunc in uno obtutu defixis et haerentibus*³³³.

³³¹ Sén., *Ir.*, I, 1, 3 : *Audax et minax uultus* (« des yeux hardis et menaçants»). *Vultus* peut également avoir le sens de « yeux, organe de la vision ». Lucrèce (V, 581) l'emploie ainsi par une restriction de sens qui serait secondaire si *uoltus* ne se rattache pas à une racine **uel-* (« voir ») (cf. Ernout-Meillet, p. 751, art. *uoltus*).

³³² Sén., *Ir.*, I, 1, 4 : « Les yeux s'enflamment, lancent des éclairs. »

³³³ Sén., *Ir.*, III, 4 : « Les yeux tantôt tremblants et sortant de l'orbite, tantôt fixes et hallucinés. »

Deux modifications de nature antithétique, introduites par l’alternance de l’adverbe *nunc...nunc*, sont possibles : soit un tremblement lié à une dilatation, soit une totale fixité. L’apparence de l’homme en colère transgresse les normes de l’apparence humaine. Sénèque met en relief la mutation de l’être courroucé en *monstrum*, en appuyant sur l’étrangeté de certains détails physiologiques.

Les lèvres

Les lèvres suivent la dynamique du resserré. Elles se contractent et subissent même un léger tremblement, résultant d’une compression trop importante. Les extraits suivants, *labra quatiuntur*³³⁴ et *tremantia labra interdumque compressa et dirum quiddam exsibilantia*³³⁵, l’illustrent. Le verbe *quatiuntur* insiste sur les secousses des lèvres, qui se modèlent en fonction de la colère. Les lèvres sont également perçues comme l’orifice, l’ouverture de l’appareil phonatoire, d’où proviennent les sons. Un sifflement sinistre s’en échappe (*dirum quiddam exsibilantia*).

Les dents

Les dents participent à la même contraction du corps. Elles se serrent (*dentes comprimuntur*³³⁶). Le même verbe, *comprimere*, est utilisé pour les lèvres et les dents.

Cependant, la description peut s’enrichir d’une notation sonore et d’une analogie animale :

*Adice dentium inter se arietatorum et aliquem esse cupientium non alium sonum quam est apris tela sua attritu acuentibus*³³⁷.

³³⁴ Sén., *Ir.*, I, 1, 4 : « Les lèvres tremblent. »

³³⁵ Sén., *Ir.*, III, 4 : « Les lèvres tremblantes, parfois serrées et laissant échapper une sorte de sifflement sinistre. »

³³⁶ Sén., *Ir.*, I, 1, 4 : « Les dents se serrent. »

³³⁷ Sén., *Ir.*, III, 4 : « Ajoute les dents qui s’entrechoquent et cherchent à dévorer quelqu’un, avec un grincement semblable à celui du sanglier aiguisant ses défenses. »

La contraction est alors perçue comme une réaction musculaire, faisant percuter les dents entre elles. *Arietatorum* renvoie originellement au bélier et présente, par analogie, le fait de « frapper comme un bélier ». Il en résulte un entrechoquement à connotation funeste. Il rappelle le sanglier aiguisant ses défenses. Cette comparaison souligne la dangerosité comportementale de l'homme en colère, qui voit en autrui un obstacle. C'est une attitude commune autant à l'homme qu'à l'animal, qui marque la régression humaine au statut de l'animal.

Le cou

Sous la puissance des éclats de la voix, le cou paraît se détendre : *rabida uocis eruptio colla distendet*³³⁸. Cette notation est singulière car unique dans le corpus de l'homme en colère. Elle fait partie de ces détails qui confèrent à l'être courroucé un physique aux limites de la normalité et qui insiste sur la transformation en *monstrum*. La dilatation est exceptionnelle et déforme les contours du corps. Le canal de l'oralité paraît s'élargir sous l'intensité de la voix, ce qui détend alors son « enveloppe », c'est-à-dire le cou.

Le corps

Comme pour le visage, les angles de perception du corps se multiplient. Les faces interne et externe se juxtaposent, rappelant les liens étroits qui les unissent, ainsi que leur interaction et la fonction de chacune. La face externe est la surface qui se modèle au gré des trépidations internes. L'apparence extérieure du corps est saisie soit dans sa globalité, soit dans le détail de chacune de ses constituantes, à savoir les cheveux, les membres, les mains, les articulations, les pieds, la démarche et le vêtement.

³³⁸ Sén., *Ir.*, II, 35 : « Les éclats furieux de la voix distendent le cou. »

Le corps dans son ensemble

Le corps est envisagé dans une perspective dynamique et dans sa manière de se projeter dans l'espace. La colère rend incertain son équilibre. Qualifié d'*instabile corpus*³³⁹, il est également cerné selon une certaine agitation et l'impression d'hostilité qui en émane, comme le montrent les expressions suivantes :

*Totius corporis fluctuatio*³⁴⁰ et *totum concitum corpus « magnasque irae minas agens*³⁴¹ ».

Les cheveux

En se dressant, les cheveux accentuent la verticalité, ainsi que la raideur du corps. Deux occurrences les présentent se hérissant :

*Sive capillorum natura uel arte iacentium non informis habitus, cum animo inhorrescunt*³⁴² et *horrent ac surriguntur capilli*³⁴³.

Ils s'inscrivent dans la linéarité de la silhouette et la prolongent de leur hauteur. Le sémantisme du verbe *horrere* et de son composé *inhorrescere* joint la réaction physiologique des poils qui se dressent au facteur émotionnel. Généralement, ces termes désignent un frisson d'effroi. Mais là, ils suivent et extériorisent le mouvement de l'âme (*cum animo*). C'est une réaction instinctive qui efface tous les apprêts physiques. Le composé de *regere*, *surrigere*, insiste sur la structure en forme de ligne et sur la « rigidité » de la silhouette.

³³⁹ Sén., *Ir.*, III, 4 : « L'instabilité du corps. »

³⁴⁰ Sén., *Ir.*, II, 35 : « Tout le corps est en trépidation. »

³⁴¹ Sén., *Ir.*, I, 1, 4 : « Le corps tout entier est en mouvement « et lance des menaces irritées. »

³⁴² Sén., *Ir.*, II, 35 : « Si leur chevelure, soit par nature, soit par artifice est disposée avec quelque agrément, elle se hérisse avec l'âme. »

³⁴³ Sén., *Ir.*, I, 1, 4 : « Les cheveux se dressent et se hérissent. »

Les membres

L'agitation interne consécutive à la colère ébranle la stabilité de l'organisme et introduit un tremblement qui se propage dans les membres : *tum artus trepidi*³⁴⁴. L'hyperonyme *artus*³⁴⁵ englobe les membres et donc les parties motrices du corps qui gesticulent alors. Les fonctions de la locomotion et de la préhension ne s'effectuent plus correctement, empêchées par cette trépidation colérique. *Trepidid* désigne une agitation inquiète et fébrile.

Les mains

La description des membres est précisée par l'évocation des mains et des pieds. Ces extrémités connaissent un dysfonctionnement. Les mains s'agitent, *inquietae manus*³⁴⁶ ; elles se tordent, *adice articularum crepitum, cum se ipsae manus frangunt*³⁴⁷ ; elles tremblent, *inquietae manus*³⁴⁸ ; elles s'entrechoquent sans cesse, *complosae saepius manus*³⁴⁹.

Le terme *inquietae* insiste sur cette agitation permanente, qui se traduit par divers mouvements désarticulés. Dans toutes les occurrences, la capacité de saisir des mains est annihilée du fait de ces gestes désordonnés. Une notation sonore accompagne certaines de ces manifestations. Le terme *complosae*, formé de *cum* et *plaudere*, souligne l'action de frapper deux objets l'un contre l'autre et suggère le bruit qui en résulte. Autre possibilité : elles participent à la dynamique du resserré en se tordant et en faisant ainsi craquer les articulations. Le verbe *frangere* est voisin de *rumpere* par le sens de « briser » et « abattre ». Le geste paraît violent et douloureux, au point que les articulations en craquent.

³⁴⁴ Sén., *Ir.*, II, 35 : « Puis les membres tremblent. »

³⁴⁵ Le sens primitif de « jointure, articulation » est peu attesté (cf. Thes., II, 720, 20 sqq). Il est le plus souvent le synonyme poétique de *membrum*, qui se retrouve dans la prose (Ernout-Meillet, p. 49, art. *artus*).

³⁴⁶ Sén., *Ir.*, II, 35 : « Les mains s'agitent. »

³⁴⁷ Sén., *Ir.*, III, 4 : « Ajoute le craquement des articulations quand les mains se tordent. »

³⁴⁸ Sén., *Ir.*, I, 1, 3 : « Des mains tremblantes. »

³⁴⁹ Sén., *Ir.*, I, 1, 4 : « Les mains s'entrechoquent sans cesse. »

Les pieds

Les pieds connaissent la même trépidation. Ils frappent violemment la terre, *pulsata humus pedibus*³⁵⁰ et en mouvement, la démarche devient vive, *citatus gradus*³⁵¹. La colère dynamise le rythme biologique du corps, qui s'emballe alors. La nervosité est apparente dans la façon qu'ont les pieds de heurter violemment le sol. Ils trépigent et piétinent, provoquant un son sourd et répétitif provenant de l'impact du choc, souligné par l'allitération de l'occlusive [t] associé à l'occlusive [k], qui heurte le rythme.

Les articulations

Sénèque précise les descriptions de l'homme en colère, de telle façon qu'il rend compte du bruit que font les articulations. Elles se tordent et créent ainsi un certain craquement, comme le montrent les deux extraits suivants : *articularum se ipsos torquentium sonus*³⁵² et *adice articularum crepitum, cum se ipsae manus frangunt*³⁵³. Une logique cause-conséquence encadre une telle manifestation. La torsion qu'exercent les mains sur elles-mêmes ou celle des articulations génère un bruit sec. C'est en profondeur qu'agit la colère qui joue sur la jointure-même des os. Les articulations se déforment par une rotation qui s'effectue de manière transversale et suggère une douleur intense. À cela s'ajoute le bruit sec et sinistre du craquement. *L'homo furens* devient une sorte de *monstrum*, créature au mouvement saccadé.

Le vêtement

La description de l'homme en colère s'enrichit de considérations sur l'habillement et l'hygiène. La colère retire toute harmonie et spécialement dans la tenue :

³⁵⁰ Sén., *Ir.*, I, 1, 4 : « Les pieds frappent la terre. »

³⁵¹ Sén., *Ir.*, I, 1, 3 : « Un pas précipité. »

³⁵² Sén., *Ir.*, I, 1, 4 : « Les articulations, en se tordant, craquent, aux gémissements. »

³⁵³ Sén., *Ir.*, III, 4 : « Ajoute le craquement des articulations quand les mains se tordent. »

*Linquit decor omnis iratos, et siue amictus illis compositus est ad legem, trahent uestem omnemque curam sui effundent*³⁵⁴.

L'annihilation des valeurs suscitées par le mot *decor* renvoie à tout ce qui révèle la dignité morale. Cette apparence qui suit les préceptes de la convenance fait écho au groupe prépositionnel *ad legem*. Mais la colère efface tout ce code de la décence. Et ce renoncement se traduit dans l'étoffe qui traîne et dans le soin de soi-même, manifestations artificielles de l'homme cultivé. Il existe des règles de bienséance qui déterminent la norme de l'allure physique. Ne pas les suivre revient à se marginaliser au sein de la société ; tout lien social étant rompu. La colère isole donc l'homme. Il n'a plus de *dignitas* et reflète l'animalité issue de la nature primaire qui sommeille en chaque être.

La surface du corps apparaît comme l'ensemble où se révèle de façon immédiate l'action « souterraine » de la colère. En effet, elle opère en profondeur et bouleverse le fonctionnement naturel de l'organisme interne.

La respiration

Sous l'action du courroux, la respiration devient saccadée comme le montrent les expressions suivantes :

*Anhelitus crebros tractosque*³⁵⁵,
*Concutietur crebro spiritu pectus*³⁵⁶,
*Crebra et uehementius acta suspiria*³⁵⁷,
*Spiritus coactus ac stridens*³⁵⁸.

³⁵⁴ Sén., *Ir.*, II, 35 : « Toute grâce abandonne les gens en colère : si leur vêtement est drapé selon les règles, ils laisseront traîner l'étoffe et perdront tout soin d'eux-mêmes. »

³⁵⁵ Sén., *Ir.*, III, 4 : « Le halètement de la respiration. »

³⁵⁶ Sén., *Ir.*, II, 35 : « La poitrine est secouée par une respiration haletante. »

³⁵⁷ Sén., *Ir.*, I, 1, 3 : « Une respiration forte et haletante. »

³⁵⁸ Sén., *Ir.*, I, 1, 4 : « La respiration est gênée et sifflante. »

La fonction d'aspirer et de rejeter de l'air connaît des difficultés. L'adjectif *creber* désigne originellement tout ce qui pousse dru, puis ce qui est « nombreux », avec l'idée accessoire de « serré, pressé », et donc « fréquent, qui se succède coup sur coup ». En filigrane, se lit la dynamique du resserré, qui contracte le corps à un point tel que la respiration en est gênée. L'organisme s'assimile à un étau qui emprisonne l'être. Elle se fait à un rythme rapide et saccadé et l'intensité s'en retrouve amplifiée, comme le souligne *uehementius*. Par l'adjonction préfixale de *co-* qui souligne un ensemble, le composé d'*agere*, *coactus*, souligne le fait de rassembler, puis, dans la langue rurale, de « condenser », « d'épaissir ». Et le rendu sonore est celui du sifflement, *stridens*, qui ajoute une note singulière au portrait de l'homme en colère.

La poitrine

La poitrine s'envisage à la fois dans son apparence interne et externe. En surface, elle reçoit de nombreux coups, *et pulsatum saepius pectus*³⁵⁹. Cet extrait se situe entre une évocation des mains qui se tordent, ce qui fait craquer les articulations, et le halètement de la respiration. Cette énumération se concentre sur la production sonore qui émane de l'*homo furens*. Les coups sur la poitrine rendent un bruit sourd et répétitif, souligné par l'allitération en [p]. Le geste paraît violent et désigne l'épicentre où se loge la colère.

Le mot *pectus* désigne alors l'épicentre ou siège du courroux, lieu où se concentre toute l'impétuosité de cette passion :

*Qualem intus putas esse animum cuius extra imago tam foeda est ?
Quanto illi intra pectus terribior uultus est, acrior spiritus,
intentior impetus, rupturus se nisi eruperit*³⁶⁰.

³⁵⁹ Sén., *Jr.*, III, 4 : « La poitrine frappée de coups répétés. »

³⁶⁰ Sén., *Jr.*, II, 35 : « Quelle est à l'intérieur, dis-moi, l'âme de celui dont l'aspect extérieur est si laid ? Combien, dans sa poitrine, la physionomie doit être plus terrible, le souffle plus impétueux, la tension plus forte ; l'âme va se rompre, si elle n'éclate au dehors. »

La laideur est réversible. Elle se lit sur la surface du corps et correspond à la véritable essence de la colère. Sénèque perce les enveloppes matérielles (*intra pectus*) afin de représenter l'ire comme une passion paroxystique, qui se définit et se caractérise par la démesure. L'accumulation des comparatifs (*terribilior, acrior, intentior*) reprend les trois composantes essentielles : le dynamisme (*impetus*), l'apparence (*uultus*) et l'air (*spiritus*).

Les veines

Les veines se gonflent : *uenis tumentibus*³⁶¹ et *tumescunt uenae*³⁶². Elles deviennent saillantes et forment des sortes de ridules à la surface de la peau. Elles accentuent la difformité du relief. Cette réaction rappelle le schème figuratif du gonflement et la dilatation qu'exerce la colère sur les volumes. À cela s'ajoute l'amplification de l'activité sanguine qui influe sur la circulation et aussi sur le teint.

Le verbal

L'*homo furens* parle peu. Sa production verbale est essentiellement inarticulée, se limitant à des cris, à des gémissements : *altius gemitus*³⁶³. Ce qui est articulé reste à l'état brut, à peine ébauché et donc indistinct. Des mots incertains ou des mugissements alternent avec des exclamations, *incerta uerba subitis exclamationibus*³⁶⁴, *gemitus mugitusque et parum explanatis uocibus sermo praeruptus*³⁶⁵. La violence se façonne dans les cris et les menaces : *Age, si exaudire uoces ac minas uacet, qualia excarnificati animi uerba sunt*³⁶⁶.

³⁶¹ Sén., *Ir.*, III, 4 : « Avec ses veines gonflées. »

³⁶² Sén., *Ir.*, II, 35 : « Les veines se gonflent. »

³⁶³ Sén., *Ir.*, III, 4 : « Les longs gémissements. »

³⁶⁴ Sén., *Ir.*, III, 4 : « Les mots indistincts coupés d'exclamations brusques. »

³⁶⁵ Sén., *Ir.*, I, 1, 4 : « Aux mugissements se mêlent des lambeaux de phrases indistinctes. »

³⁶⁶ Sén., *Ir.*, III, 4 : « Ecoute, si tu en as le loisir, les cris et les menaces ; ne sont-ce pas là les accents d'une âme torturée. »

Deux types d'émission verbale apparaissent et révèlent la dégénérescence de l'homme en colère. Ce sont des bruits qui sortent de l'appareil phonatoire de l'homme en colère. Le groupe nominal *altius gemitus* souligne un son vocal inarticulé, créé sous l'emprise d'un affect très intense. Le comparatif *altius* peut dénoter à la fois la durée du son et l'importance de la profondeur physiologique de la provenance. C'est un cri primal, exprimant l'étendue importante des bouleversements que connaît l'homme en colère. Les mugissements (*mugitusque*) sont une autre variante de cette élocution instinctive. A l'origine, ce dérivé de *mugire* désigne le cri des bœufs, puis par extension, tout bruit sourd et profond, comme celui de la trompette. Il est en effet tiré de *mu*, une onomatopée qui exprime le mugissement du taureau. La colère annule donc toute communication entre l'homme qu'elle soumet et le reste du monde.

La production verbale articulée se résume à des lambeaux de phrases. Les propos sont inintelligibles et incohérents, tant ils restent inachevés : *incerta uerba subitis exclamationibus*³⁶⁷. L'expression privilégiée de l'émotion, à savoir l'exclamation, ne cesse d'interrompre les émissions vocales articulées, qui restent alors fragmentaires. L'*homo furens* ne sait plus s'exprimer et il est marginalisé dans la communication, fédératrice de la sphère sociale. Le courroux atteint le langage dans ses fonctions les plus élémentaires. Les cris, les menaces traduisent l'antagonisme que vit l'être courroucé. Il faut donc déduire de ces différentes occurrences qui insistent sur la nature de la production verbale, une intensité marquée, un timbre quelque peu hargneux.

De ce portrait se dégage l'impression générale d'une laideur inhabituelle. Une description traditionnelle cohabite avec une autre plus atypique. En effet, Sénèque y introduit des détails fantastiques. Comme une torche incandescente, « les yeux s'enflamment, lancent des éclairs³⁶⁸ » ou ils sont « tantôt tremblants et sortant de l'orbite, tantôt fixes et hallucinés³⁶⁹ ». Ils deviennent le miroir de l'âme tourmentée par la colère.

³⁶⁷ Sén., *Ir.*, III, 4 : « Les mots indistincts coupés d'exclamations brusques. »

³⁶⁸ Sén., *Ir.*, I, 1, 3 : *Flagrant emicant oculi*.

³⁶⁹ Sén., *Ir.*, III, 4 : *Oculis nunc trepidis et exsipientibus, nunc in uno obtutu defixis et haerentibus*.

Dans ces trois cas de figure, la normalité a disparu. Ils acquièrent une dimension « extra-humaine ». L'étrangeté de ce portrait est renforcée par l'instauration de nouveaux reliefs. De toute part, le corps est soumis à un gonflement. Les contours se déforment au profit d'une apparence hideuse. « Les veines se gonflent » et « les éclats furieux de la voix distendent le cou³⁷⁰ ». Sénèque envisage tous les angles corporels en décrivant l'état de l'organisme intérieur. L'origine de la colère est avant tout interne et son influence est exagérée. Quand il évoque « les éclats furieux de la voix » qui parviennent à « distend(re) le cou », il défie les lois du possible et engendre une image tellement fantastique qu'elle en devient presque grotesque. Sénèque force le détail presque à l'outrance. La difformité s'amplifie et l'excès s'intensifie. La colère donne un physique au relief abrupt et disproportionné.

De plus, Sénèque met en scène le corps de l'*homo furens*. De chaque élément du corps résulte un mouvement qui suggère un bruit particulier. Le paraverbal composé par le tremblement des lèvres qui esquisse un rictus, le serrement des dents qui doit laisser entendre un grincement, la torsion des articulations qui provoque un craquement, le frappement du sol par les pieds, l'entrechoquage des mains se joint à un verbal inintelligible, réduit à des cris. Tous ces bruits sont agressifs, brutaux et violents. Ils révèlent la tension omniprésente du corps qui provoque une contraction faisant de l'organisme un étai douloureux pour l'homme. L'art figuratif rejoint l'art animé. L'image de l'homme en colère est insérée dans une sorte de carcan prédéterminé par des lignes axiomatiques comme la tension, le resserrement et la saccade. Ces trois lignes directrices orientent le portrait de l'homme en colère et lui font dépasser le statut de l'image unidimensionnelle, plane et lisse. Ce contexte sonore en toile de fond crée une sémantique complexifiée de l'image de l'homme en colère. Elle permet une meilleure perception dans l'imaginaire du lecteur.

³⁷⁰ Sén., *Ir.*, II, 35 : *Tumescunt uenae , rabida uocis eruptio colla distendet.*

L'hyperbole force la singularité de l'image de l'*homo furens* qui s'assimile à une créature fantasmagorique. Le donné biologique se complexifie par un enchevêtrement de détails organiques. Des parties du corps généralement esquivées, comme les veines et les articulations, se juxtaposent à un encadrement d'effets sonores et kinésiques et à une mécanique consécutive où l'âme perce à travers la matière :

*Animus si ostendi et si in ulla materia perlucere posset, intuentis nos confunderet ater maculosusque et aestuans et distortus et tumidus. Nunc quoque tanta deformitas eius est per ossa carnesque et tot impedimenta effluentis*³⁷¹.

Le corps se conçoit comme une matière organique dont la souplesse permet l'impression de tout bouleversement de l'âme. Il se décrypte comme un palimpseste. Il en résulte un raffinement descriptif, qui, nous osons une formule hasardeuse, crée une sorte d'« esthétisme » de la laideur, faisant de l'homme en colère un être repoussoir, interpellant par son étrangeté, comme la Méduse.

2.2 La poésie didactique : Le *De rerum natura* de Lucrèce

Peu d'occurrences ont trait à la description physique de la colère dans le poème didactique de Lucrèce, le *De rerum natura*³⁷². Deux extraits envisagent explicitement le courroux comme phénomène s'inscrivant dans la chair. Ils se concentrent dans le livre III et participent à la théorisation sur la constitution du corps, de l'esprit et de l'âme. L'*homo furens* acquiert donc une perspective didactique, en s'inscrivant dans la présentation de la physique épicurienne.

³⁷¹ Sén., *Ir.*, II, 36 : « Si l'âme pouvait se montrer et transparaître en quelque matière, elle confondrait nos regards, noire, souillée, écumante, convulsive, gonflée. Sa laideur est déjà si grande, quand elle perce à travers les os, les chairs et tant d'obstacles. »

³⁷² La traduction utilisée est celle d'Alfred Ernout de l'édition des Belles Lettres.

Comme on le verra ultérieurement, la structure de l'enclassement devient donc essentielle pour la représentation physique de la colère, dans la mesure où elle participe à une démonstration scientifique.

Le schème figuratif de l'embrassement

Selon Lucrèce, quatre composantes fondamentales s'entremêlent dans l'organisme : l'air, la chaleur, la puissance invisible du souffle et une dernière qui n'a pas de nom. L'une d'entre elles peut dominer à certains moments, selon l'émotion ressentie. Dans le cadre de la colère, c'est la chaleur qui se rend prépondérante et qui en devient la cause effective. C'est pourquoi le lexique de la colère est associé à celui du ressentiment dans les deux occurrences³⁷³.

En III, 288-289, la chaleur, déjà présente dans l'organisme, se concentre sous l'influence de l'irritation :

*Est etenim calor ille animo, quem sumit, in ira
Cum feruescit et ex oculis micat acrius ardor*³⁷⁴.

Le verbe *sumere* souligne l'acte d'appropriation et de concentration de la chaleur par l'esprit. Elle se rassemble alors en un point et se densifie, avant de se déplacer vers un autre pôle organique, celui du regard. Le dynamisme du resserré se devine à l'arrière-plan.

Quant à *feruescere*, il rappelle la fixation métaphorique de la colère dans le corps et ajoute au schème figuratif de l'embrassement, celui du bouillonnement. La colère s'assimile à une force incandescente, qui crée un phénomène accompagnant le passage d'un corps de l'état liquide à gazeux et qui consiste en la formation dans la masse du liquide de bulles de vapeur qui viennent crever à la surface.

³⁷³ La combinaison de la chaleur et de la colère se retrouve également en III, 294-295. Mais, cette occurrence va être mentionnée lors de l'évocation du cœur.

³⁷⁴ Lucr., III, 288-289 : « En effet, l'esprit possède cette chaleur, qu'il rassemble quand la colère l'enflamme et fait briller les yeux d'un éclat plus aigu. »

De ce fait, l'accomplissement physiologique de l'ire s'établit par un embrasement qui traverse le corps. L'organisme est perçu comme un réceptacle, un contenant où se meuvent et réagissent différentes composantes.

L'organisme interne

L'esprit

En étalant les rouages internes de l'organisme, Lucrèce perce l'épaisseur du corps et en construit une « topographie ». Comme le montre l'occurrence précédemment citée³⁷⁵, l'esprit ou *animus* devient d'abord un épiceutre où se condense la chaleur irascible, puis un foyer d'où elle se déploie dans le corps.

Le cœur

Le cœur aussi est un foyer possible de la chaleur, cause principale de l'activité colérique :

*Sed calidi plus est illis quibus acria corda
Iracundaque mens facile effervescent in ira*³⁷⁶.

Le terme *cordia* permet une localisation précise de l'*animus*, que Lucrèce a déjà situé :

*Idque situm media regione in pectoris haeret*³⁷⁷.

³⁷⁵ Lucr., III, 288-289.

³⁷⁶ Lucr., III, 294-295 : « Mais la chaleur domine chez ceux dont les cœurs sont ardents, dont l'esprit irritable s'échauffe facilement sous l'effet de la colère. »

³⁷⁷ Lucr., III, 140 : « Et celui-ci a son siège fixé au milieu de la poitrine. »

Une catégorisation tempéramentale s'ébauche ici. Certains individus ont des propriétés singulières, qui les rattachent par leur spécificité à des types caractériels, celui de la personne irascible. La primauté de la chaleur perdure. La colère n'est plus une émotion passagère mais un état permanent qui détermine une personnalité.

Les yeux

Les yeux sont le seul organe extérieur évoqué dans la description physique de la colère :

*Est etenim calor ille animo, quem sumit, in ira
Cum feruescit et ex oculis micat acrius ardor*³⁷⁸.

Résultant de l'embrassement interne, un faisceau lumineux, dont l'intensité et la vivacité tranchent, habite le regard. Il se présente comme l'aboutissement de l'activité interne de la colère. La jonction immédiate entre l'esprit et le regard est ainsi faite, rappelant sa fonction de « miroir de l'âme ». Tous les segments descriptifs, figurant les différentes manifestations des relais organiques, se retrouvent ici : la chaleur (*calor*), le bouillonnement (*feruescit*), l'embrassement (*ardor*) et la brillance (*micat*). Le superlatif *acrius* renforce l'acuité et la profondeur expressive du regard³⁷⁹.

³⁷⁸ Lucr., III, 288-289 : « En effet, l'esprit possède cette chaleur qu'il rassemble quand la colère l'enflamme et fait briller les yeux d'un éclat plus aigu. »

³⁷⁹ La proposition *et ex oculis micat acrius ardor* rappelle la description de Turnus courroucé, dont le regard est ainsi décrit : *oculis micat acribus ignis* (Virg., *Én.*, XII, 102 : « un feu palpite dans ses yeux durs »).

Le corps est envisagé comme un système où les organes interagissent les uns avec les autres. Ce phénomène trace une logique organique où les liens de cause-conséquence se définissent clairement. Lucrèce privilégie les organes internes et, par la même, la notion d'épicentre ou de foyer. Le corps se décrit en fonction de la capacité de certains organes à contenir une substance et à la rassembler.

3. L'*homo furens* et le genre dramatique

3.1 La comédie

3.1.1 *Les Comédies de Plaute*

Le portrait de l'homme en colère dans les *Comédies*³⁸⁰ de Plaute apparaît de manière fragmentée, à travers les paroles des personnages. Il est donc éclaté, constitué de références diffuses et éparses. Cependant, de nombreux traits sont récurrents et permettent de matérialiser un *homo furens* spécifique à la comédie plautinienne.

Les schèmes figuratifs

L'embrasement

Comme il a déjà été vu, la colère peut être contenue dans l'organisme sous l'aspect métaphorique d'un brasier qui dévore l'homme. Les emplois de ce lexique sont variés. Ils peuvent désigner l'état émotionnel général, comme dans *l'Asinaria* et dans *Pseudolus*. Léonide, qui feint la fureur, menace le marchand, ce qui n'a qu'un effet sur lui, celui de le « faire bouillir de colère³⁸¹ ». Dans ce cas de figure, la colère est mimée, et sont donc mis en scène des schèmes traditionnels et conventionnels du courroux.

³⁸⁰ La traduction utilisée est celle d' A. Ernout de l'édition des Belles Lettres.

³⁸¹ Pl., *As.*, 420 : *Qui semper me ira incendit.*

L'*homo furens* devient une attitude mimétique, représentative d'un comportement et d'une manière d'être. Dans la deuxième pièce, indigné des paroles de Ballion, Pseudolus s'exclame : *Nimis sermone huius ira incendor*³⁸². L'embrasement devient alors la réponse à un stimulus qui ne fait qu'exacerber le mécontentement du personnage. L'embrasement peut se faire métonymie, et en tant que contenu, peut se situer dans un organe, qui fait office de réceptacle. Il peut s'agir du cœur ou des yeux. Dans le *Persa*, après s'être aperçu de la supercherie, Dordale rencontre ses berneurs Toxile et ses compagnons. En un mot, il résume son état : *Vritur cor mihi* (800). Et à cela, Toxile lui conseille (801-802) :

*Da illi cantharum, extingue ignem, si cor uritur,
caput
Ne ardescat.*

Dans les *Captifs*³⁸³, le regard d'Aristophonte est en feu. Dans les *Ménechmes*, le regard de Ménechme II est semblable à celui d'Aristophonte, selon les dires de l'épouse de Ménechme I : *ut oculi scintillant, uide !*³⁸⁴ La métonymie suit un procédé d'extraction et de distinction puisque elle se constitue par une mise en relief d'une de ses propriétés : l'éclat. Le regard devient brillant, émettant une luminescence scintillante. Ses vifs rayons lumineux introduisent une touche de couleur dans le portrait.

Par ailleurs, l'embrasement peut qualifier l'atmosphère d'une situation. Tel est le cas dans la *Mostellaria* où Théopropide, témoin de la dispute entre l'usurier et Tranion, caractérise ainsi la scène :

³⁸² Pl., *Ps.*, 201 : « Pseudolus. – Je me sens bouillir de colère à l'entendre parler. »

³⁸³ Pl., *Cap.*, 594 : *Tyn. Ardent oculi.*

³⁸⁴ Pl., *Men.*, 829 : « Et la flamme que jettent ses yeux ? Tu le vois ? »

Calidum hoc est :etsi procul abest, urit male.

*Quod illuc est fenus, opsecro, quod illic petit?*³⁸⁵

La tension devient si intense qu'elle en est presque palpable. De manière métaphorique, une certaine chaleur semble se dégager et s'impose comme un indice de la tonalité situationnelle. Divers emplois peuvent être attribués à l'embrassement³⁸⁶. Du symptôme d'un dérèglement biologique à la connotation d'une situation, il rappelle la nature explosive de la colère qui, semblable au feu, présente un échauffement des sens sans équivoque.

Le gonflement

Sous le joug de la colère, le corps humain est capable de distendre ses tissus. Il devient semblable à une éponge qui assimile une substance étrangère qui en grossit les volumes. Cette *amplificatio* se retrouve dans des enflures et boursoufflures. Se faisant passer pour l'intendant Sauréa, Léonide feint la fureur et son état est présenté comme tel par son camarade Liban³⁸⁷.

³⁸⁵ Pl., *Most.*, 610-611 :

« Théopropide (*d'un air inquiet, en regardant la dispute*). Cela chauffé là-bas, j'ai beau être loin, cela brûle terriblement. Qu'est-ce donc, miséricorde, que ces intérêts qu'il réclame ? »

³⁸⁶ Il peut qualifier intégralement un personnage comme c'est le cas dans l'*Épidique* (673-675) où Apécide caractérise Epidique de la manière suivante :

*Ap. Apage illum a me. Nam ille quidem Vulcani iratist filius ;
Quaqua tangit, omne amburit. Si [proprius] astes, aestu calefacit.*

(« Apécide.- Loin de moi pareil homme ! C'est un fils de Vulcain déchaîné ; tout ce qu'il touche, il le brûle. Pour peu qu'on l'approche, il vous frit, il vous rôtit. »)

³⁸⁷ Pl., *As.*, 399-406 :

*Li. Scio : tu id nunc refers ? iam hic credo erum adfuturum.
Me. Qua facie uoster Saurea est? Si is est, iam scire potero.
Li. Macilentis malis, rufulus aliquantum, uentriosus,
Truculentis oculis, commoda statura, tristi fronte.
Me. Non potuit pictor rectius describere eius formam.
Li. Atque hercle ipsum adeo contuor : quassanti capite incedit.
Quisque obuiam huic occesserit irato, uapulabit.
Me. Si quidem hercle Aecidinis minis animisque expletus incedit,
Si med iratus tetigerit, iratus uapulabit.*

(« Le marchand. – Comment est-il fait, votre Sauréa ? Si c'est bien lui, je pourrai tout de suite le savoir.

Liban.- Les joues maigres, quelque peu roussot, du ventre, l'œil torve, l'air avantageux, le front maussade.

Le marchand.- Un peintre n'aurait pas mieux fait son portrait.

Liban.- Hé, sapristi ! c'est lui justement que j'aperçois ; il marche en hochant la tête. Gare au premier qui se trouvera sur sa route. En colère comme il est, il le rossera.

Le marchand.- Ah ! mais, morbleu ! quand, tel le petit-fils d'Eaque, il s'avancerait tout gonflé de courroux et de menaces, si dans sa colère il me touche, dans sa colère il sera rossé. »)

L'expression *minis animisque expletus* présente le corps comme un réceptacle. Le participe *expletum* détermine la capacité de l'organisme à absorber et à intégrer des essences qui ne sont pas les siennes. Une sorte d'imaginaire morphologique s'établit alors, travaillant le corps et sa plastique comme une sorte de contenant perméable à toutes les influences qu'il reçoit.

Dans les *Bacchides*, le militaire Cléomaque est présenté par son parasite comme *sufflatus*³⁸⁸ lorsqu'il apprendra, sur les dires de Pistoclère, que Bacchis refuse de partir avec lui. Ce participe désigne le fait de souffler puis, métaphoriquement, il définit le résultat de cette action, c'est-à-dire le gonflement. Dans la *Casina*, la femme de Lysidame, qui tente de dissuader le fermier Olympion d'épouser Casine, est montrée en proie à un processus de fermentation, aboutissant à un gonflement³⁸⁹. Le ressentiment acquiert une nouvelle capacité : celle de transformer sous son influence une substance organique. Son action est similaire à celle de la bile noire, soulignée par Galien : elle « mordille la terre, se gonfle, fermente, fait naître des bulles semblables à celles qui s'élèvent dans les potages en ébullition ». Dans la *Mostellaria*³⁹⁰, Simon suppose sa femme comme « gonflée de rage contre [lui] » car il a refusé de suivre ses recommandations en n'allant pas se coucher. Ce gonflement n'est pas sans rappeler la théorie médicale du resserré- relâché, prôné par les Méthodistes. De cet imaginaire morphologique, la colère défie les lois du possible, en rendant l'organisme si malléable qu'il peut s'en déformer.

³⁸⁸ Pl., *Bac.*, 603 : PA. *Sufflatus ille huc ueniet* (« Le parasite.- Il viendra tout gonflé de courroux »).

³⁸⁹ Pl., *Cas.*, 325-326 :

Ol. *Nunc in fermento totast ; ita turget mihi.*

Ly. *Ego edepol illam mediam diruptam uelim.*

(« Olympion.- La voici maintenant toute en fermentation : elle est gonflée contre moi d'une colère... »)

Lysidame.- Pardieu ! si elle pouvait en crever par le milieu ! »)

³⁹⁰ Pl., *Most.*, 699 : SI. *Tota turget mihi uxor, scio, domi* (« SIMON.- Ma femme, j'en suis sûr, est maintenant chez nous toute gonflée de rage contre moi »)

La physionomie

La physionomie en général

En associant les différentes occurrences relevées, on peut esquisser l'image d'un faciès colérique. Une impression générale symbolisant l'antagonisme auquel l'être est en proie apparaît sur la figure. Dans les *Captifs*, Tyndare présente le visage d'Aristophonte comme un *inimico uoltu*³⁹¹. L'expression se fait rebutante, dure et violente.

Le teint

Dans les *Captifs*, la peau d'Aristophonte se couvre de taches livides³⁹², désignées par *maculis luridis*. Comme le précise J. André³⁹³, l'adjectif *luridus* évoque la couleur « jaune », sans être pour autant un équivalent exact de *luteus*. Pline les distingue (X, 144). *Luridus* exprime plutôt un jaune sans éclat³⁹⁴. Il désigne la teinte des vieilles dents jaunes comme le buis (Hor., *Od.*, IV, 13, 10 ; Mart., II, 41, 7), des serviettes crasseuses (Stace, *Silu*, IV, 9, 25), des cadavres à la peau terne et jaunie (Ov., *Met.*, XIV, 745 ; XI, 654).

³⁹¹ Pl., *Cap.*, 557.

³⁹² Pl., *Cap.*, 594-596 :

Ar. *Crucior*

Tyn. *Ardent oculi ; fit opus, Hegio.*

Viden tu illi maculari corpus totum maculis luridis ?

Atra bilis agitat hominem.

(« Aristophonte. J'enrage.

Tyndare. Il a l'œil en feu ; la crise vient, Hégion. Vois-tu comme tout son corps se couvre de tâches livides ! La bile noire te tourmente. »)

³⁹³ André., 1949, p. 137-138.

³⁹⁴ Le manque d'éclat est signalé par la liaison de *luridus* avec les mots de la famille de *pallere*. Il peut leur être joint directement (Luc., V, 549 ; Ov., *Met.*, IV, 267), ou alors utilisé dans de nombreux cas où *pallere* se présente pour la lune (Sén., *Med.*, 790), la lumière du soleil (Ov. *M.*, XV, 786).

Une teinte verte peut se répandre sur les tempes et le front³⁹⁵, exprimée par l'adjectif *uiridis*. Tous ces indices corporels soulignent la dégradation de la physionomie de l'homme en colère. Le portrait en devient étrange, combinant les symptômes d'un malaise.

Le front

L'attitude générique se décline alors par un froncement frontal. Dans la *Casina*, le front de Chalinus est plissé³⁹⁶.

Le regard

Quant au regard, quelques attitudes peuvent être adoptées. L'œil devient soit éclatant de colère³⁹⁷, soit vitreux³⁹⁸. Ces deux métamorphoses, pourtant antinomiques, obéissent à une logique figurative similaire, puisqu'elles sont la résultante de l'association d'une nuance chromatique et de celle de l'éclat. En effet, le verbe *scintillare* suggère l'intensité et la brillance des yeux, qui semblent alors fiévreux. Cette luminescence s'accompagne d'une tonalité claire. Le verbe *uirere* dénote la perte de l'éclat. Le regard devient terne, opaque, et une certaine verdeur apparaît.

³⁹⁵ Pl., *Men.*, 828-829 :

Ma. *Viden tu illic oculos uirere ? Ut uiridis exoritur colos
Ex temporibus atque fronte ; ut oculi scintillant, uide !*

(« La femme. Vois-tu comme ses yeux deviennent vitreux ? Et cette teinte verte qui se répand sur ses tempes et sur son front ? Et la flamme que jettent ses yeux ? Tu le vois? »)

³⁹⁶ Pl., *Cas.*, 281-283 :

Ly. *Primum ego te porrectiore fronte uolo mecum loqui ;
Stultitia est ei te esse tristem cuius potestas plus potest.
Pro bone frugi hominem iam pridem esse arbitror.*

(« Lysidame.- D'abord, je veux que ton front se déride en causant avec moi. C'est folie de faire mauvais visage à plus puissant que toi. Il y a longtemps que je te tiens pour un honnête garçon... »).

³⁹⁷ Pl., *Cap.*, 594 : *TYN.* *Ardent oculi.* ; Pl., *Men.*, 829 : *ut oculi scintillant, uide .*

³⁹⁸ Pl., *Men.*, 828-829 :

Ma. *Viden tu illic oculos uirere ? Ut uiridis exoritur colos
Ex temporibus atque fronte ; ut oculi scintillant, uide !*

(« La femme. Vois-tu comme ses yeux deviennent vitreux ? Et cette teinte verte qui se répand sur ses tempes et sur son front ? Et la flamme que jettent ses yeux ? Tu le vois? »)

Par ailleurs, l'emprise de la colère peut aussi annihiler la fonction biologique du regard, c'est-à-dire la perception de la vision. Dans l'*Asinaria*³⁹⁹, Léonide, qui feint la colère, s'étonne de la présence du Marchand, qu'il n'avait pas vu du fait de son enfermement psychologique. Dans cette situation, un des aspects psychologiques de la colère est mis en relief. En effet, elle emprisonne mentalement l'être dans son ressentiment et rompt tout lien et communication possible avec le monde extérieur. Les yeux se ferment donc sur eux-mêmes.

La bile

La réalité physiologique se met au service d'une logique performative. L'*homo furens* plautinien possède une certaine épaisseur organique. En effet, une intériorité physiologique se juxtapose à l'extériorité en désignant un dérèglement biliaire, source de l'emportement du personnage⁴⁰⁰. Les propos délirants d'Alcmène sont mis sur le compte de la bile par Sosie ; Mnésiloque soupçonne son ami, Piscoclère, de l'avoir trahi en devenant l'amant de sa maîtresse. Il prend donc l'échauffement de la bile comme métaphore pour présenter sa future fureur ; Tyndare fait passer Aristophonte pour fou, auprès du camarade de Philocrate qui demande à voir son ami. Une description symptomatique de la maladie semble attester de la folie du protagoniste. Dans cette occurrence, l'apparition de taches livides sur l'épiderme s'ajoute à la confusion mentale.

³⁹⁹ Pl., *As.*, 449-451 :

LE. *Ehem, optume ; quam dudum tu aduenisti ?
Non hercle te prouideram. Quaeso, ne uitio uortas,
Ita iracundia obstitit oculis.*

(« Léonide (*faisant l'étonné*).- Tiens ? fort bien. Il y a longtemps que tu es là ? Ma foi, je ne t'avais pas vu. Il ne faut pas m'en vouloir. La colère me fermait les yeux. »)

⁴⁰⁰ Pl., *Amp.*, 727-728 : SO. *Atra bili percita est. /Nulla res tam delirantis homines concinnat cito* (« SOSIE.- C'est la bile noire qui la travaille. Il n'y a rien qui fasse si vite délirer les gens ») ; *Bac.*, 537 : MN. *Non placet mihi cena quae bilem mouet* (« MNÉSILOQUE. Merci d'un dîner qui m'échauffera la bile ») ; *Cap.*, 594-596 : AR. *Crucior/TYN. Ardent oculi ; fit opus, Hegio. /Viden tu illi maculari corpus totum maculis luridis ?/Atra bilis agitat hominem* (« ARISTOPHONTE. J'enrage. TYNDARE. Il a l'œil en feu ; la crise vient, Hégion. Vois-tu comme tout son corps se couvre de taches livides ! La bile noire te tourmente »).

L'intervention de la bile montre l'articulation de l'affectif et du somatique. Dans une de ses notes⁴⁰¹, Ernout attribue ces symptômes à la mélancolie des Grecs. La colère n'est donc pas directement incriminée.

Cependant, le contexte propose la bile comme l'explication physiologique d'un antagonisme dramatique. Alcmène s'agace de l'attitude incongrue de son époux ; Pistoclère pense que Mnésiloque l'a trahi ; Aristophonte enrage, en ne comprenant pas la situation. L'ire s'impose en tant que stimulus qui enclenche cette action biliaire. De manière sous-jacente, la mélancolie est prise comme maladie référentielle et la colère devient un de ses sentiments spécifiques mais vagues, auquel est associée l'action biliaire⁴⁰².

La voix

Les intonations

Le terme d'intonation peut être pris comme le creuset dans lequel se forment les phrases décousues et violentes de l'homme en colère. Il appartient à ces faits prosodiques qui structurent tout dialogue dramatique efficace. Comme le rappelle Pierre Larthomas⁴⁰³, le concept d'intonation est fondamental. En effet, la prise de parole est sujette à une finalité, que ce soit pour donner une information, pour exprimer un ordre, pour demander un renseignement, pour émettre de façon plus ou moins vive une réaction face à une situation. Se présentent alors quatre types d'énoncé : assertif, jussif, interrogatif ou exclamatif. Chaque énoncé s'intègre dans une de ces quatre catégories, auxquelles correspond une intonation particulière. La colère possède donc une intonation particulière puisqu'elle s'inscrit dans un cadre violent émotionnellement.

⁴⁰¹ Plaute, *Comédies (tome II)*, texte établi et traduit par A. Ernout (6^{ème} tirage revu, corrigé et augmenté par J. C. Dumont), Paris, Les Belles Lettres, p. 123.

⁴⁰² Cette analyse reprend le raisonnement de Jackie Pigeaud, qui dans son ouvrage *La maladie de l'âme*, définit la structure de la mélancolie comme « l'articulation de sentiments spécifiques, mais assez vagues, avec une humeur très précise, et qu'on peut croire objective » (p. 124).

⁴⁰³ Larthomas, 1972, *Le langage dramatique*, p. 56.

Dans un contexte colérique, les intonations exclamative et interrogative dominant du fait de la « décharge passionnelle » auquel est soumis le personnage. L'émoi se retranscrit dans cette expression heurtée et hachée, soulignant un rapport au monde qui ne convient pas pour le personnage. Prenons en exemple une des scènes du *Curculio*⁴⁰⁴ où Palinure, mécontent des amours de son maître, assiste au duo amoureux de Phédrome et de Planésie. Phédrome s'empporte alors, devant l'attitude de son esclave qu'il juge offensante pour sa belle :

Pa. *Quid ais, propudium ?*

Tun etiam cum noctuinis oculis « odium » me uocas,

Ebriola persolia, nugae ?

Ph. *Tun meam Venerem uituperas ?*

Quodquidem mihi polluctus uirgis seruus sermonem serat ?

L'échange entre les deux hommes se condense en une suite d'interrogations de longueur variable.

Les cris

L'homme en colère hurle, crie, trépigne. Il exprime sa hargne par ses éclats de voix. Nombreux sont les personnages qui emplissent l'aire scénique de leurs vociférations.

Dans l'*Aulularia*, Congrion se retrouve complètement abasourdi par les cris d'Euclion, persuadé que le cuisinier est venu lui dérober sa précieuse marmite emplies d'or. Et de là, résulte l'affrontement suivant :

⁴⁰⁴ Pl., *Curc.*, 190-193 :

« Palinure.- Hein, quoi, effrontée ? Avec tes yeux de hibou, c'est toi qui me traites de trouble-fête ? Petit masque aviné ! Tête sans cervelle !

Phédrome.- Tu insultes ma Vénus ? un maraud voué aux verges, prendre la parole devant son maître. Par Hercule, ce sont des paroles qui te coûteront cher. »

Euc. *Redi. Quo fugis nunc ? tene, tene !*

Cong. *Quid, stolide, clamas ?*

Euc. *Quia ad trisuiros iam ego deferam nomen tuum*⁴⁰⁵.

Le verbe *clamas* souligne les inflexions brutales et agressives des sons perçants et violents, produits par Euclion. Le même énoncé se retrouve dans les *Bacchides* où le soldat Cléomaque est présenté tempêtant par l'esclave Chrysale : - *Quid clamas*⁴⁰⁶ ?-

Dans le *Curculio*, l'esclave Palinure exhorte Phédrome à se coucher, excédé par l'attitude du jeune amoureux. Et devant cette suggestion, Phédrome s'écrie : *Dormio ; ne occlamites*⁴⁰⁷. L'adjonction du préverbe *ob-* (« devant, au-devant de ») ajoute au sémantisme du doublet de *clamo*, *clamito*, une nuance directionnelle, rappelant les modalités de la situation de communication du face-à-face.

Dans la *Mostellaria*, Grumion s'emporte. Et comme dans une sorte d'instantané, l'esclave Tranion nous livre sur le vif la résonance auditive de ces éclats :

Tr. *Quid tibi, malum, hic ante aedis clamit atios ?*

An ruri censes te esse ? abscede ab aedibus.

*Abi rus, abi diirecte ; abscede ab ianua*⁴⁰⁸.

Ces mouvements d'humeur représentent une véritable gêne pour l'entourage. Dans la *Mostellaria*, Tranion se plaint de la puissance sonore de l'usurier qui enrage que ses intérêts n'aient pas été encore payés : *Scio te bona esse uoce ; ne clama nimis*⁴⁰⁹.

⁴⁰⁵ Pl., *Aul.*, 415-416 :

« Euclion. Reviens. Où t'enfuis-tu ? Arrêtez-le, arrêtez-le !

Congrion. Qu'est-ce que tu as à crier, brute ?

Euclion. Je vais te dénoncer tout de suite aux triumvirs. »

⁴⁰⁶ Pl., *Bac.*, 872 : « Chrysale. (à Cléomaque) Qu'est-ce que tu as à crier ? »

⁴⁰⁷ Pl., *Curc.*, 183 : « Phédrome.- Je dors ; ne braille pas à mes oreilles. »

⁴⁰⁸ Pl., *Most.*, 6-8 : « Tranion.- Eh, mordieu ! Qu'est-ce que tu as à pousser de tels cris devant notre porte ? Est-ce que tu te crois dans tes champs ? Éloigne-toi de la maison. Va-t-en aux champs ; va-t-en pendar ; éloigne-toi de la porte. »

⁴⁰⁹ Pl., *Most.*, 576 : « Tranion.- Je sais que tu as une bonne voix ; ne crie pas tant. »

Trépignant et hurlant, telle peut être l'image de l'acteur qui incarne les différents personnages en colère. Du fait de la fixité du *motus animi* exclusif du masque, la voix devient une composante essentielle dans l'expression théâtrale. Semblable à un instrument de musique, elle se travaille et appartient à ce « corps-instrument » que l'acteur contorsionne sur scène :

« Car les voix sont comme des cordes tendues qui à chaque ébranlement rendent un son aigu ou grave, rapide ou lent, grand ou petit, avec entre chacun des deux un son médian. Ensuite, chacun de ces sons peut être doux, rude, resserré, déployé, émis en continu, en discontinu, il peut être brisé, haché, modulé, en s'amenuisant ou en grossissant⁴¹⁰. »

Les injures

C'est un florilège d'injures qu'offre l'expression des personnages en colère. Dans un ancrage situationnel, deux points de vue sont abordés : ceux de l'homme en colère et de sa victime. Comme dans le roman, un flot de paroles offensantes est proféré vis-à-vis d'autrui, ce qui rappelle les modalités de la situation de communication et met en relief un des mécanismes psychologiques de la colère.

En effet, elle enferme l'être dans son ressentiment et fait voir en autrui un adversaire. Plusieurs fonctions accompagnent ces mots blessants. Ils servent d'exutoire à la haine du personnage et au rabaissement du destinataire. Ces injures sont de différentes natures. Elles peuvent porter atteinte soit à la condition sociale de l'interlocuteur, soit à la personnalité de l'interlocuteur.

⁴¹⁰ Quint., III, 216.

Dans la *Casina*, Chalinus s'acharne contre Olympion en rappelant son manque de respect vis-à-vis de sa personne, *impudens*, et sa basse extraction sociale, *uilice haud magni preti*⁴¹¹. Aux vers 148 à 164, Cléostrate tempête contre son époux après avoir appris les desseins amoureux extraconjugaux de celui-ci. Explicitement, elle formule son intention de le malmener et de lui rendre la vie impossible par représailles :

*Quando is mi et filio aduersatur suo
Animi amorisque causa sui,
Flagitium illud hominis, ego illum fame, ego illum siti,
Maledicis, malefactis amatorem ulciscar.
Ego pol illum probe incommodis dictis angam*⁴¹² ;

Et suit une litanie d'injures mettant en doute les mœurs honnêtes de Lysidame : *Acheruntis pabulum, Flagiti persequentem, Stabulum nequitiae*. Dans l'*Épidique*, Stratippoclès critique le soi-disant manque de générosité de son ami Chéribule : *Vae tibi, muricide homo*⁴¹³. D'ailleurs, ce dernier ne saisit pas les causes d'un tel acte :

Un double point de vue s'amorce alors, présentant les réactions de l'offenseur et de sa victime. À l'agressivité répond l'incompréhension, voire la plainte. L'inversion du point de vue permet d'instaurer un système de miroir inversé, où est souligné le décalage comportemental de l'homme en colère. Chéribule ne comprend pas de telles paroles : *Quid tibi lubet mihi male loqui ?* (*Ép.*, 333). Le cas est semblable dans le *Truculentus* où Astaphie s'étonne de se voir accabler d'insultes de la part de Truculentus : *Quid tibi ego maledico ?* (266).

⁴¹¹ Pl., *Cas.*, 97-98 :

Cha.

Quid aid, impudens ?

Quid in urbe reptas, uilice haud magni preti?

(« Chalinus.-Que dis-tu effronté? Qu'est-ce que tu as à rôder dans la ville, vaurien de fermier ? »)

⁴¹² Pl., *Cas.*, 150-154 : « Puisqu'il entre en guerre contre moi et contre son fils pour satisfaire ses caprices amoureux, ce scandaleux personnage, je me vengerai de lui par la faim, par la soif ; en actes comme en paroles, je le maltraiterai comme il faut, ce bel amoureux. Morbleu oui ! Je l'étoufferai proprement sous l'avalanche de mes reproches. »

⁴¹³ Pl., *Ép.*, 333 : « La peste t'étouffe, homme sans cœur ! »

Un autre cas de figure demeure possible lors d'une scène de dispute mutuelle. Les injures peuvent attiser le conflit. Face aux menaces de Sycophante, Charmidès rétorque : *At etiam maledicis*⁴¹⁴ ? S'ensuivent des menaces de mort (992 : *di te perdant*).

3.1.2 *Les Comédies de Térence*

Térence⁴¹⁵ ne morcèle pas le corps et l'envisage plutôt dans son intégralité, comme un tout monobloc. Ses effets, productions sonores et kinésiques, sont aussi privilégiés. La voix et les gestes occupent une place prépondérante. Cet aspect se retrouve en totale adéquation avec la primauté du visuel et de l'auditif sur la scène théâtrale. Bien loin d'être cloisonné dans un statisme figuratif, l'*homo furens* est une entité dynamique qui arpente la scène.

Il faut noter que pour l'*Hécyre*, un seul extrait a été relevé. En effet, par sa nature même et la différence de tonalité, cette comédie paraît marginale⁴¹⁶. Comme le prouvent la didascalie et les deux prologues, trois tentatives ont été nécessaires afin de l'imposer aux Romains, qui ne l'appréciaient guère. Le déficit comique y est sans doute pour quelque chose. Le rire défaille face à un jeu subtil d'épreuves et d'analyses, imposés à des personnages, qui ne sont pas franchement comiques. Pamphile, Bacchis, Sostrata et Myrrhina sont des rôles sérieux. La seule note « légère » est Parménon, qui, ainsi, est tenu en dehors du jeu. Cette pièce repose sur la démonstration d'un problème, qui, au départ, n'est pas posé de façon risible. L'énigme proposée par le destin aux sept personnages suscite une suite de soupçons, de confidences, de sous-entendus, de protestations intimes et d'autocritiques. On est bien loin du rire tonitruant, qui autorise un déferlement passionnel auquel appartient la colère.

⁴¹⁴ Pl., *Trin.*, 990 : « “Charmidès.- Tu m'injuries, par dessus le marché! »

⁴¹⁵ La traduction utilisée est celle de J. Marouzeau de l'édition des Belles Lettres.

⁴¹⁶ L'analyse qui suit n'est que le condensé de celle proposée par B.A Taladoire, 1972, p. 42- 45.

Le schème figuratif de l'embraselement

Le schème figuratif de l'embraselement paraît avec l'utilisation de deux verbes :

- *ardere* :

Gé. *Me miserum ! Vix sum compos animi, ita ardeo iracundia*⁴¹⁷.

- et *incendere* (« incendier », « enflammer ») :

Gé. *Quod cum audierit, quod eius remedium inueniam iracundiae ?*

*Loquarne ? Incendam.- Taceam ? Instigem.- Purgem me ? Laterem lauem*⁴¹⁸.

Ces deux verbes évoquent métaphoriquement la faculté d'ignition de la colère et l'état de brûler. Toutefois, même si dans les deux cas la première personne est utilisée, la désignation de la personne n'est pas la même. En effet, *ardeo* renvoie à la personne du locuteur, c'est-à-dire Géta, qui, dans les *Adelphes*, subit l'action de la colère. Au contraire, dans la pièce *Phormion*, *incendam* sous-entend un complément direct représentant Antiphon, puisque Géta envisage les différentes façons d'atténuer le courroux à venir de son maître. Le patient n'est donc pas le même. Dans les *Adelphes*, Géta est celui qui subit l'embraselement tandis que, dans le *Phormion*, Géta se présente comme le stimulus de la colère d'autrui.

⁴¹⁷ Tér., *Ad.*, 310 : « Géta.- (*même jeu*).- Ah malheureux que je suis ! Je suis à peine maître de moi, tant je bous de colère. »

⁴¹⁸ Tér., *Phorm.*, 185-191 : « Géta (*même jeu*) – Quand il l'apprendra, quel remède trouverai-je à sa colère? Parlerai-je ? C'est échauffer sa bile.- Me tairais-je ? C'est le piquer à vif. – Me justifierai-je ? C'est lessiver une brique. »

La physionomie

Même si le port du masque enferme l'expression faciale dans une seule attitude figurative, le texte théâtral peut suggérer certaines impressions qui se dégagent du visage. Dans l'*Heautontimoroumenos*, Clitiphon apparaît aux yeux de ses parents, Chrémès et Sostrata, « l'air renfrogné » pour connaître l'identité de ses vrais géniteurs :

So. *Sed ipse egreditur, quam seuerus !*⁴¹⁹

La localisation faciale est suggérée. Le personnage surgit et l'impression de sa physionomie laisse présager son mécontentement. Pris comme faisceau démonstratif et significatif, la figure n'est pas envisagée en détail mais elle est saisie dans son ensemble. L'adjectif *seuerus* désigne un aspect sévère, grave et austère. Plaute l'unit à *saeuus* pour allitérer (*Tri.*, 835). En l'assombrissant, le mécontentement donne une expression contractée, maussade, au visage et en durcit les traits⁴²⁰.

Le corps

L'emportement

La colère désinhibe l'être, qui se laisse aller à des excès comportementaux, à des actes de violence. L'emportement cristallise ces élans d'extériorisation des forces primaires.

⁴¹⁹ Tér., *Haut.*, 1023.

⁴²⁰ Dans le *Phormion* (339-341), le visage grimace, ce qui dégage une impression similaire, mais en plus excessive sous l'effet du souci :

Ph. *Ten asymbolum uenire unctum atque lautum e balineis,
Otiosum ab animo, cum ille et cura et sumptu absumitur !
Dum tibi fit quod palceat, ille ringitur ;*

(« Phormion.- Pense donc que tu t'amènes, toi, sans payer d'écot, frotté d'onguents et frais lavé au sortir du bain, libre d'esprit, tandis qu'il se consume, lui, dans les soucis et les dépenses ; pendant qu'on prépare quelque chose à ton goût, lui il fait la grimace. »)

Le verbe *ringi* détermine le fait de « montrer les dents, gronder ».

Dans l'*Heautontimoroumenos*, Clitiphon appréhende le courroux hypothétique de Ménédème, père de Clinia, en apprenant le retour de son fils :

Cl. *Immo ille fuit senex inportunus semper ; et nunc nihil magis Vereor quam nequid in illum iratus plus satis faxit, pater*⁴²¹.

L'émergence du ressentiment suscite la peur chez autrui, qui redoute le dérèglement comportemental. Comme le montre l'expression *in illum iratus plus satis faxit*, cette passion rompt avec toute mesure. La colère ouvre sur un champ d'actes potentiels, dominés par l'outrance. Tout ce dévouement se module sur le principe de dépossession de l'être, submergé par la force irrationnelle de la passion. Dans l'*Heautontimoroumenos*, Chrémès se rend compte de ce processus dont il est victime et avoue son incapacité à se maîtriser :

Ch. *Prae iracundia Menedem, non sum apud me*⁴²².

L'emploi de la négation *non* abolit la localisation introduite par la préposition *apud*. Cette réplique sonne comme un constat de la défaite humaine face au déferlement émotionnel, et répond aux interrogations de Ménédème. Celui-ci questionne son compagnon sur sa capacité à se contrôler :

Me. *Non tu te cohibes ? Non te respicis ? Non tibi ego exempli satis sum*⁴²³ ?

⁴²¹ Tér., *Haut.*, 197-198 : « Clitiphon – Oui, mais le vieux a toujours été intraitable, et aujourd'hui je ne crains rien tant que de le voir dans sa colère s'emporter contre lui plus que de juste, mon père. »

⁴²² Tér., *Haut.*, 920-921 : « Chrémès.- La colère, Ménédème, me met hors de moi. »

⁴²³ Tér., *Haut.*, 919-920 : « Ménédème.- Ne peux-tu pas te retenir Ne peux-tu pas avoir égard à toi-même ? Est-ce que mon exemple ne te suffit pas ? »

Et le verbe *irascere* affine le sème de l'emporment, en déterminant la tonalité passionnelle dominante. L'excès devient le mode d'expression privilégié du courroux. Dans *les Adelpes*, Micion constate face à Déméa vitupérant :

Mi. *Rursum, Demea irascere*⁴²⁴.

L'état de « se mettre en colère » coïncide alors avec le fait de s'emporter.

Les gestes

Les gestes violents

En accord avec le processus d'extériorisation des forces primales, les gestes de l'homme en colère se font violents. Ils répondent à un besoin de défoulement sur la source du mécontentement, qui généralement correspond à autrui. Ce dernier prend la fonction d'exutoire. C'est ce que remarque Charinus dans *l'Andrienne* :

Ch. *Multum ! Molestus certe ei fuero atque animo morem gessero*⁴²⁵.

Autrui est réifié et devient un simple moyen de défoulement. Le mécontentement va de pair avec un phénomène de déshumanisation, que ce soit pour l'homme qui le ressent ou celui qui l'a suscité.

Néanmoins, cette virulence participe à différentes stratégies. Elle peut s'intégrer dans une tactique d'intimidation ou devenir l'acte réparateur d'une vengeance. Dans *l'Eunuque*, Chrémès, le frère de Pamphila, menace le soldat Thrason de le brutaliser, si ce dernier ne s'en va pas :

⁴²⁴ Tér., *Ad.*, 135 : « Micion. – Voilà encore, Déméa, que tu t'emportes. »

⁴²⁵ Tér., *And.*, 641 : « Charinus.- Beaucoup ! Au moins je l'aurai molesté et j'aurai soulagé mon cœur. »

Ch. *Diminuam ego caput tuum hodie, nisi abis*⁴²⁶.

Ce châtement corporel devient une démonstration d'intimidation. Chrémès tente d'imposer son autorité à son interlocuteur, en lui laissant entrevoir jusqu'où il est capable d'aller si celui-ci n'accomplit pas sa volonté. La force contribue à la persuasion.

Cette rudesse peut résulter d'une vengeance. Dans *l'Heautontimoroumenos*, Chrémès s'exclame à propos de Syrus :

Ch. *Sed Syrum quidem ego ne, si uiuo, adeo exornatum dabo,
Adeo depexum ut dum uiuat meminerit semper mei,
Qui sibi me pro deridiculo ac delectamento putat*⁴²⁷ !

Le mot *depexus* désigne le fait de battre, de rosser, et s'impose comme un acte de vengeance, qui se doit « mémorable » puisque, selon les intentions de Chrémès, elle apparaît comme la mise en œuvre du rétablissement d'un équilibre rompu. Le protagoniste s'est senti instrumentalisé et désire réparer cette offense, en malmenant l'insulteur. C'est pourquoi cette vengeance gagne en intensité et se doit d'être unique par sa véhémence. Dans *l'Eunuque*, Thaïs se met à menacer le soldat en aparté s'il touche sa jeune protégée :

Th. *Atqui si illam digito attigerit uno, oculi ilico effodientur.
Vsque adeo ego illius ferre possum ineptiam et magnificata
uerba.
Verba dum sint; uerum enim si ad rem conferentur,
uapulabit*⁴²⁸.

⁴²⁶ Tér., *Eun.*, 803 : « Chrémès. - Je vais te casser la tête aujourd'hui, si tu ne t'en vas pas. »

⁴²⁷ Tér., *Haut.*, 950-952 : « Chrémès.- Quant à Syrus, je lui administrerai, si je vis, une telle correction, une telle raclée que, sa vie durant, il se souviendra toujours de moi, lui qui pense que je suis là pour son divertissement et sa délectation. »

⁴²⁸ Tér., *Eun.*, 740-742 : « Thaïs.- Mais s'il la touche du bout du doigt, du coup je lui crèverai les yeux. Je peux supporter sa stupidité et ses mots grandiloquents tant que ce sont des mots ; mais vraiment s'ils vont jusqu'à l'effet, il lui en cuira. »

Le verbe *uapulare* détermine le fait d'être battu, étrillé, de recevoir des coups. Comme le théâtre est avant tout un spectacle qui se joue devant les yeux du spectateur, la plupart des occurrences présentent la volonté de ces coups. Le verbal ne retranscrit pas systématiquement chaque acte des personnages en le doublant, mais en formule plutôt l'intention. Du fait de la primauté du visuel, la concrétisation de cette rudesse appartient à une marge qui échappe au lecteur.

Cette logique destructrice se concrétise par des actes d'une rare violence, qui peuvent dans leur forme la plus extrême mettre en péril la vie d'autrui.

Les gestes mortifères

Les gestes violents peuvent devenir mortifères. La destruction absolue de ce qui est considéré comme un obstacle est alors envisagée. Dans les *Adelphes*, durant l'enlèvement de la courtisane Bacchis, le ravisseur Eschine se voit exaspéré par le comportement de Sannion et menace de le frapper à mort avec des verges :

Ae. *Ante aedes non fecisse erit melius hic conuicium ;
Nam si molestus pergis esse, iam intro abripiere atque ibi
Vsque ad necem operiere loris*⁴²⁹.

La patience complètement anéantie marque l'effritement de la maîtrise de soi et cette absence s'exprime par un mode opératoire des plus expéditifs et déshonorants. Déjà, auparavant, Sannion a été malmené par Parménon, sur les ordres d'Eschine (172-173). Un cas identique se retrouve dans l'*Andrienne*, où Simon menace ouvertement de mort Dave :

⁴²⁹ Tér., *Ad.*, 180-182 : « Eschine.- Il vaudra mieux ne pas faire d'esclandre ici devant la porte, car, si tu continues à m'excéder, tu vas te faire traîner céans et accabler de verges jusqu'à ce que mort s'ensuive. »

Si. *Si sensero hodie quicquam in his te nuptiis
Fallaciae conari quo fiant minus,
Aut uelle in ea re ostendi quam sis callidus,
Verberibus caesum te in pistrinum, Daue, dedam usque ad
necem
Ea lege atque omine ut, si te inde exemerim, ego pro te
molam*⁴³⁰.

Le verbal

Constitué essentiellement de paroles, le texte théâtral n'est fait que de verbal. Le courroux modifie l'expression vocale, en exacerbant toutes ses composantes. Par ce mouvement d'amplification, le ton monte, le volume sonore s'intensifie, la production verbale n'est plus que cris ou insultes.

Une voix violente

Le verbe *clamitare* désigne le fait de crier fort, de demander à grands cris. Dans *l'Andrienne*, comme le rapporte Simon, Chrémès surgit en criant après avoir appris que son futur beau-fils « traite en femme légitime [une] étrangère » :

Si. *Venit Chremes postridie ad me clamitans
Indignum facinus*⁴³¹.

La voix, poussée avec effort, devient haute, provoquant une impression bruyante et donc fracassante. Les paroles sont prononcées très fort, sur un ton à la limite de l'aigu.

⁴³⁰ Tér., *And.*, 196-200 : «Simon.- Si je m'aperçois aujourd'hui que tu tentes quelque fourberie à propos de ces noces, pour empêcher qu'elles aient lieu, ou que tu veuilles dans cette affaire montrer comme tu es malin, je t'enverrai à la meule, Dave, roué de coups jusqu'à la mort, avec cette clause et ce vœu que, si je t'en retire, j'aïlle, moi, moudre à ta place.»

⁴³¹ Tér., *And.*, 144-145 : « Simon.- Chrémès vint me trouver le lendemain s'écriant que c'est une chose indigne. »

Dans le *Phormion*, Antiphon compose l'attitude qu'il va devoir adopter face à son père avare, quand celui-ci aura appris le mariage de son fils avec une orpheline sans dot et donc pauvre. L'esclave Géta le conseille alors :

Ge. *Sat est.*

Em, istuc serua, et uerbum uerbo, par pari ut respondeas,

*Ne te iratus suis saeuidicis dictis protelet*⁴³².

C'est dans une optique programmatique qu'est décrite l'attitude paternelle. L'esclave décrit un horizon d'attente comportemental, structuré par des invariants reconnus par tous, comme c'est le cas pour la véhémence des propos colériques. Le courroux désinhibe l'être, qui se permet ainsi tous les écarts de langage possibles. L'expression *saeuidicis dictis* globalise la teneur féroce et emportée des paroles. Et le terme *protelet*, qui désigne un jet continu de traits, présente la continuité de ce débit acerbe, auquel va être soumis la victime de cet homme en colère. À cette vision, Antiphon appréhende cette confrontation et semble peu à peu perdre pied. Cela rappelle l'impact que peut avoir la prestation d'un *homo furens*, dont le déploiement énergétique impressionne le récepteur. Comme le remarque J. Marouzeau⁴³³, le style tragique de cette réplique apparaît par l'utilisation d'un lexique recherché. En effet, *saeuidicus* (« langage violent ») est un hapax ; *protelo* est un mot rare.

L'*homo furens* peut menacer ouvertement son interlocuteur. Telles une sorte de prélude aux mauvais traitements à venir, ces paroles agressives servent d'avertissement. Si l'individu ne se plie pas aux volontés de l'être colérique, il sait ce à quoi il s'expose. Dans l'*Andrienne*, Dave s'exclame :

⁴³² Tér., *Phorm.*, 211-213 : « Géta.- C'est bien ! Restes-en là, et tâche de lui répondre mot pour mot, trait pour trait, si tu ne veux pas que dans sa colère il t'accable de virulents discours... »

⁴³³ Térance, *Tome II : Heautontimoroumenos, Phormion.*, texte établi et traduit par J. Marouzeau, Paris, les Belles Lettres, p. 131, note 3.

Da. *Verbum si mihi*
Vnum praeter quam quod te rogo faxis, caue !
*Male dicis. Vnde est? Dic clare*⁴³⁴.

Les insultes

Les paroles de l'être furieux sont généralement des insultes. Révélatrices de l'abolition de la maîtrise de soi, elles visent à outrager autrui, en dégradant sa dignité. Elles peuvent être envisagées dans leur ensemble par des tournures du type *male dicere* ou des hyperonymes comme *contumelia*.

Dans *l'Eunuque*, Gnathon se permet de mettre en garde Chrémès, qui vient de traiter de *furcifer* (*Eun.*, 798 : « pendar ») Thrason :

Gn. *Caue sis ; nescis cui male dicas nunc uiro*⁴³⁵.

Dans le *Phormion*, Géta s'exclame :

Ge. *Absenti tibi*
Te indignas seque dignas contumelias
*Numquam cessauit dicere hodie*⁴³⁶.

Les insultes sont récurrentes dans l'œuvre de Térence. Mais elles paraissent bien modérées et pondérées face au déferlement injurieux plautinien. Elles reflètent une ligne de conduite où s'allient maîtrise de soi et mesure. Comme le rappelle Martial, « le souci des convenances m'a toujours interdit les gros mots »⁴³⁷.

⁴³⁴ Tér., *And.*, 752-754 : « Dave (*bas*).- Si tu articules un seul mot en dehors de ce que je te demande, prends garde ! (*Haut*.) Tu t'exprimes mal. D'où vient-il ? Réponds clairement. »

⁴³⁵ Tér., *Eun.*, 799 : « Gnathon.- Attention ! S'il te plaît. Tu ne sais pas quel homme tu injuries. »

⁴³⁶ Tér., *Phorm.*, 375-377 : « Géta. -En ton absence il n'a pas cessé un instant aujourd'hui de t'adresser des injures indignes de toi, et dignes de lui. »

⁴³⁷ Martial, *Épigrammes*, III, 46 : *esse pudor uetuit fortia uerba mihi*.

Toutefois, elles obéissent toutes à la même logique : blesser autrui en égratignant sa respectabilité et donc en le rabaissant.

- *Furcifer* (*And.*, 618 : « pendsard », *Eun.*, 798)

Comme le remarque J. Marouzeau⁴³⁸, ce terme signifie littéralement « porte-carcen ». La *furca* était une pièce de bois fourchue que le patient portait sur sa nuque, ses deux bras attachés en avant aux branches de la fourche.

- *Fugitiue* (*Eun.*, 669 : « déserteur ») :

Le mot *fugitiuus* est employé couramment avec une valeur injurieuse, sans signification appropriée aux circonstances ; mais, ici, il est particulièrement à sa place, puisque Phédria croit que Dorus s'est enfui de la maison.

- *Audacem hominem* (*Eun.*, 709, 948 ; *And.*, 769 : « l'effronté personnage »),

- *Belua* (*Eun.*, 704 : « bête »),

- *Canis* (*Eun.*, 803 : « canaille »)

- *Carcer* (*Phorm.*, 373 : « gibier de potence »),

- *Gerro, iners, fraus, helluo, ganeo, damnosus* (*Haut.*, 1033 : « nigaud, fainéant, polisson, viveur, noceur, dissipateur »),

- *Hominem perditum miserumque* (*Eun.*, 419 : « le piètre et misérable individu »),

- *Hominem pistrino dignum* (*Haut.*, 530 : « individu digne de la meule »),

- *Homo inpudens* (*Eun.*, 425, 856 : « effronté personnage »),

- *Ignaue* (*Eun.*, 777 : « bon à rien »),

- *Illum sacrilegum* (*Eun.*, 419 : « et l'autre, ce sacrifiant » ; *Ad.*, 265),

- *Illum scelerosum atque inpium inueniam* (*Eun.*, 643 : « le scélérat et le maudit »),

- *Inpurissime* (*Phorm.*, 372 : « infâme »),

- *Inpurum* (*Phorm.*, 986 : « l'infâme »),

- *Monstrum* (*Eun.*, 860 : « monstre »),

- *Nebulo* (*Eun.*, 717 : « vaurien »),

- *Pessuma* (*Eun.*, 1017 : « vaurienne »),

- *Sceleratus* (*And.*, 159 : « scélérat »),

- *Sceleste* (*Ad.*, 159 ; *And.*, 790 ; *Eun.*, 668, 709, 832 ; *Haut.*, 312),

- *Scelus* (*And.*, 317 ; 665 ; 844 ; *Haut.*, 315 : « scélérat »),

⁴³⁸ Térence, *Tome I : Andrienne, Eunuque*, texte établi et traduit par J. Marouzeau, Paris, les Belles Lettres, note 2, p. 170.

-*Stercilinum* (*Phorm.*, 525 : « fumier »),

Cette injure est unique et rare dans le théâtre de Térence du fait de la violence de l'expression. Plaute emploie le même terme, *Cas.*, 114, *Persa*, 407.

-*Stulte* (*Ad.*, 724 : « benêt »),

-*Venefica* (*Eun.*, 825 : « empoisonneuse »),

-*Veterator* (*And.*, 457 : « roué » d'où « esclave vieilli dans le service »).

3.2 La tragédie : les *Tragédies* de Sénèque

Le corpus dramatique de Sénèque⁴³⁹ offre une vision complète de l'homme en colère. Toutes les grandes catégories sont représentées. L'embrasement figure métaphoriquement l'action colérique ; l'activité organique interne se déploie à travers l'évocation des moelles, du cœur, de la poitrine et de la respiration ; le visage comprend une vue d'ensemble par l'aspect menaçant, mais également un resserrement sur le regard et le teint ; une démarche brusque et désorientée s'associe à une trépidation physique ; des cris et des menaces accompagnent cette manière d'être hostile.

Le schème figuratif de l'embrasement

Afin d'exprimer la montée de l'activité passionnelle au sein de leur corps, certains personnages utilisent la métaphore de l'embrasement. Trois occurrences précisent cet aspect et en font alors le constat. Dans *Agamemnon*, Clytemnestre remarque son état :

Flammae medullas et cor exurunt meum

Mixtus dolori subdidit stimulos timor

*Invidia pulsat pectus*⁴⁴⁰.

⁴³⁹ La traduction utilisée est celle de Léon Hermann de l'édition des Belles Lettres.

⁴⁴⁰ Sén., *Ag.*, 132-134 : « Mes moelles, mon cœur sont consumés de flammes, à mon ressentiment la crainte vient ajouter ses aiguillons, la haineuse jalousie bat dans mon sein. »

Le verbe *exurere*, précisé par *flammae*, dénote l'incandescence qui s'empare du cœur et des moelles.

Dans *Hercule sur l'Œta*, la nourrice supplie Déjanire de se tempérer :

*Pectoris sani parum
Aestus, alumna, comprime et flammam doma*⁴⁴¹.

L'impératif *comprime* appelle à la maîtrise de soi. Il souligne surtout la condition de l'organisme interne assailli par des phénomènes. Le terme *aestus* désigne avec une idée d'excès une chaleur brûlante, provenant d'une substance enflammée, notamment la poitrine.

Dans *Thyeste*, le cas de figure est contraire au précédent puisque Atrée aspire à un déchaînement plus violent de son cœur :

*Dira Furiarum cohors
Discorsque Erinys ueniat et geminas faces
Megaera quatiens : non satis magno meum
Ardet furore pectus, impleri iuuat
Maiore monstro*⁴⁴².

Le cœur devient un réceptacle, qui renferme dans son volume l'essence passionnelle. Celle-ci devient alors graduelle, comme le désigne le verbe *impleri* associé au comparatif *maiore*. Atrée souhaite que son action soit proportionnelle au déferlement passionnel qui l'anime. Plus intense, la passion génère des actes plus effroyables encore, plus « monstrueux » (*monstro*). La passion s'assimile donc au feu par son aspect funeste et destructeur (*ardet*).

⁴⁴¹ Sén., *Herc. Œt.*, 275-276 : « O toi que j'ai nourrie, étouffe l'ardeur qui embrase ton cœur en délire, triomphe de ses flammes »

⁴⁴² Sén., *Th.*, 249-254 : « Accourez, hideuse troupe des Furies, Erinys qui sèmes la discorde, Mégère qui agitez tes deux torches : mon cœur ne brûle pas encore d'une assez grande fureur ; il veut s'emplier de sentiments plus monstrueux. »

La physionomie

La colère trouble la physionomie. Dans une perspective globalisante, elle est perçue selon son expression générale. Autrement, la description s'attache aux manifestations significatives, l'aspect changeant du regard et la variation du teint. Le reste du visage est éludé au profit d'une expressivité axée sur le changement.

Le visage

- *Le polymorphisme*

Dans *Hercule sur l'Oeta*, Déjanire est dépeinte par la nourrice en proie à la confusion naissant de sa cohabitation avec la nouvelle maîtresse d'Hercule. La description est complète et insiste particulièrement sur l'aspect du visage :

*In uoltus dolor
Processit omnis, pectori paene intimo
Nihil est relictum ; fletus insequitur minas ;
Nec unus habitus durat aut uno furit
Contenta uoltu : nunc inardescunt genae,
Pallor ruborem pellit et formas dolor
Errat per omnes⁴⁴³.*

Le visage est le miroir de l'âme, en extériorisant les tourments de la jeune femme. Il se modèle au gré de la trame émotionnelle et s'impose comme une surface malléable. L'intériorité s'affiche et devient concrète en passant de l'intimité de la poitrine (*intimo pectori*) au faciès (*in uoltus*). Le polymorphisme passionnel s'illustre par une succession d'expressions.

⁴⁴³ Sén., *Herc. Œt.*, 247-253 : « Toute sa rage s'est portée sur son visage et presque rien n'en reste caché au fond de son cœur ; les larmes succèdent aux menaces ; son aspect ne reste pas longtemps semblable à lui-même et sa fureur ne se contente pas d'une seule expression : tantôt ses joues s'enflamment ; puis la pâleur chasse cette rougeur et son ressentiment prend au hasard toutes les formes. »

L'extrait *nec unus habitus durat aut uno furit / Contenta uoltu* fait écho au segment *formas dolor / Errat per omnes*. Le même aspect est noté pour Médée, dont le visage est qualifié de *uagante forma* (860).

- *L'hostilité*

La colère inscrit une rupture aussi bien au niveau psychologique que physique. Le faciès d'Œdipe devient hostile et se marque d'une impression dure et menaçante. L'expression *uultus furore toruus*⁴⁴⁴ affiche clairement l'antagonisme qui l'anime. L'adjectif *toruus* exprime un virement, en désignant d'abord un regard de travers, puis un air farouche, d'une rudesse sauvage.

Avant de se châtier en s'arrachant les yeux, Œdipe change l'aspect de son visage qui n'a alors plus rien d'humain :

*Violentus, audax uultus, iratus, ferox,
Tantum furentis*⁴⁴⁵.

Cette énumération adjectivale désigne une expressivité aux nuances multiples, qui se décline selon les sèmes de la sauvagerie et de la violence. La démence s'empare du personnage, conséquence d'une vérité qui submerge les limites humaines. L'aspect facial reflète alors cet état « hors-norme » de déraison où toute maîtrise est abolie.

⁴⁴⁴ Sén., *Œd.*, 921 : «Le visage révulsé par sa rage. »

⁴⁴⁵ Sén., *Œd.*, 961-962 : « Ses traits sont furibonds, téméraires, courroucés, féroces, et semblables seulement à ceux d'un fou furieux. »

Le regard

Les yeux ont un rôle égal à celui du visage en concentrant toute l'essence passionnelle. Ils expriment l'hostilité, la férocité et la cruauté, d'où l'expression *oculi truces*⁴⁴⁶. Le changement peut devenir plus radical. Un feu y brûle comme le montre le vers suivant, *ardent minaces igne truculento genae*⁴⁴⁷. Mais un effet de retournement accompagne cette ignition :

*Oculique uix se sedibus retinent suis*⁴⁴⁸.

Les yeux se tournent de telle sorte que la pupille n'est pas apparente et cède la place à un feu éclatant. À cela s'ajoute l'impression que les globes oculaires quittent leur orbite. L'axe directionnel peut également en être perturbé. Dans *Hercule sur l'Oeta*, l'épouse d'Hercule est présentée « le regard torve » :

*Stetit furenti similis ac toruum intuens
Herculae coniunx*⁴⁴⁹.

Le verbe *intuens* marque l'attention du regard. Complété par *toruum*, il devient oblique en s'orientant sur le côté. Dans *Thyeste*, l'expression est reprise et enrichie :

*Iamque dimissa mora
Assiluit aris toruum et obliquum intuens*⁴⁵⁰.

⁴⁴⁶ Sén., *Æd.*, 921 : « Les yeux hagards. »

⁴⁴⁷ Sén., *Æd.*, 958 : « Ses prunelles menaçantes brûlent d'un feu sauvage. »

⁴⁴⁸ Sén., *Æd.*, 959 : « C'est à peine si ses yeux restent dans leurs orbites. »

⁴⁴⁹ Sén., *Herc. Æt.*, 240-241 : « L'épouse d'Hercule s'est dressée furieuse et le regard torve. »

⁴⁵⁰ Sén., *Th.*, 705-706 : « Et, sans tarder davantage désormais, il s'élançe aux autels en lançant des regards torves et obliques. »

En biais, les yeux paraissent hallucinés et soulignent la rupture de toute communication. L'homme ne peut soutenir le regard d'autrui tant il est retranché dans son for intérieur.

Le teint

Enveloppe du corps, la peau se colore au gré des états émotionnels. Le teint est donc soumis à une variation chromatique, oscillant entre pâleur et rougeur. La carnation de Déjanire connaît ce changement :

*Nunc inardescunt genae,
Pallor ruborem pellit*⁴⁵¹.

Le verbe *inardescere* souligne le processus physiologique dont résulte la coloration rouge. S'enflammant, les joues s'échauffent et s'empourprent. Puis, le sang semble se retirer et la pâleur envahit le visage. *Pellere* exprime ce va-et-vient.

Médée connaît des changements similaires :

*Flagrant genae rubentes,
Pallor fugat ruborem,
Nullum uagante forma
Seruat diu colorem*⁴⁵².

Flagrare désigne au sens propre et figuré le fait de flamber et d'être en flammes. Les joues deviennent rubicondes, puis succède la pâleur. Mais cet extrait précise l'éphémère de la coloration, ainsi que la rapidité de cet enchaînement, qui correspond au polymorphisme de la colère. *Vagante* souligne l'imprécision et l'errance de l'aspect, amplifié par les modifications chromatiques incessantes.

⁴⁵¹ Sén., *Herc. Æt.*, 251-252 : « Tantôt ses joues s'enflamment ; puis la pâleur chasse cette rougeur. »

⁴⁵² Sén., *Med.*, 858-861 : « Ses joues sont rouges et brûlantes ; puis la pâleur chasse leur rougeur, et son visage changeant ne garde pas longtemps la même teinte. »

Le corps

Topographiquement, c'est dans l'organisme interne que se concentre la colère. L'être humain est alors fouillé dans son intimité la plus profonde. Et dans un mouvement d'extériorisation, cette pénétration déploie au grand jour les différents épicentres embrasés.

Les moelles

Dans *Agamemnon*, Clytemnestre autoanalyse l'état émotionnel intense qui la saisit :

*Flammae medullas et cor exurunt meum
Mixtus dolori subdidit stimulos timor
Invidia pulsat pectus*⁴⁵³.

La partie la plus dure du corps humain, les os, voit sa substance renfermée dans ses différentes cavités, s'échauffer sous l'effet de la passion. La colère est donc capable de pénétrer dans les profondeurs les plus importantes.

Le cœur

Dans l'occurrence précédente (Sén., *Ag.*, 132-134), Clytemnestre joint à l'évocation des moelles celle du cœur (*cor meum*). Il brûle du même feu que les moelles et acquiert ainsi la fonction d'épicentre.

La poitrine

Autre localisation possible du ressentiment : la poitrine. Clytemnestre y situe les pulsations de la haineuse jalousie :

⁴⁵³ Sén., *Ag.*, 132-134 : « Mes moelles, mon cœur sont consumés de flammes, à mon ressentiment la crainte vient ajouter ses aiguillons, la haineuse jalousie bat dans mon sein. »

Flammae medullas et cor exurunt meum
Mixtus dolori subdidit stimulos timor
*Invidia pulsat pectus*⁴⁵⁴.

Dans *Hercule sur l'Œta*, la nourrice appelle Déjanire à se maîtriser :

Pectoris sani parum
*Aestus, alumna, comprime et flammam doma*⁴⁵⁵.

Embrasement et localisation de la poitrine s'associent pour rendre compte de l'état émotionnellement instable du personnage. Dans cette métonymie réside un principe physiologique faisant de la poitrine l'équivalent du cœur, en tant que siège des passions. Le maîtriser revient à retrouver toute son emprise sur son être, d'où la mention de son état par l'expression *sani parum*. La poitrine s'assimile au fondement directeur de l'être tout entier et surtout comme premier maillon physiologique du processus passionnel.

Dans *Thyeste*, la situation s'inverse dans la mesure où Atrée appelle à un déchaînement de la fureur contenue dans son cœur (*pectus*) :

Dira Furiarum cohors
Discorsque Erinys ueniat et geminas faces
Megaera quatiens : non satis magno meum
Ardet furore pectus, impleri iuuat
*Maiore monstro*⁴⁵⁶.

⁴⁵⁴ Sén., *Ag.*, 132-134 : « Mes moelles, mon cœur sont consumés de flammes, à mon ressentiment la crainte vient ajouter ses aiguillons, la haineuse jalousie bat dans mon sein. »

⁴⁵⁵ Sén., *Herc. Œ.*, 275-276 : « O toi que j'ai nourrie, étouffe l'ardeur qui embrase ton cœur en délire, triomphe de ses flammes. »

⁴⁵⁶ Sén., *Th.*, 249-254 : « Accourez, hideuse troupe des Furies, Erinys qui sèmes la discorde, Mégère qui agites tes deux torches : mon cœur ne brûle pas encore d'une assez grande fureur ; il veut s'emplier de sentiments plus monstrueux. »

La poitrine (*meum pectus*) est présentée comme une entité désignant l'être entier. Elle semble animée d'une volonté propre, d'une faculté de décision et capable d'éprouver des désirs, soulignés par le verbe *iuuat*. La structure du contenant-contenu (*impleri*) rend le déferlement graduel et sujet à une évaluation quantitative. La structure intensive *maiore monstro* rappelle l'un des sens premiers de *monstrum*. En effet, ce terme du vocabulaire religieux désigne tout d'abord « un prodige qui avertit de la volonté des dieux », puis « un objet ou être de caractère surnaturel » et « un monstre », et insiste enfin sur le sème de l'extraordinaire, du « hors-norme ». Poussée à son extrême, la colère acquiert une puissance phénoménale et projette l'être dans une dimension de l'excès.

La respiration

La colère perturbe l'harmonie du corps et de ce dysfonctionnement naît un resserrement qui emprisonne l'être et ses fonctions vitales. Dressant un portrait complet de Médée, la nourrice évoque au vers 387 la respiration difficile de la Colchidienne :

*Spiritum ex alto citat*⁴⁵⁷.

Le fréquentatif intensif de *ciere*, *citat*, marque une mise en mouvement rapide et violente. La respiration est gênée et se fait sur un rythme rapide et saccadé. Le souffle est court et précipité. Ces difficultés viennent des profondeurs de l'être (*ex alto*). C'est une dynamique du resserrement qui entrave l'organisme. Le portrait de l'homme en colère se construit dans le détail et acquiert ainsi des indices sonores notables.

Sous le joug de la colère, le corps se perçoit comme une entité agissante et mobile. C'est du point de vue de sa démarche, mais également de ses gestes qu'il est envisagé. Et de telles attitudes mettent en relief les sèmes psychologiques du courroux.

⁴⁵⁷ Sén., *Med.*, 387 : « Sa respiration est haletante et pénible. »

La désorientation géographique, jointe à l'empressement détermine la puissance du flot émotionnel qui submerge l'être. De plus, les gestes intimidants rappellent l'ancrage situationnel de l'antagonisme, qui fait naître le ressentiment.

La démarche et l'orientation

La colère active le corps et surtout provoque un emballement de son rythme biologique. La raison n'a plus aucune emprise et c'est en être de passion que l'*homo furens* agit. Il se hâte et se précipite au gré de ses déplacements. Dans *Œdipe*, le roi est représenté alors qu'il vient d'apprendre la vérité sur son destin. Ses pas sont précipités (*propero gradu* (918)) et le portent vers son palais, symbole de tous les crimes (*inuisa tecta* (918)). Le vocable *propero* désigne tout ce qui est prompt, rapide, empressé. Cette expression rappelle les vers 738 et 739 de Médée :

Sonuit ecce uaesano gradu

*Canitque. Mundus uocibus primis tremit*⁴⁵⁸.

Ainsi est amplifié l'impact sonore des pas furieux de la Colchidienne. Les pas sont lourds et heurtés. L'adjectif *uesano* désigne ce qui n'est pas dans son bon sens, ce qui est fou.

Dans *Hercule sur l'Œta*, l'attitude de Déjanire est plus complexe dans la mesure où elle combine différentes postures. Furieuse, elle se dresse d'abord (*stetit furenti* (240)) ; puis son déplacement désordonné illustre un comportement irraisonné :

⁴⁵⁸ Sén., *Méd.*, 738-739 : « Mais la voici qui fait entendre ses pas furieux et ses incantations dont les premiers sons font trembler l'univers. »

*Dubia quo gressus ferat
Haesit parumper, tum per Herculeos lares
Attonita fertur ; tota uix satis est domus :
Incurrit, errat, sistit⁴⁵⁹.*

Signifiant originellement « frappé de la foudre », puis de stupeur, le terme *attonita* définit l'état psychologique du personnage, ainsi que la modalité de l'égarément génératrice du comportement. La frénésie (*incurrit*) cède la place à une errance (*errat*), à une divagation qui la fait aller d'un côté et d'un autre, sans but, ni direction précise.

Quant à Médée, c'est l'empressement qui la caractérise :

Talis recursat huc et huc motu effero⁴⁶⁰.

Le rythme binaire, souligné par la récurrence de l'adverbe de lieu *huc*, montre le flou du déplacement géographique qui s'effectue au gré des pulsions du personnage. La rapidité du procès de *recursat* est renforcée par l'expression de mouvement, *motu effero*.

Les gestes

Psychologiquement, le courroux repose sur un rapport de dominant-dominé renforcé. C'est pourquoi les gestes effectués, volontairement intimidants, rendent compte de ce déséquilibre des forces. Dans *Thyeste*, Tantale tente de résister à la pression de la Furie qui lui ordonne d'embraser la maison de haines mortifères. La réaction de la Furie est alors immédiate. Elle se fait menaçante dans ses gestes et dans son allure :

⁴⁵⁹ Sén., *Herc. Œt.*, 244-247 : « Ne sachant où porter ses pas. Ainsi elle s'est arrêtée un instant ; puis, éperdue, elle se jette à travers le palais d'Hercule à peine assez vaste pour sa fureur : elle court, elle erre, elle s'arrête. »

⁴⁶⁰ Sén., *Méd.*, 385 : « Elle court çà et là à une allure folle . »

*Quid ora terres uerbere et tortos ferox
Minaris angues?*⁴⁶¹

Le verbe *terres* montre l'impact des signes distinctifs du courroux sur autrui et la réversibilité de la perception qui se fait du côté de la « victime » de la colère. L'épouvante la frappe. Les gestes se font violents, redoutables et hostiles, par l'agitation du fouet et des serpents.

Le verbal

L'expression verbale devient polymorphe du fait de la nature hybride du *furor* tragique. La colère se mêle à d'autres sentiments. C'est une déclinaison de sons inarticulés, de bruits émis instinctivement par les cordes vocales, et qui s'échappent de la bouche des protagonistes.

Alors qu'Œdipe vient d'apprendre la funeste vérité, ses propos ne sont plus qu'expressions de l'émotion intense qui le submerge :

*Gemitus et altum murmur et gelidus fluit
Sudor per artus, spumat et uoluit minas
Ac mersus alte magnus exundat dolor*⁴⁶².

Les gémissements (*gemitus*) marquent un son vocal, inarticulé et plaintif, qui exprime la douleur. Les sourdes plaintes (*altum murmur*) soulignent leur origine physiologique, c'est-à-dire des profondeurs de l'être dont elles émergent, mais également le peu de résonance qui les caractérise. Les vocables *spumat* et *uoluit minas* désignent la violence qui anime le roi. *Spumare* exprime le fait de « jeter de l'écume » et au figuré, d'« être en effervescence, d'écumer de colère ». Transporté par la rage, Œdipe agit en dément et des sons inarticulés deviennent le mode d'expression adéquat à son état. Ils induisent alors une intensité marquée.

⁴⁶¹ Sén., *Th.*, 96-97 : « Mais pourquoi épouvantes-tu ma face de ton fouet terrifiant et pourquoi furieuse, me menaces-tu de ces serpents qui se tordent ? »

⁴⁶² Sén., *Œd.*, 922-924 : « Le visage révolté par sa rage, les yeux hagards, il exhale des gémissements, de sourdes plaintes ; une sueur roide baigne ses membres ; il écume, il menace et l'immense douleur cachée profondément en lui déborde de son sein. »

Déjanire connaît le même polymorphisme :

Et formas dolor

*Errat per omnes : queritur, implorat, gemit*⁴⁶³.

L'énumération *queritur, implorat, gemit* évoque des bruits continus, qui soulignent la douleur entravant la jeune femme.

Le corpus dramatique de Sénèque offre une vision complète de l'homme en colère. Toutes les grandes catégories y sont représentées. L'embrasement figure métaphoriquement l'action colérique ; l'activité organique interne se déploie à travers l'évocation des moelles, du cœur, de la poitrine et de la respiration ; le visage offre une vue d'ensemble par l'aspect menaçant, ainsi qu'un resserrement portant sur le regard et le teint ; une démarche brusque et désorientée s'associe à une trépidation physique ; des cris et des menaces accompagnent cette manière d'être hostile.

Le corps est donc envisagé comme un réceptacle. Il subit la colère et perd ainsi son humanité, qui se retrouve morcelée. Elle sert de base à ce découpage descriptif qui met en scène la métamorphose de l'*homo furens*. L'intériorité de l'organisme est accentuée au vu de la récurrence du topos de l'embrasement du cœur.

Cependant, les effets diffèrent. Pour la tragédie, un corps plus souple et donc moins rigide que celui de l'épopée est présenté. Dans la tragédie, les mouvements se font en rondeur, suivant les circonvolutions de la *dynamis*. Dans l'épopée, le corps est agrandi, dilaté tout en essayant de respecter un canevas bidimensionnel de la verticalité et de l'horizontalité.

Toutefois, concernant le *furor* divin, il existe une représentation classique : les analogies révèlent des références culturelles traditionnelles. La représentation devient conventionnelle à cause de la récurrence des organes réflecteurs et réputés plus expressifs.

⁴⁶³ Sén., *Herc. Œt.*, 252-253 : « Son ressentiment prend au hasard toutes les formes : elle se plaint, elle implore, elle gémit. »

De plus, l'absence de certains organes est significative. Dans le sens où l'épopée et la tragédie englobent les corps, ils sont suggérés par l'image d'ensemble. Le tout participe à un processus physiologique passionnel embrassant dans sa progression la totalité du corps. Le traitement des autres parties est ainsi suggéré implicitement. En voulant renforcer un aspect passionnel globalisant, on s'attache à la description des organes réputés identitaires. Le tout est suggéré et se profile dans l'ombre de cette silhouette qui pousse l'abstraction jusqu'à l'illusion d'un corps désincarné à cause de l'insistance sur les effets du corps (embrasement, cri, démarche). On met en scène les effets de la passion et non une vision réaliste de la morphologie corporelle. La description se révèle efficace. L'essentiel est visé et donc le luxe du détail est banni au profit d'une totalité globalisante. Elle s'inscrit dans un agencement de la combinaison. Une tentative de perspective est sous-jacente puisque l'intériorité de l'organisme se juxtapose à l'extériorité. Envisagé de la tête aux pieds, le corps est longitudinal. Cette représentation du corps de l'homme en colère obéit à une logique de l'imaginaire.

4. L'*homo furens* et le genre « affectif »

4.1 La poésie lyrique

Sur l'ensemble des *Poésies*⁴⁶⁴ de Catulle, quatre extraits ont été relevés. Ce corpus paraît bien mince au vu de la totalité de l'œuvre qui dénombre cent seize poèmes. Les trois premières occurrences (64, 61-75 ; 64, 124-131 ; 64, 192-197) sont concentrées dans le soixante-quatrième poème, qui évoque l'union de Thétis et de Pélée. Elles reprennent un épisode mythologique, celui d'Ariane abandonnée par Thésée. La jeune femme est alors en proie au *furor*, processus émotionnel complexe, dans lequel s'imbrique la colère. La quatrième occurrence (83, 4-6) constitue le sujet du quatrième-vingt troisième poème où Catulle présente le ressentiment de Lesbie. Ce sont des colères exclusivement féminines qui sont exposées.

⁴⁶⁴ La traduction utilisée est celle de Georges Lafaye de l'édition des Belles Lettres.

Malgré cette brièveté, le rendu est assez complet, dans la mesure où est illustré chaque pôle descriptif, si ce n'est la physionomie. Le schème de l'embrasement qualifie la fureur d'Ariane, ainsi que celle de Lesbie. Pour ce qui est du corps, non seulement le ressentiment de la fille de Minos errante s'exhale de ses moelles, mais il est également montré par son dépouillement vestimentaire. Les cris, les menaces et les injures constituent la production verbale de ces femmes en colère.

Le schème figuratif de l'embrasement

La métaphore de l'embrasement est usitée pour traduire le déferlement du courroux. *Ardenti*⁴⁶⁵ en détermine la teneur, en qualifiant le cœur d'Ariane. Affleure alors la fonction d'épicentre de cet organe, capable de s'échauffer et de concentrer la colère. Lesbie aussi est présentée, s'embrasant contre le poète :

Hoc est, uritur et coquitur (83, 6).

La coordination des deux verbes *coquere* et *urere* renforce l'ignition du ressentiment. Le premier souligne l'état de brûler, alors que le deuxième insiste davantage sur l'idée de cuisson. L'être est soumis à l'action du feu et de la chaleur.

Les moelles

L'intimité la plus profonde du corps s'expose par l'évocation des moelles comme lieu dépositaire du *dolor* d'Ariane :

⁴⁶⁵ Catul., 64, 124-125 :

*Saepe illam perhibent ardenti corde furentem
Clarisonas imo fudisse e pectore uoces..*

(« Souvent, dit-on, agitée d'une ardente fureur, elle poussait du fond de sa poitrine des cris aigus. »)

*Quare facta uirum multantes uindice poena,
Eumenides, quibus anguino redimita capillo
Frons expirantis praeporat pectoris iras,
Huc huc aduentate, meas audite querelas
Quas ego uae ! misera extremis proferre medullis
Cogor inops, ardens, amenti caeca furore⁴⁶⁶.*

Le groupe nominal *extremis medullis* présente une configuration abyssale de l'organisme. Non seulement le déchirement provient des tréfonds de l'être, mais de plus, cette origine renforce le pathétique de la scène au cours de laquelle Ariane se lamente de la trahison de Thésée.

Le verbal

Dans le poème 83, Catulle met en scène sa maîtresse qui s'empporte contre lui, alors qu'elle est en présence de son mari :

*Lesbia mi praesente uiro mala plurima dicit ;
Haec illi fatuo maxima laetitia est.
Mule, nihil sentis. Si nostri oblita taceret,
Sana est ; Nunc quod gannit et obloquitur,
Non solum meminit, sed, quae multo acrior est res,
Irata est ; hoc est, uritur et coquitur⁴⁶⁷.*

⁴⁶⁶ Catul., 64, 192-197 : «Vous donc qui poursuivez de peines vengeresse les crimes des hommes, Euménides, vous dont le front, couronné d'une chevelure de serpents révèle les colères qui s'exhalent de votre sein, ici, ici ! accourez, écoutez les plaintes que la souffrance, hélas ! arrache, du plus profond des moelles de son corps, à une femme dénuée de tout, aveuglée par un délire furieux. »

⁴⁶⁷ Catul., 83 : « Lesbie, en présence de son mari, lance contre moi force malédictions ; c'est pour cet imbécile une grande joie. Mulet, tu n'y comprends rien. Si m'ayant oublié, elle se taisait, son cœur serait intact ; maintenant qu'elle gronde et m'injurie, non seulement elle se souvient de moi, mais, chose bien plus forte, elle est irritée, c'est-à-dire brûlante, embrasée. »

Les reproches fusent contre l'amant. Rapportées par la tournure verbale globalisante, *uero mala plurima dicit*, les injures sont renforcées par les verbes *gannit* et *obloquitur*. *Gannire* désigne le cri le jappement du chien et le glapissement du renard, mais il désigne également, au sens figuré, les femmes en rut (Juv., 6, 64). Par adjonction du préverbe *ob-*, qui introduit un sème d'hostilité, *obloquor* souligne le fait de couper la parole, de parler contre quelqu'un et donc d'injurier. L'élocution implique une intensité maximale, un ton agressif et une production verbale outrageante.

Même si le corpus paraît bien peu étendu, l'*homo furens* est représenté de façon significative. En proie au *furor*, il s'échauffe, tout le ressentiment s'exhalant des moelles. La production verbale devient menaçante et traduit l'hostilité qui saisit l'être.

4.2 La lettre missive

4.2.1 Les *Lettres à Lucilius* de Sénèque

Sur les cent vingt-quatre lettres⁴⁶⁸ adressées à Lucilius, ont été relevées cinq occurrences se rapportant à la description physique de l'homme en colère: I, 11, 4 ; I, 12, 2 ; V, 47, 20 ; VI, 60, 1 ; IX, 80, 8. L'ensemble paraît bien modeste par rapport à l'ampleur de cette œuvre, surtout de la part d'un auteur qui a consacré un traité entier à la colère. Ces notations descriptives éveillent un corps toujours traditionnel dans sa figuration. Le sang envahit la face ; la bile exhale sa substance colérique ; un foyer incandescent embrase les rois qui s'emporent ; la voix se fait brutale. Malgré le nombre assez restreint des extraits, la représentation est assez riche et variée et structure un portrait relativement complet de l'homme en colère. En outre, ces occurrences se rapportent soit à l'auteur (I, 12, 2 ; VI, 60, 1), soit à des rois réels ou fictifs (I, 11, 4 ; V, 47, 20 ; IX, 80, 8).

⁴⁶⁸ La traduction utilisée est celle de F. Préchac de l'édition des Belles Lettres.

Le schème figuratif de l'embrassement

L'occurrence relevée ici combine le schème figuratif du brasier à la donnée comportementale de l'emportement, où elle a déjà été présentée⁴⁶⁹. L'embrassement, souligné par *excandescunt*, sert alors de prélude au déferlement.

Le teint

Dans la onzième missive, Sénèque considère les imperfections naturelles qui ne peuvent être éliminées de l'être physique et sont juste tempérées par l'art (I, 11, 1). Parmi elles, il dénombre « les rougeurs subites s'étalant sur le visage des plus importants personnages⁴⁷⁰. Sylla en fait partie, et cette rougeur laissait présager les pires méfaits :

*Sulla tunc erat uiolentissimus, cum faciem eius sanguis inuaserat.*⁴⁷¹

Cette coloration de la carnation est due à un afflux sanguin, qui se répand sur l'ensemble du visage. Elle devient un *index* aux multiples significations. Elle révèle des accès de fureur de sombres caractères⁴⁷², de pudeur (I, 11, 4), une réaction à l'imprévu d'une situation (I, 11, 4), « la crainte et ses alarmes » (*metum et trepidationem* (I, 11, 7)), l'« affliction » (*tristitiam*, I, 11, 7).

⁴⁶⁹ Sén., *Ep.*, V, 47, 20 : « Les rois, eux aussi, parce qu'ils ne tiennent compte ni de leur force ni de la faiblesse des autres hommes, s'échauffent, se déchaînent, comme s'ils avaient essuyé une injure, risque contre lequel les prémunit fort bien la grandeur de leur fortune ».

⁴⁷⁰ Sén., *Ep.*, I, 11, 3 : *inter haec esse et ruborem scio, qui grauissimis quoque uiris subitus adfunditur.*

⁴⁷¹ Sén., *Ep.*, I, 11, 4 : « Chez Sylla, quand le sang avait envahi sa face, c'était l'instant des pires violences ».

⁴⁷² Sén., *Ep.*, I, 11, 3 : *quidam numquam magis, quam cum erubuerint, timendi sunt, quasi omnem uerecundiam effuderint* (« Certains ne sont jamais plus à craindre qu'après avoir rougi, comme s'ils avaient jeté toute leur honte »).

En tant que signe naturel et donc sincère, elle n'est pas imitable par les comédiens⁴⁷³. La mobilité du sang n'est pas la même pour tous et il en résulte un tempérament plus sujet aux rougeurs que d'autres :

*Nam ut quidam lenti sanguinis sunt, ita quidam incitati et mobilis et cito in os prodeuntis*⁴⁷⁴.

Cette prédisposition découle des fatalités de la naissance et du tempérament (*condicio nascendi et corporis temperatura*, I, 11, 6). Cette *corporis temperatura* correspond aux proportions suivant lesquelles les quatre éléments se mêlent dans l'organisme (cf. Lucr., 3, 294 ; Sen., *De Ira*, II, 19).

Le corps

La bile

Réaction paradoxale pour un philosophe souhaitant éradiquer la colère, Sénèque rapporte dans sa douzième missive le courroux qui l'emporte face à la décrépitude de sa villa. Mais il se méprend sur l'origine de cette détérioration, la tenant pour conséquence de la négligence de son fermier. Éclate alors son courroux :

*Iratus illi proximam occasionem stomachandi arripio*⁴⁷⁵.

⁴⁷³ Sén., *Ep.*, I, 11, 7 : *artifices scaenici, qui imitantur affectus, qui metum et trepidationem exprimunt, qui tristitiam repraesentant, hoc indicio imitantur uerecundiam : deiciunt enim uultum, uerba summittunt, figunt in terram oculos et deprimunt. Ruborem sibi exprimere non possunt : nec prohibetur hic nec adducitur. Nihil aduersus haec sapientia promittit, nihil proficit : sui iuris sunt, iniussa ueniunt, iniussa discedunt.*

(« Les artistes qui sur la scène traduisent le jeu des passions, qui expriment au naturel la crainte et ses alarmes, qui représentent l'affliction dans sa vérité, recourent, pour traduire la honte, à cette mimique : incliner le visage, laisser tomber la voix, tenir les yeux obstinément baissés. Quant à se faire rougir, impossible. On n'empêche pas ce phénomène, on ne le provoque pas. Contre de semblables accidents, la sagesse ne promet rien, n'avance à rien : ils sont autonomes et ce n'est pas sur intimation qu'ils se présentent, qu'ils se retirent. »)

⁴⁷⁴ Sén., *Ep.*, I, 11, 5 : « certains ont le sang calme ; certains l'ont vif, mobile, tout prompt à monter au visage ». Ce passage rappelle un extrait du *De Ira* (II, 19, 5) : *mobilis enim illis (= flauis rubentibusque) agitatedusque sanguis est.*

⁴⁷⁵ Sén., *Ep.*, I, 12, 2 : « Mécontent de mon homme, je saisis la première occasion d'exhaler ma bile ».

Le terme *stomachandi* imprègne la description d'un effet concret, insistant sur la corporéité de la colère. En effet, ce synonyme familier d'*irascor* désigne d'abord le tube digestif, « l'œsophage » ou « l'estomac ». Puis, il détermine en particulier la mauvaise humeur, la bile, la colère. Ce sémantisme physiologique confère à la colère une forte intensité du fait de son ancrage dans les profondeurs intimes du corps.

L'emportement

Colère et susceptibilité s'associent, forgeant un caractère capricieux et donc propice à l'emportement, s'il est insatisfait dans ses souhaits. En effet, cette sensibilité exacerbée s'apparente à l'irascibilité du fait de la promptitude et de la facilité à s'offenser. A la moindre contrariété, ce comportement tempétueux, dangereux pour autrui, se déchaîne :

*Nam illi quoque obliti et suarum uirium et inbecillitatis alienae sic excandescunt, sic saeuunt, quasi iniuriam acceperint, a cuius rei periculo illos fortunae suae magnitudo tutissimos praestat.*⁴⁷⁶

Ces revirements aussi dispropotionnés conditionnent un mode d'action à leur image. L'échauffement, *excandescere*, précède et conditionne un déchaînement où l'être se laisse aller à un violent emportement, désigné par le verbe *saeuire*. Ce dérivé de *saeuus* a eu peut-être comme sens premier « à l'aspect (au visage) effroyable⁴⁷⁷ ». Par extension, cette exagération figurative devient comportementale.

Et ce qui condamne davantage une telle réaction est la gratuité. En effet, de tels actes sont motivés uniquement par la volonté de nuire : *nec hoc ignorant, sed occasionem nocendi captant querendo*⁴⁷⁸.

⁴⁷⁶ Sén., *Ep.*, V, 47, 20 : « Les rois, eux aussi, parce qu'ils ne tiennent compte ni de leur force ni de la faiblesse des autres hommes, s'échauffent, se déchaînent, comme s'ils avaient essuyé une injure, risque contre lequel les prémunit fort bien la grandeur de leur fortune ».

⁴⁷⁷ Ernout-Meillet, p. 588, art. *saeuus*.

⁴⁷⁸ Sén., *Ep.*, V, 47, 20 : « ils ne l'ignorent pas, mais c'est une occasion de nuire qu'ils guettent en se plaignant. »

C'est pourquoi l'inconséquence d'un tel caractère est attribuée aux rois, qui connaissent, grâce à leur condition sociale et à la domination qu'ils exercent sur leurs sujets, une facilité d'action sans équivoque.

Et en chaque individu, repose cette tendance à l'égoïsme. La colère naît facilement dans une âme égoïste, capricieuse, soumise au moindre plaisir :

Quomodo ergo, inquit, inimicorum nos iniuriae mouent ? Quia non exspectauimus illas aut certe non tantas. Hoc efficit amor nostri nimius : inuiolatus nos etiam inimicis iudicamus esse debere, regis quisque intra se animum habet, ut licentiam sibi dari uelit, in se nolit⁴⁷⁹.

La voix

Participant à un tel déferlement, la voix s'amplifie également. En VI, 60, 1, Sénèque s'irrite contre Lucillius qui a mal agi, en formulant des vœux d'accroissement matériel, semblables à ceux du vulgaire insatiable :

*Queror, litigo, irascor.*⁴⁸⁰

L'accumulation verbale décline le mal-être de Sénèque, déçu par l'attitude de son ami, et elle souligne les différentes réactions possibles. *Queri* pose les bases de l'amertume, en désignant les plaintes, expression révélant l'insatisfaction et le mécontentement. *Litigare* expose la querelle, accomplissement physique de l'irritation. *Irasci* insiste sur l'état psychologique de l'auteur. Et malgré la distanciation épistolaire, Sénèque s'offre en toute franchise à son destinataire.

⁴⁷⁹ Sén., *Ir.*, II, 31, 3 : « comment alors, dira-t-on, les offenses de nos ennemis nous émeuvent-elles ? Parce que nous ne nous y attendions pas, du moins sous une forme aussi grave. Voilà ce que produit un égoïsme exagéré : nous jugeons que nous devons être inviolables même à nos ennemis ; chacun a en lui l'âme d'un roi, il veut qu'on donne toute licence à sa personne, mais pas contre elle. »

⁴⁸⁰ Sén., *Ep.*, VI, 60, 1 : « Je proteste, gronde, perds patience ».

À l'opposé d'une telle sincérité, le théâtre reprend les mêmes accents, mais sur un mode artificiel. En IX, 80, 8, un acteur est mis en scène, figurant « un despote déchaîné, gonflé par la confiance en sa force, qui s'écrie⁴⁸¹ ». Le verbe défectif *aito* s'est affaibli sémantiquement. Signifiant à l'origine « dire oui », puis « affirmer », il ne désigne plus que le fait de parler. Pourtant, la teneur violente de la production verbale est donnée par les indications de l'état du locuteur et bien évidemment par les paroles prononcées, qui sont ici des menaces :

*Quod nisi quieris, Menelae, hac dextra occides*⁴⁸².

Dans cet extrait, la colère n'est pas directe. Mais le dynamisme scénique repose sur une tentative d'intimidation, suggérant une offense latente entre le locuteur et l'interlocuteur. C'est dans une optique comparative entre un mode sincère et artificiel de l'expression physique de la colère que cette occurrence a été relevée et mentionnée ici. De plus, la facticité d'un tel comportement est renforcée par la précarité de la condition de l'acteur « qui touche une ration journalière, couche sur un tas de chiffons⁴⁸³ ». Cette antithèse situationnelle illustre et condamne la fatuité des apparences car un roi sur scène vit dans des conditions misérables dans son existence.

4.2.2 Jérôme

Le schème figuratif de l'embrassement

Une situation empreinte de colère peut être figurée par un feu. Alors que Jérôme⁴⁸⁴ écrit à Furia (LIV) qu'il incite à rester veuve, il pressent que ses injonctions vont lui attirer la rancœur des patriciens :

⁴⁸¹ Sén., *Ep.*, IX, 80, 8 : *Ille qui superbus atque inpotens et fiducia uirium tumidus ait.*

⁴⁸² Sén., *Ep.*, IX, 80, 8 : « Tout beau, Ménélas, ou tu périras de ma main. »

⁴⁸³ Sén., *Ep.*, IX, 80, 8 : *Diurnum accipit, in centnculo dormit.*

⁴⁸⁴ La traduction utilisée est celle de Jérôme Labourt de l'édition des Belles Lettres.

*Sciens et uidens in flammam mitto manum.*⁴⁸⁵

Le feu figure un état conflictuel, en cristallisant les germes d'une puissance calorifique qui va se déchaîner. Le ressentiment se matérialise par un processus d'ignition, enclenché par les instances de Jérôme, qui servent alors de stimulus. Ce schéma appartient à une logique dramatique, dont il est familier, ce qui justifie l'emploi des verbes de perception *sciens* et *uidens*.

La physionomie

Le visage

En signe du ressentiment éprouvé, le visage peut adopter une attitude terrible. Elle résulte d'une impression générale à laquelle participent tous les organes participant au faciès. En effet, ce dernier possède cette particularité de regrouper toutes ces parties, comme le front, les yeux, le nez et la bouche et d'acquérir ainsi une impression d'autant plus expressive qu'elle est le fait d'un ensemble. Des adjectifs comme *terribilis* ou des noms tel *tristitia* sont utilisés pour caractériser cette totalité globalisante.

Dans la lettre CVII, Jérôme rapporte l'histoire de Prétextata, « une femme nobilissime de jadis » qui changea l'allure de la vierge moniale Eustochia. « Or, la nuit même, voici qu'elle aperçoit en songe un ange qui se dirige vers elle, le visage terrible⁴⁸⁶ ». Ce *terribili facie* rappelle l'effroi et le tremblement que la personne éprouve quand elle scrute ce visage empreint d'âpreté. La gravité de la faute qu'elle a commise prend toute sa mesure au vu de l'expression faciale de l'ange. De même, par la sévérité de son visage, *uultus tristitia*⁴⁸⁷, Sainte Paule réprime la coquetterie excessive d'une jeune fille. Opposé à *hilaris* et *laetus*, la sévérité nuancée de tristesse rappelle comment la désinvolture de la jeunesse vient à l'encontre des préceptes moraux de la Sainte.

⁴⁸⁵ Hier., *Ep.*, LIV, 2 : « Je le sais, je le vois, je vais mettre la main dans le feu. »

⁴⁸⁶ Hier., *Ep.*, CVII, 5 : *Et ecce tibi eadem nocte cernit in somnis uenisse ad se angelum terribili facie.*

⁴⁸⁷ Hier., *Ep.*, CVIII, 20.

La colère acquiert un caractère favorable, en se faisant réparatrice d'un péché commis par des êtres humains faibles. Elle quitte le cadre de passion tempétueuse et irascible, témoin de l'humanité la plus basse pour se mettre au service d'une cause juste et noble, en étant régulatrice d'un comportement digne et modéré.

Le front

Sous l'emprise de la colère, le front se plisse. À la lecture des nouvelles invectives de Saint Jérôme contre ses censeurs, Marcella contracte son front, *-scio te cum ista legeris rugare frontem*⁴⁸⁸ ; la jeune fille, que Jérôme exhorte à se réconcilier avec sa mère, peut adopter la même attitude, *quod si nolueris, si mea montia rugata fronte contempseris*⁴⁸⁹. Le verbe *rugare* exprime cet aspect froncé et rugueux de la peau. Les reliefs du visage se modifient et un mouvement d'ondulation vient ombrager le front qui se ride. De même, Sainte Paule brise la coquetterie des jeunes filles, en les condamnant par la sévérité de sa figure dont les sourcils sont froncés, *contractione frontis*⁴⁹⁰. Cette contraction est emblématique de la colère. Elle peut devenir, dans une figuration artificielle, comme c'est le cas lors de la prestation oratoire d'un avocat, une caractéristique comportementale. Tandis que Augustin se défend contre un jeune moine, ancien avocat (lettre L), il rappelle les attitudes essentielles qui peuvent suffire « à obscurcir aussitôt la clairvoyance des juges ». Et cette contraction frontale est répertoriée : *rugasset frontem* (L, 2).

⁴⁸⁸ Hier., *Ep.*, XXVII, 2 : « Je le sais bien, en lisant ces invectives, ton front se ride. »

⁴⁸⁹ Hier., *Ep.*, CXVII, 9 : « Si tu n'acceptes pas, si ton front se plisse, si tu méprises mes avis. »

⁴⁹⁰ Hier., *Ep.*, CVIII, 20 : *Si uidisset aliquam comptiorem, contractione frontis, et uultus tristitia arguebat errantem* (« Si elle en voyait une trop coquette, les sourcils froncés et la sévérité de son visage condamnaient la coupable »).

Les sourcils

Participant à la contraction générale du corps, les sourcils se coordonnent au front plissé en se fronçant. Se défendant contre Rufin qui le blâme d'avoir donné une traduction infidèle de l'épître LI, Jérôme se représente l'un de ses détracteurs, les sourcils froncés, *adducto supercilio* (LVII, 3). Même mise en scène pour la lettre LIV. Alors qu'il anticipe les reproches que l'on va lui adresser puisqu'il incite Furia à rester veuve (lettre LIV), des gestes contestataires comme le froncement des sourcils vont être produits :

*Sciens et uidens in flammam mitto manum : adducentur supercilia, extendetur brachium*⁴⁹¹.

Une jonction du resserré-relâché emprisonne l'organisme. Autant les sourcils se contractent, autant le poing se tend dans une large impulsion. Cette double dynamique rend le corps semblable à celui d'un pantin, qui exécute les mouvements qu'on lui impose. De plus, l'anticipation du procès détermine ces attitudes comme des attributs caractéristiques du ressentiment. En effet, Jérôme visualise à l'avance des attitudes exprimant le courroux. Elles acquièrent ainsi une puissante connotation symbolique car elles deviennent concrètes. Le corps de ses détracteurs s'esquive et seules émergent dans sa conscience des mimiques réputées emblématiques du courroux.

Le regard

Et participant également à cette prestation oratoire, le regard se fait aussi signifiant et cherche à impressionner le public. L'expression *intendisset oculos*⁴⁹² marque l'orientation du regard, qui désigne par son axe directionnel l'auditoire. Le corps se fait spectacle et se laisse contempler.

⁴⁹¹ Hier., *Ep.*, LIV, 2 : « Je le sais, je le vois, je vais mettre la main dans le feu : les sourcils vont se froncer, le poing va se tendre. »

⁴⁹² Hier., *Ep.*, L, 2.

Les lèvres

Une seule évocation relative aux lèvres a été relevée. Elle se situe dans la Lettre Pascale de Théophile, évêque de la ville d'Alexandrie aux évêques de toute l'Égypte (XCVIII) où sont condamnés Apollinaire et Origène. « Les lèvres furibondes » des disciples de ces deux personnages ne cessent de décrier la discipline ecclésiastique. Ces *labia furoris* (XCVIII, 22) rappellent la notion antique du *furor*, présentée comme une folie, agitation furieuse qui révèle les âmes égarées.

Les dents

Les dents peuvent être perçues comme un instrument vengeur et un organe producteur d'un bruit strident et funeste. En effet, elles deviennent une arme, symbole de l'agressivité dont est victime Jérôme de la part de ses détracteurs, mais aussi dont il pourrait faire preuve en se défendant. En effet, dans sa lettre LVII, il réfute le grief proclamé par Rufin d'avoir donné une traduction infidèle de certains textes, dont une lettre envoyée par le pape Epiphane à l'évêque Jean⁴⁹³ et il s'exclame alors :

*Volo in chartulis meis quaslibet ineptias scribere, commentari de scripturis, remordere laedentes*⁴⁹⁴.

Le verbe *remordere* évoque le fait de « mordre à son tour ou de nouveau ». L'adjonction préfixale *re-* marque une répétition, une structure itérative. Les dents sont à la fois une arme défensive et offensive puisque Jérôme est capable de riposter aux attaques dont il est victime. Le mouvement des dents qui saisissent et serrent de manière à blesser ou à retenir montrent l'animalité et la violence des censeurs de Jérôme.

⁴⁹³ Eccl., XXV, 9.

⁴⁹⁴ Hier., *Ep.*, LVII, 4 : « Je veux pouvoir, sur mes bouts de papier, écrire n'importe quelles sottises, ou rédiger des notes sur les Ecritures, ou rendre leurs coups de dents à ceux qui m'outragent. »

Une imagerie animale s'instaure alors, mettant en relief la régression des personnages qui harcèlent Jérôme. Le dialogue cède la place à une communication instinctive et brutale du corps. La morsure cristallise toute cette hargne, cet échange paraverbal qui rappelle la primarité de l'être. Jérôme présente sa combativité et sa capacité à riposter.

Mais, il est conscient des risques d'une telle attitude. En tant que régression, la morsure est source du schème de dislocation et invite à des carnages sanglants. Une surenchère peut alors se produire, libre de toute maîtrise et pouvant engendrer une homophagie⁴⁹⁵ métaphorique :

*Tribuat autem orationibus tuis Christus Deus omnipotens, ut pacis non ficto nomine, sed uero et fideli amore sociemur : ne mordentes inuicem, consumamur ab inuicem*⁴⁹⁶.

L'expression *consumamur ab inuicem*, s'impose comme la conséquence de la morsure, cette réaction mécanique génératrice d'une lésion. L'être est réduit à sa simple enveloppe charnelle, qui fait de lui une proie facile pour un prédateur. La dévoration devient métaphorique pour figurer le déchaînement passionnel. La seule puissance capable de juguler un tel élan reste l'affection d'autrui, qui brise le ressentiment et les desseins destructeurs de l'homme en colère.

De plus, les dents s'imposent également comme un schème emblématique d'un comportement animal et cruel. La formule, *saeuum dentibus frendes* (I, 4), présente un bruit aigre et strident qui rabaisse la production sonore aux simples bruits. Le courroux dégrade l'être et le ravale à l'animalité.

⁴⁹⁵ Cette homophagie fait écho au déchaînement verbal des critiques où se retrouve le même schème de la dislocation :

Deinceps itur in uerba, sermo teritur, lacerantur absentes, uita aliena describitur et mordentes inuicem consumimur ab inuicem (XLIII, 2 : « Ensuite on se répand en paroles ; la conversation s'allonge, on déchire les absents, nous nous mordons les uns les autres, nous nous dévorons à l'envi ! »).

⁴⁹⁶ Hier., *Ep.*, LXXXIII, 11 : « Puisse, grâce à tes prières, le Christ Dieu tout-puissant nous accorder d'être unis, non pas par une paix fictive, mais par une sincère et fidèle affection de peur qu'à force de nous mordre, nous ne finissions par nous dévorer. »

Le corps

L'emportement

Autre modalité comportementale : l'emportement. Les gestes se font brusques et soudains et accompagnent une diction précipitée et violente. Dans la missive adressée à Eustochium (XXII), un époux mécontent⁴⁹⁷ est mis en scène :

Sponsus consurgit iratus et dicit : “ relinquetur uobis domus uestra deserta⁴⁹⁸. ”

Le verbe *consurgere* suggère le fait de se lever, de se dresser puisque la racine **reg-* indique un mouvement en droite ligne. Une sorte de bond s'esquisse alors, trahissant l'impulsion créée par la colère.

La bile

L'expression *digerere stomachum* (LVII, 4) rappelle la structure humorale de l'organisme. Le terme *stomachus* désigne le tube digestif, « l'œsophage » ou « l'estomac », mais également « l'humeur », « la mauvaise humeur », « la bile » et la « colère ». Associée au verbe *digerere*, la formule prend une tournure d'apaisement, d'ingestion du ressentiment. En effet, elle s'impose comme l'antithèse de la formule précédente, *remordere laedentes*. Jérôme ne se propose pas de répondre à ses détracteurs mais au contraire, de supporter patiemment tous les reproches qu'on lui adresse.

⁴⁹⁷ Hier., *Ep.*, XXII, 24 : *Vbi in pectore uirginali saecularium negotiorum cura aestuat, statim uelum templi scinditur.*

⁴⁹⁸ Hier., *Ep.*, XXII, 24 : « L'époux se lève irrité et s'écrie : “On vous laissera votre maison déserte !” »

De ce fait, implicitement, l'épanchement de la bile, source du déferlement colérique, traduit par une expression comme *erumpere stomachum in aliquem*, est implicitement suggéré par son contraire *digerere stomachum*, qui présente le mouvement inverse de retenir et de contenir le mécontentement. Le corps se fait réceptacle et assimilateur de la puissance colérique, qu'il parvient à juguler. Une polarité inversée s'instaure alors.

La main

La main participe à l'attitude agitée et fiévreuse du corps. Elle peut se recroqueviller ou être tendue en signe de menace. Dans la lettre LIV, Jérôme, qui incite Furia à rester veuve, a conscience qu'il va s'attirer le mécontentement des patriciens qui vont alors tendre le poing⁴⁹⁹. Brandie comme une arme offensive, la main désigne le sujet, auteur et source du mécontentement éprouvé.

Par ailleurs, inscrite dans le cadre oratoire, elle devient une manifestation d'intimidation, qui tente d'impressionner les juges. En effet, dans la missive L, Jérôme se défend d'un jeune moine, naguère avocat, qui le calomnie dans les milieux aristocratiques romains, tout en se flattant de lutter contre Jovinien :

« En vérité, frapper du pied, darder ses regards, plisser son front, pointer sa main, arrondir ses mots comme au tour, eût suffi à obscurcir aussitôt la clairvoyance des juges. »⁵⁰⁰

L'attitude alors décrite est traditionnelle mais aussi conventionnelle puisqu'elle s'inscrit dans les usages de la prestation oratoire.

⁴⁹⁹ Hier., *Ep.*, LIV, 2 : *Sciens et uidens in flammam mitto manum : adducentur supercilia, extendetur brachium, « iratusque Chremes tumido desaeuiet ore »* (« Je le sais, je le vois, je vais mettre la main dans le feu : les sourcils vont se froncer, le poing va se tendre ; « irrité, Chrémès, en courroux, poussera des cris de fureur » »).

⁵⁰⁰ Hier., *Ep.*, L, 2 : *Nam si adplosisset pedem, intendisset oculos, rugasset frontem, iactasset manum, uerba tornasset, tenebras ilico ante oculos iudicibus offudisset.*

Dans le *De oratore*, Cicéron l'évoque : « le bras sera projeté assez en avant comme une sorte de trait lancé par l'orateur⁵⁰¹ ». Elle participe à cet ensemble gestuel codifié, qui est mis au service d'une stratégie dont la finalité est de convaincre le public. Saint Jérôme rappelle la latinité de ces mouvements et également leur aspect factice et faux. Influencés par une telle démonstration, les juges ne sont plus aptes à user de leur bon sens et leur jugement est alors orienté.

Les pieds

Les pieds peuvent aussi manifester le mécontentement ressenti, en frappant sur le sol et occasionnant ainsi un bruit sourd :

*Nam si adplosisset pedem, intendisset oculos, rugasset frontem, iactasset manum, uerba tornasset, tenebras ilico ante oculos iudicibus offudisset.*⁵⁰²

Mais cette attitude résulte d'une mise en action du corps bien connue et surtout codifiée. Il s'agit de celle de la prestation oratoire. Dans son *De oratore*, Cicéron évoque déjà l'effet suscité par le pied qui « frappera le sol dans les endroits pathétiques, quand ils commencent ou finissent⁵⁰³ ». En touchant de façon plus ou moins rude le sol, le pied signifie le mécontentement et tente de le rendre de façon sonore.

Cette mention n'est pas gratuite puisqu'elle rappelle la manière de faire et surtout le passé d'avocat du détracteur de Jérôme. Ce jeune moine a été rompu à l'exercice de la plaidoirie et n'a cessé d'invectiver contre Jérôme dans les milieux aristocratiques romains.

⁵⁰¹ Cic., *De Or.*, III, LIX, 220 : *Bracchium procerius proiectum quasi quoddam telum orationis.*

⁵⁰² Hier., *Ep.*, L, 2 : « En vérité, frapper du pied, darder ses regards, plisser son front, pointer sa main, arrondir ses mots comme au tour, eût suffi à obscurcir aussitôt la clairvoyance des juges. »

⁵⁰³ Cic., *De or.*, III, LIX, 220 : *Supplisio pedis in contentionibus aut incipiendis aut finiendis. supplisio pedis in contentionibus aut incipiendis aut finiendis*

Le reproche est latent et présente cette attitude comme une arme permettant d'obscurcir la « clairvoyance des juges⁵⁰⁴ ». Pointée du doigt par Jérôme, la tradition latine de l'éloquence n'est que mensonge, puisqu'elle rassemble les effets spectaculaires du corps afin de mieux abuser la crédulité du public. Et Jérôme déplore cet aspect et rappelle que, du fait de son éloignement géographique, il n'est plus familier de ces usages qui font la suprématie de son adversaire⁵⁰⁵.

La voix

De nombreuses occurrences traitent de l'aspect de la voix sous l'emprise de la colère. Même si les modalités épistolaires reposent sur une communication différée ainsi que sur le canal de l'écrit, un certain réalisme physique est recherché. Dans l'optique de la distance non seulement géographique, mais également temporelle, Jérôme imagine les réactions physiologiques des destinataires de ses lettres. L'échange épistolaire ne repose pas sur une réalité morne et monocorde mais dynamique.

Le ton

Le ton utilisé est en adéquation avec la verve hiéronymienne, réputée pour sa verdeur et son efficacité. Par deux fois, le verbe clamare est utilisé. Dans la missive CXVII⁵⁰⁶, Jérôme envisage la réaction de la jeune fille qu'il réprimande du fait de sa cohabitation avec un homme⁵⁰⁷.

⁵⁰⁴ Hier., *Ep.*, L, 2 : *Tenebras ilico ante oculos iudicibus offudisset.*

⁵⁰⁵ Hier., *Ep.*, L, 2 : *Nec mirum, si me et absentem, et iam diu abseque usu Latinae linguae semibarbarumque, homo Latinissimus et facundissimus superet, cum praesentem Iouinianum –Iesu bone, qualem et quantum uirum cuius nemo scripta intellexeret, qui sibi tantum caneret et Musis ! –eloquentiae suae mole oppresserit.*

⁵⁰⁶ Hier., *Ep.*, CXVII, 10 : *Iterum me malignum, iterum suspiciosum, iterum rumigerulum clamitas.*

⁵⁰⁷ Hier., *Ep.*, CXVII, 8-9.

Dans la lettre satirique XL⁵⁰⁸, Jérôme règle ses comptes avec un certain Onasus⁵⁰⁹. L'élocution de ce personnage est déjà définie comme assommante, assimilée à celle d'« une corneille qui caquette⁵¹⁰ ».

L'élocution bestiale

La colère renvoie à l'animalité de l'homme, en faisant de lui un être emporté et soumis à la seule règle de son courroux. Son élocution s'ajuste alors à cette modalité et s'assimile à celle d'un chien. Dans la missive LVII, Jérôme règle ses comptes avec un jeune moine, naguère avocat, qui ne cesse de le décrier dans les milieux aristocratiques romains :

*Possum remordere, si uelim, possum genuinum laesus infigere*⁵¹¹,

Dans la lettre LVII, la même métaphore est reprise. Alors que Jérôme se défend contre Rufin d'une traduction infidèle qu'il aurait donnée de l'épître LI, il expose la trahison d'un « pseudomoine », *quidam pseudomonachus*⁵¹², qui « a ainsi donné à [s]es adversaires l'occasion d'aboyer contre [lui]⁵¹³ ».

⁵⁰⁸ Hier., *Ep.*, XL, 2 : *In quodcumque uitium stili mei mucro contorquetur te clamitas designari, conserta manu in ius uocas, et satiricum scriptorem in prosa stulte arguis* (« Quel que soit le défaut contre lequel est brandie la pointe de mon style, tu vocifères qu'on te désigne ; tu t'en saisis, batailleur, pour me traîner devant les tribunaux, et tu accuses sottement d'être un satirique quelqu'un qui n'écrit qu'en prose »).

⁵⁰⁹ L'identité même de ce personnage est incertaine. Comme l'analyse J. Labourt dans sa note p. 196, « Onasus » doit certainement être un sobriquet. Il s'agissait probablement d'un prêtre de Rome, riche, influent, éloquent pour ses partisans. Il réprouvait l'épître XXII de Jérôme.

⁵¹⁰ Hier., *Ep.*, XL, 1 : *uolo corniculae detrahare garrienti*.

⁵¹¹ Hier., *Ep.*, L, 5 : « À mon tour, je pourrais mordre, si je voulais ; s'il m'agace, je puis lui enfoncer une molaire dans la peau. »

⁵¹² D'après Courcelle, ce « pseudomoine » serait Vigilance.

⁵¹³ Hier., *Ep.*, LVII, 2 : *deditque aduersariis latrandi contra me occasionem*.

Les reproches

Les reproches sont des rappels à l'ordre, stigmatisant des fautes généralement d'ordre affectif, voire moral (excepté pour le cas d'Héliodore). Le verbe *corripere* évoque ces reproches que l'on adresse à quelqu'un lors d'un profond ressentiment. Lors du rappel de la parabole, « celle de l'homme qui avait deux fils »⁵¹⁴, le frère aîné, jaloux, est blâmé par le père « car il eût dû être satisfait et se réjouir de ce que son frère qui était mort avait revécu, qu'après s'être égaré, il avait été retrouvé »⁵¹⁵. Le terme *correptio*⁵¹⁶ peut aussi signaler un écart de conduite. Dans l'oraison funèbre de Sainte Paule (CVII), Jérôme rappelle l'habitude qu'avait son amie pour faire remarquer un retard à la psalmodie ou une certaine paresse au travail. Le verbe *increpare* rappelle les invectives, proférées par Nahum « contre la cité sanguinaire », alors que Jérôme énumère les chefs du peuple du *livre des Juges*⁵¹⁷. Les reproches peuvent être utilisés comme appareil littéraire, dénotant une attente qui n'a pas été comblée. Tel est le cas avec Héliodore que Jérôme encourage à le rejoindre dans le désert. Mais rien n'y fait. Jérôme use alors des reproches après les supplications, comme le montre le verbe *obiurgare*⁵¹⁸.

⁵¹⁴ Cf. *Ep.* CXXI, 6 : *Frater quoque inuidens senior, patris uoce corripitur, quod laetari debuerit, et gaudere, quia frater eius mortuus fuerat, et reuixit.*

⁵¹⁵ *Hier., Ep.*, CXXI, 6.

⁵¹⁶ *Hier., Ep.*, CVIII, 20 : *Si erat iracunda, blanditiis, si patiens, correptione* (« Si elle était irascible, par des caresses, si elle était passive, par des réprimandes »).

⁵¹⁷ *Hier., Ep.*, LIII : *Naum, consolator orbis, increpat ciuitatem sanguinum et post euerisionem illius loquitur* : « *ecce super montes pedes euangelizantis et adnuntiantis pacem* » (« Nahum, le consolateur de l'univers, invective contre la cité sanguinaire, et, après la destruction de celle-ci, il s'écrie : « voici les montagnes les pieds de Celui qui publie et annonce la paix » »).

⁵¹⁸ *Hier., Ep.*, XIV, 2 : *Sed quid ago ? Rursus inprouidus obsecro? Abeant preces, blandimenta discedant ; debat armor laesus irasci. Qui rogantem contempseras, forsitan audies obiurgantem* (« Mais que fais-je ? imprudent, vais-je te supplier encore ? Foin des prières, arrière les caresses ! Mon amitié blessée a le droit de s'indigner. Tu as méprisé mes supplications, peut-être écouteras-tu mes reproches »).

Les injures

Les injures se traduisent par un lexique offensant, qui souligne une rupture entre deux individus, voire entre deux groupes. Tel est le cas pour la pensée de Vigilance, perçue par Jérôme comme une suite d'erreurs. Le ton qu'il utilise se fait excessivement acrimonieux du fait de la violence du trait :

Ais Vigilantium, qui κατ' αντιφρασιν hoc uocatur nomine (nam Dormitantius rectius diceretur) os fetidum rursus aperire, et putorem spurcissimum contra sanctorum martyrum proferre reliquias⁵¹⁹.

La métaphore du détritit rend le vocabulaire offensant et injurieux. Jérôme remet en cause le nom même de son adversaire. Mais il s'en prend à sa physiologie organique, rendant la bouche de Vigilance semblable à un égout. Sciemment, l'image de son adversaire est dégradée afin de mieux mettre en relief l'opprobre de sa pensée.

Autre cas de figure : Jérôme se plaint amèrement du silence du moine Antoine, auquel il a déjà adressé une dizaine de missives. Il tente de l'ébranler par un ton véhément, montrant combien son mutisme est un procédé inamical. L'épistolier envisage alors deux réactions possibles : l'une, emblématique de la faiblesse humaine, la colère accompagnée d'injures, son mode d'expression favori, et l'autre, la mansuétude, comportement fidèle à la parole divine.

⁵¹⁹ Hier., *Ep.*, CIX, 1 : « Vigilantius, dis-tu, qui porte ce nom par antiphrase, car on devrait plus exactement l'appeler Dormitantius, rouvre sa bouche fétide et profère une ordure immonde contre les reliques des saints. »

« *Nimis* », *inquires*, « *contumeliose* ». *Crede mihi, nisi stili uerecundia prohiberet, tanta laesus ingererem ut inciperes mihi rescribere uel iratus. Sed quoniam et irasci hominis est et iniuriam non facere Christiani, ad antiquum morem reuertens rursus precor ut et diligentem te diligas et conseruo sermonem conseruus inpertias.*⁵²⁰

Dans cet extrait, sont évoqués tous les schèmes comportementaux de la colère. L'emportement ne connaissant aucun garde-fou délivre la part primale de l'être. Seules des valeurs supérieures, comme celles de la chrétienté, permettent de juguler la virulence du courroux. De plus, les offenses sont présentées comme le mode d'expression privilégié.

Les menaces

La colère peut reposer sur une stratégie d'intimidation. Des menaces sont alors proférées, avec l'intention de faire craindre à l'adversaire le mal qu'on lui prépare. Dans la lettre CVII, Jérôme rappelle l'histoire de Prétextata, qui « changea l'allure et la toilette de sa jeune fille et tressa en ondulations étagées sa chevelure qui n'était plus soignée⁵²¹ ». Ce qui lui valut un rêve terrifiant, lui rappelant l'ignominie de son acte :

*Et ecce tibi eadem nocte cernit in somnis uenisse ad se angelum terribili facie minitantem poenas, et haec uerba frangentem*⁵²².

⁵²⁰ Hier., *Ep.*, XII : « "C'est trop d'injures !" diras-tu. Crois-moi, si les convenances de style ne m'en empêchaient, je t'en débiterais de telles, pour cette offense, que tu me récrirais tout de suite, fût-ce de colère ! Mais se mettre en colère est d'un homme, s'abstenir d'injures est d'un chrétien. J'en reviens donc à ma manière d'autrefois ; je t'en supplie à nouveau : aime-moi comme je t'aime ; serviteur du Christ, fais la grâce d'adresser la parole à un serviteur comme toi ! »

⁵²¹ Traduction de Labourt, tome V, p. 150.

⁵²² Hier., *Ep.*, CVII, 5 : « Or, la nuit même, voici qu'elle aperçoit en songe un ange qui se dirige vers elle, le visage terrible, la menaçant avec insistance de supplices, et proférant avec fracas ces paroles (...). »

En évoquant la destinée de Blésilla, de sa maladie et de sa conversion, Jérôme la compare à Lazare, qui sur les injonctions de Jésus, s'est levé de son tombeau. Deux réactions sont alors envisagées : celle des Juifs qui « menacent et s'irritent⁵²³ », qui « cherchent à tuer la ressuscitée », et celle des apôtres qui s'en félicitent. Blésilla a su triompher de sa mollesse et le doit à « Celui en qui elle a cru ».

4.2.3 Sidoine Apollinaire

Les schèmes figuratifs

L'embrasement

Le ressentiment⁵²⁴ entraîne l'embrasement des sens. En I, 11, 4, l'évêque de Clermont détaille l'attitude de Péonius, victime de la plume mordante d'un satiriste. Il le présente comme s'enflammant, *Paeonius exarsit*⁵²⁵. Le sémantisme du verbe *exardescere* rappelle l'un des principes figuratifs de l'émergence de la colère. Elle s'assimile à un feu, reposant sur un échauffement des sens. De ce fait, elle insère et propage métaphoriquement toute une masse calorifique au sein de l'organisme.

⁵²³ Traduction de Labourt, tome II, p. 68. Hier., *Ep.*, XXXVIII, 2 : *Judaei minentur et tumeant, quaerant occidere suscitatum, soli apostoli gloriantur* (« Que les Juifs menacent et s'irritent, qu'ils cherchent à tuer la ressuscitée, que les apôtres soient seuls à se féliciter, peu importe »).

⁵²⁴ La traduction utilisée est celle d' A. Loyer de l'édition des Belles Lettres.

⁵²⁵ Sid., *Ep.*, I, 11, 4 : *Paeonius exarsit, cui satiricus ille morsum dentis igniti avidius impresserat, atque ad adstantes circulatores (...).Itur in furias inque conuicia absentis nescientis innocentisque* (« Péonius s'emporte (c'est sur lui que le satirique avait le plus cruellement imprimé la morsure de sa dent de feu) et se tournant vers les badauds assemblés (...). On se répand en fureurs et en invectives contre un absent, contre un innocent qui ignore tout »).

L'enflure

Autre schème figuratif possible : l'enflure. En I, 11, 9, Sidoine Apollinaire utilise le participe présent *tumescentes*⁵²⁶ pour désigner les personnes en colère contre lui, qui le prennent pour un auteur satirique. Dans un sens abstrait, la colère est capable de soulever l'âme et donc de produire, de manière figurative une boursoufflure. Le corps paraît se distendre, en subissant une augmentation anormale de volume.

Le frémissement

La colère perturbe la bonne tenue du corps, en introduisant un frémissement. En I, 11, 2, Sidoine Apollinaire décrit l'attitude des Arlésiens, qui cherchaient à identifier un poète satirique. Le seul indice physiologique dénotant le ressentiment général est un tremblement, commun à tous les habitants d'Arles : *Inter haec fremere Arelatenses*⁵²⁷. La rancœur crée une tension si intense qu'elle provoque des contractions agitant l'ensemble de la foule. Cette dimension collective repose sur l'unanimité du sentiment éprouvé, qui permet la propagation de cette vibration.

⁵²⁶ Sid., *Ep.*, I, 11, 9 : « *perge*, » *inquam*, « *amice, nisi molestum est, et tumescentes nomine meo consulere dignare, utrumnam ille delator aut index, qui satiram me scripsisse confinxit, et perscripsisse confinxerit ; unde forte sit tutius, si retractabunt, ut superbire desistant* » (« Poursuivez votre mission, mon ami, ajoutai-je bientôt en souriant, si vous n'y voyez pas d'inconvénient, et soyez assez bon pour demander, en mon nom, à ces gens qu'enfle la colère si le délateur ou l'indicateur qui a imaginé que j'ai écrit une satire, n'a pas imaginé aussi que j'en ai assuré la publication ; aussi serait-il plus prudent sans doute qu'ils révisent leur attitude et renoncent à ces airs insolents »).

⁵²⁷ Sid., *Ep.*, I, 11, 2 : *Inter haec fremere Arelatenses, quo loci res agebatur, et quaerere quem poetarum publici furoris merito pondus urgeret, his maxime auctoribus quos notis certis auctor incertus exacerbauerat.* (« Voici les Arlésiens (la scène se passait dans leur ville) frémissant de colère et cherchant à découvrir le poète qui méritait de supporter le poids de l'indignation générale, les auteurs de cette agitation étant principalement ceux qu'avaient exaspérés les allusions sans mystères du mystérieux auteur »).

La physionomie

Le teint

Le teint se modèle en fonction de différents facteurs, comme la passion ou l'âge. En faisant le portrait de Théodoric II, roi des Wisigoths, Sidoine Apollinaire le présente de la manière suivante :

*Menti, gutturis, colli, non obesi sed succulenti, lactea cutis, quae propius inspecta iuuenali rubore suffunditur ; namque hunc illi crebro colorem non ira sed uerecundia facit*⁵²⁸.

Une nuance rougeâtre s'étend sur le haut du buste, à savoir le menton, la gorge et le cou. Trois cas de figures sont susceptibles d'engendrer cette couleur : la jeunesse, la colère et la modestie. La tradition du *color*, déjà évoquée, devient alors perceptible. Rappelant les principes de la physiognomonie, le caractère se lit sur le visage, qui s'empourpre du fait d'une causalité tempéramentale.

Le visage

La colère rend le visage menaçant. Alors que Sidoine Apollinaire écrit à Proculus au sujet du fils de celui-ci, il se décrit ainsi en train de réprimander ce dernier :

*Igitur audito culpaе tenore corripui latitabundum uerbis amaris uultu minaci et mea quidem uoce sed uice tua dignum abdicatione, cruce, culleo clamans ceterisque suppliciis parricidalibus*⁵²⁹.

⁵²⁸ Sid., *Ep.*, I, 2, 3 : « Le menton, la gorge, le cou, sans obésité mais plein de sève, ont la peau blanche comme le lait, mais, si on les regarde de plus près, on y voit répandu le rouge de la jeunesse, couleur que provoque fréquemment chez lui non la colère mais la modestie ».

⁵²⁹ Sid., *Ep.*, IV, 23, 1 : « Ayant donc écouté le récit de son forfait, j'ai tancé vertement, avec des paroles amères et un visage menaçant, le coupable qui cherchait à se cacher, lui criant, de toute ma voix mais en ton nom, qu'il avait mérité la déchéance, la croix, le sac et tous les autres supplices réservés aux parricides. »

Le faciès devient le miroir de l'âme et témoigne directement du ressenti éprouvé par l'auteur. L'expression *uultu minaci* donne une impression d'ensemble, trahissant l'hostilité et l'indignation. Cette description contribue à renforcer la mise en scène de la violence des remontrances, adressées à l'enfant de Proculus.

La bile

Le ressenti jaillit des profondeurs de l'être et émane traditionnellement de la bile. En IV , 12, 3, Sidoine Apollinaire rapporte son ressenti quand il apprend qu'un serviteur a perdu une lettre qui lui était adressée :

*Quibus agnitis serenitas laetitiae meae confestim nubilo superducti maeroris insorduit tantamque mihi bilem nuntii huiusce contrarietas excitauit, ut per plurimos dies illum ipsum hermam stolidissimum uenire ante oculos meos inexoratus arcuerim*⁵³⁰.

Dans cet extrait, apparaissent les invariants du processus d'activation de la colère. Un événement soudain et contrariant interrompt le calme existant (*serenitas laetitiae meae*), ce qui déclenche une réaction biologique interne. L'action biliaire est alors activée et attisée (*tantamque mihi bilem nuntii huiusce contrarietas excitauit*). La bile s'impose donc comme principe organique premier qui enclenche et engendre toute une mécanique, sur laquelle repose la concrétisation de l'ire. Elle découvre l'être profond de la colère.

De plus, en faisant le portrait de Théodoric II, Sidoine Apollinaire le présente comme craignant d'être redouté. Il met alors en scène un perdant, qui s'emporte :

⁵³⁰ Sid., *Ep.*, IV , 12, 3 : « À ces mots, la sérénité de mon allégresse s'assombrit aussitôt sous le voile d'un nuage de tristesse et la contrariété provoquée par cette nouvelle excita si fort ma bile que durant bon nombre de jours je fis défendre inexorablement à ce nouvel Hermès, si profondément stupide, de paraître à mes yeux.»

Denique oblectatur commotione superati et tum demum credit sibi non cessisse collegam, cum fidem fecerit uictoriae suae bilis aliena⁵³¹.

Dans cette occurrence, le principe biliaire se complexifie. En effet, en devenant actant, il devient démonstratif du ressentiment éprouvé. Il n'est plus limité à la causalité de l'émergence du courroux, mais il s'impose comme un mode d'expression de l'explosion passionnelle. En tant que métonymie de l'être, il conçoit un processus d'extériorisation, en répandant hors de soi la sécrétion à l'origine de l'amertume. Cet organe acquiert un double sémantisme. Il génère le mécontentement par son épanchement et de surcroît, cristallise tout un faisceau de manifestations.

Le verbal

Des propos amers

La rancœur provoque l'amertume de l'expression. En brossant le portrait de Théodoric, Sidoine Apollinaire le présente comme une personne pondérée dans chacun de ses actes. De ce fait, le quotidien de sa cour est empreint de retenue comme pour le dîner :

Sane intromittuntur, quamquam raro, inter cenandum mimici sales, ita ut nullus conuiuia mordacis linguae felle feriat⁵³².

La mesure permet de juguler l'émergence de la colère, en évitant toute situation susceptible de la créer. L'une de ses premières causes est d'ailleurs due au *mordacis linguae felle*. La métaphore de la morsure rappelle la teneur des attaques verbales, des railleries violentes et blessantes.

⁵³¹ Sid., *Ep.*, I, 2, 8 : « Aussi est-il ravi de la mauvaise humeur du perdant et c'est cela seulement qui le convainc que son adversaire ne l'a pas laissé gagner, quand la bile de l'autre lui a apporté la certitude d'une victoire véritable. »

⁵³² Sid., *Ep.*, I, 2, 9 : « Pendant le dîner, les plaisanteries des mimes sont admises sans doute mais rarement, à condition d'ailleurs qu'aucun convive ne soit blessé par le fiel d'une langue mordante ».

Le substantif *felle* en évoque l'origine organique, à savoir la bile, le fiel et la « vésicule biliaire »⁵³³ et également l'amertume, voire l'acrimonie.

En IV, 23, 1, Sidoine Apollinaire rapporte à Proculus la « désertion » de son fils et la violence de sa réprimande à son égard :

*Igitur audito culpae tenore corripui latitabundum uerbis amaris uultu minaci et mea quidem uoce sed uice tua dignum abdicatione, cruce, culleo clamans ceterisque suppliciis parricidalibus*⁵³⁴.

Plusieurs éléments construisent la mise en scène de l'admonestation orale de l'auteur qui s'inscrit dans l'amplification. L'aigreur des propos tenus est suggérée par l'expression *uerbis amaris*. Elle est développée par l'énumération hyperbolique des supplices et la qualification *parricidalibus*. L'épistolier accentue le caractère déshonorant d'un tel comportement en faisant valoir des châtiments impitoyables. De plus, le tout est prononcé sur une voix tonnante, ce qui justifie l'emploi du verbe *clamare*. L'élocution est vive et intense, traduisant la violence du courroux ressenti par l'épistolier.

Une plainte menaçante

En IV, 14, 4, Sidoine Apollinaire se plaint du silence obstiné de son ami Polémus. Il rapporte alors l'aigreur ressentie vis-à-vis d'une telle attitude :

*Quapropter imminentem querellam nostri doloris nequaquam ualebis ulterius effundere, quia, succedentibus prosperis siue obliuiscare seu neglegas gratiam antiquam, iuxta est acerbum*⁵³⁵.

⁵³³ Ernout-Meillet, p. 223, art. *fel*.

⁵³⁴ Sid., *Ep.*, IV, 23, 1 : « Ayant donc écouté le récit de son forfait, j'ai tancé vertement, avec des paroles amères et un visage menaçant, le coupable qui cherchait à se cacher, lui criant, de toute ma voix mais en ton nom, qu'il avait mérité la déchéance, la croix, le sac et tous les autres supplices réservés aux parricides ».

⁵³⁵ Sid., *Ep.*, IV, 14, 4 : « Ainsi donc tu ne pourras en aucune manière esquiver plus longtemps la plainte menaçante de notre ressentiment, car, au sein de la prospérité, que tu oublies ou que tu négliges une amitié ancienne, cela est également amer ».

La production verbale est ici définie de manière générale par l'expression *imminentem querellam nostri doloris*. Elle s'assimile à une plainte lancinante et menaçante, une sorte de modulation vocale continue. La tonalité émotionnelle dominante ici est l'amertume, qui se nourrit d'une absence totale d'attention de l'interlocuteur.

En effet, elle résulte d'une association de la douleur et d'un mécontentement. L'auteur se sent délaissé et cette situation prend pour lui un goût âpre et âcre, *acerbum*. Cette rudesse désagréable résulte d'une douleur ressentie face à cette négligence qui s'inscrit dans une durée plus ou moins longue. S'enclenche un processus émotionnel. De cette négligence jaillit une douleur, celle de se sentir délaissé, qui va elle-même se muer en rancœur. Les invariants du développement de la colère apparaissent. Elle se mêle au *dolor* et s'impose comme une riposte à un comportement perçu comme inconvenant et indigne.

Les cris

En I, 7, 7, Sidoine Apollinaire raconte la chute de l'un de ses amis, Arvandus. En lui proposant une démarche à suivre lors de son procès, ce dernier cède à l'emportement :

*Quibus agnitis proripit sese atque in conuicia subita prorumpens*⁵³⁶.

L'intensité et la violence de ses propos sont introduites par le vocable *conuicia*, qui suggère un ensemble de cris, un charivari, une clameur, souvent de réprobation, comme le dénote l'expression *alicui conuicium facere*⁵³⁷. Associé au participe *prorumpens* (« faire sortir avec violence », « se précipiter »), c'est un homme furieux qui est mis en scène. Cette réaction extrême obéit à un déterminisme caractériel puisque l'auteur décrit cet individu comme léger et instable⁵³⁸.

⁵³⁶ Sid., *Ep.*, I, 7, 7 : « Quand il eut compris le sens de notre démarche, il sort de ses gonds et éclatant soudain en invectives. »

⁵³⁷ Ernout-Meillet, p. 141, art. *conuicium*.

⁵³⁸ Sid., *Ep.*, I, 7, 1 : *Amicus homini fui supra quam morum eius facilitas uarietasque patiebantur*.

La réprobation collective

Alors que Sidoine Apollinaire s'adresse à l'évêque Perpetuus au sujet de l'élection de l'évêque de Bourges, il dépeint la huée de réprobation que peut susciter son choix :

*Si quempiam nominaueri monachorum, quamuis illum, Paulis, Antoniis, Hilrionibus, Macariis conferendum, sectatae anachoreseos praerogatiua comitetur, aures ilico meas incondito tumultu circumstrepitas ignobilium pumilionum tumultu euerberat conquerentum*⁵³⁹.

Dans ce passage, l'ironie est manifeste et condamne ouvertement la stupidité d'un groupe d'individus, qui n'a pour dessein que de contrecarrer les avis énoncés. Cette foule est d'ailleurs comparée à des *ignobilium pumilionum*. La critique se fait mordante, puisque cette masse geignarde devient littéralement des « nains de basse extraction ». La petitesse, que ce soit du point de vue physique ou du caractère, devient l'essence même de cet ensemble.

La production verbale de la foule correspond alors à cette identité ignominieuse. Elle n'est qu'un amas de bruits, une clameur informe de laquelle aucune parole constructive ne peut être tirée. Les groupes nominaux *incondito tumultu* et *tumultu conquerentum* sont sans appel. En effet, le substantif *tumultus* évoque un soulèvement, une agitation souvent soudaine, un désordre et ce sémantisme de la confusion est renforcé par l'association avec l'adjectif *incondito* qui abolit toute structure et toute forme. Cette modulation sonore est perçue comme une agression pour les oreilles du récepteur. En tant que bruitage agressif, elles cinglent l'ouïe, comme le souligne le verbe *euerberare*, qui rappelle le fait de frapper avec violence.

⁵³⁹ Sid., *Ep.*, VII, 9, 9 : « Si je désigne un moine, pût-il se prévaloir de la prérogative d'une vie d'anachorète assidûment suivie qui permît de le comparer aux Paul, aux Antoine, aux Hilarion, aux Macaire, aussitôt un brouhaha confus m'environne et les cris de protestation de vils pygmées viennent frapper mes oreilles ».

Et cette occurrence s'inscrit dans la lignée d'une désignation précédente par laquelle l'évêque de Clermont définit ces détracteurs :

*Primum tamen nosse uos par est, in quas me obloquiorum Scyllas et in quos linguarum, sed humanarum, latratus quorundam uos infamare conantum turbo coniecerit*⁵⁴⁰.

La production verbale régresse encore, en s'assimilant à un cri animal, celui des aboiements. La métaphore canine dresse un portrait charge des protestataires, qui ne sont là que pour manifester de façon animale leur réprobation. En aucun cas, leur réclamation se fait constructive bien au contraire. Leur unique but est l'opposition, aussi bruyante soit-elle.

Dans les *Epistulae*, le traitement du corps de l'homme en colère est semblable à celui des *Carmina*. Le même procédé de fragmentation s'associe à une nette tendance à privilégier les effets physiologiques. La couleur rouge est attribuée à l'émergence de la colère ; le visage devient menaçant ; la bile se diffuse à travers tout le corps, qui peut être soumis à un frémissement, à l'embrasement ou à l'enflure ; le référent animalier, à la fois canin et vipérin, permet de construire des liens analogiques.

Cependant, une voix colérique jaillit. En effet, elle acquiert de l'importance et se décline en de nombreuses variantes : des propos amers, des cris, des huées de réprobation, une plainte menaçante. En accord avec la voix narrative de l'épistolaire et de sa subjectivité, la description de l'organisme gagne en réalisme.

⁵⁴⁰ Sid., *Ep.*, VII, 9, 8 : « Dès l'abord pourtant, il convient que vous sachiez sur quels écueils d'objections et au milieu de quels aboiements (mais d'aboiements humains) m'a jeté la bande tumultueuse de ces individus qui font tout pour vous discréditer. »

4.3 L'épître poétique : Horace

D'un point de vue quantitatif, la colère est physiquement peu représentée dans les *Epîtres*⁵⁴¹ d'Horace. Quatre extraits ont été relevés : deux dans le livre I (I, 2, 13 ; I, 19, 19-20) et les deux autres dans l'*Art poétique* (93-94 ; 105-106). En comparaison du corpus des *Satires* qui comptabilise neuf occurrences, celui des *Epîtres* paraît bref.

La description demeure conventionnelle dans la mesure où sont reprises les lignes traditionnelles de l'incarnation du courroux. Le schème figuratif de l'embrassement caractérise ce processus émotionnel (I, 2, 13) ; la bouche s'enfle afin de mieux gronder (*P.*, 93-94) ; la bile s'agite afin de signifier son mécontentement (I, 19, 19-20) ; l'homme en colère gronde (*P.*, 93-94) et se fait menaçant dans ses propos (*P.*, 105-106). Malgré le corpus restreint, tous les grands ensembles de l'organisme sont illustrés : le verbal, la physionomie, le corps dans son intériorité. Et le tout se complète d'une évocation de l'embrassement comme schème figuratif de la colère.

Le schème figuratif de l'embrassement

En I, 2, 13, Agamemnon et Achille sont présentés brûlants de colère :

*Ira quidem communiter urit utrumque*⁵⁴².

L'incandescence est donnée comme la caractéristique générale de cet état émotionnel. Déjà utilisé dans les *Satires* (I, 9, 64-65), le verbe *urere* désigne le fait de brûler, que ce soit au sens propre ou figuré, physique ou moral. Son association avec le fils de Pélée et celui d'Atrée fait de ces personnages les patients du processus colérique. La colère se définit comme une passion active, agissant sur l'être en toute autonomie.

⁵⁴¹ La traduction utilisée est celle de François Villeneuve de l'édition des Belles Lettres.

⁵⁴² Hor., *Ep.*, I, 2, 13 : « Mais tous les deux brûlent de colère. »

La bouche

Dans l'*Art poétique*, Horace évoque Chrémès⁵⁴³ « enfl[ant] la bouche pour gronder » :

*Interdum tamen et uocem comoedia tollit,
Iratusque Chremes tumido delitigat ore.*⁵⁴⁴

Le groupe nominal *tumido ore* mentionne la bouche comme le lieu de passage du son. Le terme *os* signifie « la bouche en tant qu'organe de la parole », d'où le nom *orator*, et parfois la parole articulée. Puis, par extension, il désigne « l'expression du visage, la face, le visage » et le « masque ». Et au figuré, il désigne une embouchure, une entrée et un orifice. Se dessine en filigrane l'embouchure du masque théâtral, par laquelle sortent les paroles de l'acteur. *Tumido* montre l'aperture excessive, nécessaire à la production verbale du courroux.

La bile

La bile demeure la seule indication de l'activité interne de l'organisme. En I, 19, 19-20, Horace s'en prend aux imitateurs serviles et figure ainsi l'enthousiasme ou le mécontentement qu'il leur inspire :

*O imitatores, seruum pecus, ut mihi saepe
Bilem, saepe iocum uestri mouere tumultus*⁵⁴⁵ !

L'expression *mouere bilem* donne à la figuration de l'état émotionnel du courroux une métaphore d'ordre physiologique. Le mouvement de la bile concrétise l'émergence de la colère et lui offre ainsi un ancrage organique.

⁵⁴³ Il s'agit sans doute du personnage des comédies de Térence : *Heaut.*, v. 1032 et suiv.

⁵⁴⁴ Hor., *P.*, 93-94 : « Quelquefois, pourtant, la comédie hausse la voix, et Chrémès en colère enfle la bouche pour gronder. »

⁵⁴⁵ Hor., *Ep.*, I, 19, 19-20 : « Ô imitateurs, troupeau servile, combien de fois votre vaine agitation a remué ma bile ou excité ma joie ! »

Cette identification illustre l'ancrage organique de l'ire, et elle présente l'influence de l'émotionnel sur le corps. L'expression *mouere bilem* dénote un mouvement ou un déplacement, figurant le processus physique du courroux. À cela s'ajoutent les capacités de concentration et de mobilité propres à la bile. De plus, pris dans un sens figuré, *mouere bilem* devient presque proverbial.

La voix

La voix de l'homme en colère est représentée par deux occurrences, extraites de *l'Art poétique*.

Aux vers 93 et 94, « la comédie hausse la voix, et Chrémès en colère enfle la bouche pour gronder » :

*Interdum tamen et uocem comoedia tollit,
Iratuque Chremes tumido delitigat ore*⁵⁴⁶.

Cette considération technique au sujet de la comédie repose sur une manifestation physique colérique communément acceptée, celle de l'intensité verbale. La spontanéité du corps est mise à distance, ce qui crée une sorte de vulgate où s'exprime l'empirisme de l'ire. Elle double les manifestations corporelles « naturelles » d'un code de représentation artificielle des signifiants, dont fait partie la violence verbale. Le verbe *tollere* suggère une élévation sonore, induisant une hauteur et un volume plus marqués, ainsi qu'une intensité amplifiée. Le verbe *delitigare* cristallise toutes ces caractéristiques, en donnant le rendu final de la voix. Ce dérivé du terme juridique *lis* évoque dans la langue commune le fait de gourmander, de s'emporter en paroles. Il résulte de l'agrandissement de la bouche, dont l'aperture excessive permet de créer un bruit sourd, prolongé et menaçant. Toutefois, l'évocation du personnage de comédie introduit le paramètre du *persona*, le masque théâtral.

⁵⁴⁶ Hor., *P.*, 93-94 : « Quelquefois, pourtant, la comédie hausse la voix, et Chrémès en colère enfle la bouche pour gronder. »

Dans les vers 105 et 106 de l'*Art poétique*, Horace entretient l'acteur sur sa manière de jouer. Il faut que l'auditeur vibre en fonction des émotions présentées et pour cela, les paroles doivent être en adéquation avec le visage :

Tristia maestum

*Vultum uerba decent, iratum plena minarum*⁵⁴⁷.

La tournure verbale *decent* instaure la notion de ce qui est convenable, ce qui sied à la représentation théâtrale. Dans le jeu de l'acteur, le lien est direct entre le faciès et la diction. *Maestum uultum* répond à *uerba plena minarum* et suggère le contenu hostile des propos. La composition du corps scénique repose sur une fragmentation hiérarchisée des effets physiologiques. Et la façon de s'exprimer paraît capitale dans la mesure où elle détermine l'impact de la pièce sur l'auditeur :

Male si mandata loqueris,

*Aut dormitabo aut ridebo.*⁵⁴⁸

En tant que motif littéraire, le corps de l'homme en colère s'accomplit dans une œuvre où abondent les réflexions sur l'écriture. Malgré la brièveté du corpus, il résulte du portrait un relatif achèvement physiologique : la bile s'agite et s'épand dans l'organisme, la bouche se détend pour intensifier les grondements, les propos se font menaçants, le faciès et l'embrassement figurent le processus émotionnel colérique. L'évocation de ces parties organiques n'est pas anodine puisqu'elle se double d'une finalité spectaculaire, celle de la représentation théâtrale. Le corps se décompose selon ses constituantes actives dans le jeu de l'acteur. C'est pourquoi la figure est étroitement liée à la voix.

⁵⁴⁷ Hor., *P.*, 105-106 : « Les paroles seront tristes avec un visage affligé, chargées de menaces s'il est irrité. »

⁵⁴⁸ Hor., *P.*, 104-105 : « mais si vous dites mal le rôle qui vous revient, en ce cas je sommeillerai ou je rirai. »

4.4 La satire

4.4.1 Les *Satirae* d'Horace

Sur l'ensemble des *Satires*⁵⁴⁹ d'Horace, ont été relevés neuf extraits qui notent la description physique du courroux. Ce nombre restreint en marque la présence modérée. Loin d'être omniprésent, l'*homo furens* est éclaté au fil des *Satires*. Il ne s'établit pas par de longs portraits, mais consiste en un assemblage d'occurrences éparses, qui fragmentent le corps. La présentation demeure conventionnelle par le choix des organes sélectionnés. Le ressentiment s'imisce toujours dans l'organisme interne puisque les épacentres comme le foie et la bile sont évoqués. Des schèmes conventionnels tel que le bouillonnement et l'embrassement figurent le processus passionnel. Semblable au comportement, la voix se fait violente et produit bon nombre d'injures.

Toutefois, un aspect paraît singulier, celui de l'insistance sur le visage. Contrairement à Juvénal qui l'élude totalement, Horace accentue sensiblement sa description. Tout en le globalisant par l'attribution d'une impression d'ensemble, il le détaille en s'attachant à quelques parties atypiques car peu fréquemment évoquées : le nez, les joues et les oreilles.

Les schèmes figuratifs

Concept abstrait, la colère se concrétise par un processus physique, à savoir le bouillonnement et l'embrassement. Les deux cas en soulignent la capacité calorifique par une figuration métonymique.

⁵⁴⁹ La traduction utilisée est celle de François Villeneuve de l'édition des Belles Lettres.

Le bouillonnement

Le bouillonnement est un mode opératoire qui suppose un certain échauffement de la matière organique, qui s'assimile alors à un liquide. En I, 2, 69-71, le membre viril personnifié de Villius prend la parole et réprimande ainsi son « propriétaire » de sa liaison avec Fausta :

*Quid uis tibi ? Numquid ego a te
Magno prognatum deposco consule cunnum
Velatumque stola, mea cum conferbuit ira⁵⁵⁰ ?*

Le verbe *conferuescere* désigne une incandescence ou une fermentation, aboutissant à un bouillonnement. Métaphoriquement, la substance corporelle interne s'assimile à un liquide porté à ébullition par le pouvoir calorifique de la colère.

L'embrassement

Dans sa nature explosive, le courroux devient une force incendiaire qui enflamme l'organisme. En I, 4, 48-49, est rappelé un sujet de comédie, à l'occasion de l'évocation de la colère d'un père contre « son mauvais sujet de fils » :

*At pater ardens
Saeuit⁵⁵¹.*

Embrassement et précipitation s'imposent comme les deux manifestations retenues pour schématiser la colère. Leur combinaison acquiert une valeur représentative et emblématique, proche du lieu commun.

⁵⁵⁰ Hor., *S.*, I, 2, 69-71 : « A quoi penses-tu ? Est-ce que je te demande, moi, un orifice féminin issu d'un consul illustre et que voile la stola, quand bouillonne ma colère ? »

⁵⁵¹ Hor., *S.*, I, 4, 48-49 : « Mais, dis-tu, un père s'y enflamme de colère. »

La métonymie du feu peut être présentée de manière soit globalisée, comme dans cette occurrence, soit développée dans son imprégnation biologique. En I, 9, 64-65, Horace rappelle le courroux qu'il éprouve face à un individu pénible :

Male salsus

*Ridens dissimulare ; meum iecur urere bilis*⁵⁵².

Le visage

Le visage s'impose comme le miroir de l'âme. Faisant la jonction entre la face interne et externe de l'organisme, il reflète l'humeur dominante et la cristallise. Deux modes d'évocation peuvent lui être attribués. Il peut être envisagé tantôt dans son intégralité, tantôt de manière fragmentée.

Une allure menaçante

Saisi dans sa capacité d'expressivité, le visage peut se faire rude face à un interlocuteur exaspérant. En II, 7, 43-45, Dave demande à Horace de temporiser l'impression farouche qu'il donne :

Aufer

Me uoltu terrere ; manum stomachumque teneto,

*Dum, quae Crispini docuit me ianitor, edo*⁵⁵³.

Ici, François Villeneuve traduit *uoltu* par le mot totalement adéquat, les « yeux ». En effet, Lucrèce semble utiliser ce terme au sens de « yeux, organe de la vision »⁵⁵⁴.

⁵⁵² Hor., *S.*, I, 9, 64-65 : « Mais lui, le mauvais plaisant, de faire en riant celui qui ne comprend pas, pendant que la bile me brûlait le foie. »

⁵⁵³ Hor., *S.*, II, 7, 43-45 : « Cesse de me faire des yeux terribles ; retiens ta main et ta bile pendant que je t'expose ce que m'a enseigné le portier de Crispinus ».

⁵⁵⁴ Lucrèce, 5, 841 : (*portenta*) *muta sine ore, etiam sine uoltu caeca reperta*.

Cet emploi repose sur une restriction de sens, qui paraîtrait secondaire si *uoltus* ne se rattache pas à une racine **uel-* « voir », retrouvée en celtique⁵⁵⁵. Mais, outre ce sens secondaire, ce mot signifie également le visage, en tant qu'interprète des émotions de l'âme⁵⁵⁶. Traditionnellement, le regard et le faciès sont perçus comme des intermédiaires et des foyers. Ainsi, en dépit de toute localisation précise, le corps révèle l'antagonisme qui anime l'être intérieur. Le verbe *terrere* donne la tonalité de cette extériorisation du point de vue du récepteur. En effet, il désigne le fait d'effrayer, de terrifier, de faire trembler. Cette émotion est ressentie par celui qui observe l'*homo furens* et qui peut, à juste titre, redouter une réaction virulente à son égard. Le visage ou le regard deviennent les captateurs et les émetteurs d'une situation d'énonciation propice à susciter maintes émotions. Horace n'utilise pas superficiellement les effets du corps. Bien au contraire, en l'immergeant dans le flot d'une conversation, il en exploite toute la vivacité expressive afin d'accentuer le réalisme d'une conversation parfois un peu vive.

Le visage est également un ensemble, qui peut se fragmenter en fonction de ses différents constituants. Horace le décrit en intensifiant son expressivité et en s'attachant à des organes atypiques, tels le nez, les joues et les oreilles.

Le nez

Le nez devient révélateur d'une certaine animosité. En II, 8, le dîner de Nasidiénus tourne mal : les convives réclament davantage de vin, les tentures tombent brutalement dans un plat, les propos déplacés fusent. La réaction de Balatron ne se fait pas attendre :

*Balatro, suspendens omnia naso*⁵⁵⁷.

⁵⁵⁵ Ernout-Meillet, p. 751, article *uoltus*.

⁵⁵⁶ Cic., *Leg.*, I, 9, 27 : *nam et oculi nimis arguti, quemadmodum affecti sumus, loquuntur, et is qui appellatur uoluts, qui nullo in animante esse praeter hominem potest, indicat mores ; cuius uim Graeci norunt, nomen omnino non habent.*

⁵⁵⁷ Hor., *S.*, II, 8, 64 : « Et Balatron, fronçant le nez à chaque mot ».

Cette expression fige le ressentiment du personnage, qui se moque, dans une mimique très expressive. Le froncement du nez révèle la condamnation du personnage. Il rappelle la formule *naso suspendis ignotos*, utilisée en I, 6, 5-6, qui désigne alors un mouvement de dédain. Cette grimace peut être nuancée mais elle suggère avant tout un rejet. Cette mobilité nasale dépeint un faciès en perpétuel mouvement et évolution.

Les joues

Autre manifestation singulière : le gonflement des joues. Cette attitude exprime la manifestation d'une certaine lassitude et induit l'expression sonore d'un soufflement. Elle traduit un certain « trop-plein ».

En I, 1, 20-22, Jupiter subit l'humanisation à outrance par le concret de son expression, qui traduit un mouvement d'humeur :

*Quid causae est, merito quin illis Iuppiter ambas
Iratu buccas inflet neque se fore posthac
Tam facilem dicat, uotis ut praebeat aurem ?*⁵⁵⁸

On est bien loin de la présentation majestueuse de Jupiter tout-puissant. Cette locution appartient à un lexique banal⁵⁵⁹ qui décrit la divinité dans une trivialité absolue et entretient un total décalage entre l'identité du personnage et son comportement. Cette mimique renferme le corps dans une dimension très commune. Comme dans l'*Âne d'or* d'Apulée où Vénus se gratte l'oreille de colère⁵⁶⁰, l'Olympien est dépeint dans une totale humanité.

⁵⁵⁸ Hor., S., I, 1, 20-22 : « Rien pourrait-il empêcher Jupiter, dans sa juste colère, de faire à leur adresse, enflant ses deux joues, une moue menaçante et de déclarer qu'il ne sera plus assez débonnaire pour prêter l'oreille à leurs vœux ? »

⁵⁵⁹ Pour la banalité du corps, cf. Delignon, 2006, p. 319-320.

⁵⁶⁰ Ap., M., VI, IX, 1 : *Quam ubi primum inductam oblatamque sibi conspexit Venus, latissimum cachinnum extoluit et qualem solent furenter irati, caputque quatens et ascalpens aurem dexteram.*

L'oreille

Sous le joug de l'amertume, l'oreille peut se baisser. En I, 9, 20-21, Horace expose de la sorte son mécontentement, en apprenant le souhait de l'importun de le suivre dans ses occupations journalières :

*Demitto auriculas, ut iniquae mentis asellus,
Cum grauius dorso subiit onus*⁵⁶¹.

L'auteur force les lois du possible, en attribuant à cet organe une absolue mobilité. Dans la même veine que la figuration des joues, le corps s'exhibe dans une volonté de trivialité, qui contribue à mettre en place un comique de gestes. La comparaison animale accentue le grotesque du comportement ; et elle rend cette attitude transversale, en la faisant commune au monde animal et humain.

Horace s'amuse à présenter le visage sous un aspect peu répandu. Il accentue l'incongruité de l'expression par des manifestations peu communes : le nez se fronce, les joues se gonflent, l'oreille se baisse. Non seulement l'évocation de ces organes est peu répandue mais en plus, elle renforce la mobilité faciale. Ces détails peuvent paraître bien prosaïques à certains égards, toutefois ils traduisent un réalisme piquant de la description physique de la colère.

L'organisme interne

Le corps se présente dans son intériorité et garde ainsi une certaine épaisseur en localisant la colère dans son intimité.

⁵⁶¹ Hor., S., I, 9, 20-21 : « Je baisse l'oreille, comme un âne de méchante humeur quand il vient de recevoir sur le dos une charge trop pesante. »

Le foie

Considéré conventionnellement comme le siège des sentiments, le foie reste l'un des épacentres, à partir desquels va se propager l'ire. En I, 9, 64-65, Horace tente de se débarrasser d'un fâcheux par l'entremise d'un de ses amis, qui feint de ne pas comprendre la situation. Son mécontentement est croissant et concomitant à cette situation et, concrètement, vient se loger dans le foie :

Male salsus

*Ridens dissimulare ; meum iecur urere bilis*⁵⁶².

Cette occurrence combine les différentes étapes du processus passionnel. En effet, le foie endosse un rôle à la fois positionnel et passif, puisqu'il localise le courroux et en subit l'incandescence. Mais une anatomie topographique vient complexifier le développement du phénomène. Une cause première apparaît, celle de la bile. Assimilée à l'organe producteur même de la substance colérique, l'action biliaire interagit sur le foie. De ce fait, l'émergence de la colère acquiert une double causalité. Elle trouve son origine dans la bile, qui en devient la génératrice. Puis elle vient se localiser dans le foie. Son essence est ainsi précisée comme un échauffement biliaire, capable de se mouvoir.

La bile

Dans sa figuration physiologique, la colère se confond donc totalement avec la bile. En II, 7, 43-45, Dave demande à Horace de retenir à la fois sa main et sa bile :

⁵⁶² Hor., *S.*, I, 9, 64-65 : « Mais lui, le mauvais plaisant, de faire en riant celui qui ne comprend pas, pendant que la bile me brûlait le foie. »

Aufer

Me uoltu terrere ; manum stomachumque teneto,

*Dum, quae Crispini docuit me ianitor, edo*⁵⁶³.

Le terme *stomachus* désigne initialement le tube digestif, « l'œsophage » ou « l'estomac ». Mais employé seul, il définit « la mauvaise humeur, la bile et la colère ». La particule coordinative *-que* unit *manum* et *stomachum*. La cause interne se fond avec le geste dans une concomitance absolue. La réaction paraît instantanée et dépeint la rapidité de propagation et d'exécution de la colère. Sa nature instinctive la définit comme un réflexe dont l'immédiateté abolit toute temporisation. C'est pourquoi Dave est obligé de freiner Horace dans sa posture. Le saisissement dépeint l'*homo furens* comme un croquis pris sur le vif

La voix : une production verbale vulgaire

L'*homo furens* émaille sa production verbale d'injures ou *conuicia*.

Dans la satire I, 7, est mis en scène un échange d'injures entre Persius et Rupilius Rex :

Tum Praenestinus salso multoque fluenti

Expressa arbusto regerit conuicia, durus

Vindemiator et inuictus, cui saepe uiator

*Cessisset magna compellans uoce cuculum*⁵⁶⁴.

⁵⁶³ Hor., *S.*, II, 7, 43-45 : « Cesse de me faire des yeux terribles ; retiens ta main et ta bile pendant que je t'expose ce que m'a enseigné le portier de Crispinus ».

⁵⁶⁴ Hor., *S.*, I, 7, 28-31 : « Alors le Prénestin, cette parole mordante et coulant à flots, renvoie les injures qui semblaient sortir d'une plantation, vigneron rude et invincible qui, plus d'une fois, a pu faire céder le passant criant à pleine voix : "Coucou !" »
Comme l'explique Pline (XVIII, 249), les passants se moquaient des vigneronns en retard pour tailler leurs vignes, en poussant le cri du coucou qui se fait entendre dès l'équinoxe du printemps.

Auparavant, Persius a traité Rupilius Rex de « chien » (I, 7, 25). Évoluant selon une gradation houleuse, cette joute verbale est placée sous la métaphore du sel⁵⁶⁵. La colère rend donc le propos piquant. Il est digne d'un vigneron furieux, d'un Prénestin. Sa rusticité amplifie sa véhémence. La colère désinhibe totalement l'individu, qui peut devenir grossier. Les injures fusent alors et s'égrènent selon la logique du *sermo cotidianus*.

En effet, Horace se plaît à utiliser le *sermo cotidianus* tout au long de son œuvre. Le *sermo*⁵⁶⁶ évoque d'abord la conversation que nouent deux interlocuteurs. Il désigne aussi le langage usité dans une conversation, qui peut se retrouver à l'écrit par la volonté d'obtenir un effet d'oralité et de simplicité⁵⁶⁷. L'*homo furens* résulte d'un parti pris descriptif, soumettant le corps à un réalisme très cru.

En amalgamant les différents éléments précédemment évoqués, l'*homo furens* d'Horace s'inscrit dans une représentation qui demeure conventionnelle à bien des égards. De nombreuses lignes de force sont reprises. Les organes internes comme le foie et la bile gardent leur rôle traditionnel de foyer passionnel. Les schèmes figuratifs comme l'embrasement et l'ébullition font vibrer le corps. L'antagonisme modèle l'impression faciale et la rend agressive. Les propos se font amers, voire injurieux.

Seul le traitement du visage se démarque. En effet, une attention toute particulière est portée à des éléments singuliers. Le nez se fronce, les joues se gonflent et l'oreille se baisse. Le faciès devient mobile au point de se déformer et de grimacer.

⁵⁶⁵ Pour l'analyse de cette métaphore, voir. Delignon, 2006, p. 232-234.

⁵⁶⁶ Varron fait dériver *sermo* de *sero*, qui signifie « entrelacer, tresser » (*L.H.*, *L*, VI, 64). il relie deux interlocuteurs, qui nouent un dialogue. Ernout-Meillet confirment cette étymologie du fait de la fréquente utilisation de la racine latine **ser-* (p. 617, art. *sermo*). Ils rapprochent *sero* de *series*, en faisant de *sermo* une « enfilade de mots ». Le *sermo* est donc constitué de mots s'enchaînent les uns aux autres.

⁵⁶⁷ Comme le montre B. Delignon (2006, p. 317), le *sermo* est une catégorie rhétorique, reconnue par Cicéron et Quintilien. Il a alors le sens d'une conversation de bon ton, sans aucune agressivité. Il s'oppose à la *contentio*. Horace l'utilise dans le sens d'imitation de la conversation courante.

Ces traits presque grotesques rappellent les *personae*, les masques de théâtre qui doublent le comique verbal par un comique visuel⁵⁶⁸. Sciemment, l'auteur accentue un prosaïsme figuratif, participant au *sermo cotidianus*, emprunt fait à la comédie nouvelle.

4.4.2 Perse

L'œuvre de Perse⁵⁶⁹ paraît bien mince avec ses six satires, représentant 650 vers. Ce qui pourrait laisser présager une absence presque totale d'occurrences présentant la description physique de la colère. Pourtant, c'est loin d'être le cas. Six extraits ont été relevés (I, 106-109 ; I, 123-126 ; III, 8-9 ; III, 116-118 ; IV, 3-8 ; V, 91-92). Proportionnellement à la quantité totale, l'*homo furens* est un motif assez récurrent.

Cet aspect s'inscrit dans un choix d'écriture. Loin d'être insulaires, les extraits cités s'inscrivent dans une « trame physique » où l'anatomie s'exhibe. De nombreux indices corporels émaillent les *Satires*. Sont évoqués, en I, 12, le rôle de la rate et la production du rire en I, 14, celui des poumons pour les lectures publiques ; en I, 33, le « bégaiement nasal » d'un individu ; en I, 41, le froncement des narines dans les moqueries ; en II, 13-14, l'engorgement de la bile acide présenté comme une raison pouvant favoriser la mort ; en III, 43, est soulignée la pâleur ; en V, 144-145, la Mollesse prend la parole et rappelle la fonction biliaire dans le courage. Ce relevé, qui n'est pas exhaustif, montre que la description physiologique est loin d'être absente dans l'œuvre de Perse.

⁵⁶⁸ Les acteurs de la comédie grecque portaient des masques. Ceux de l'ancienne et de la moyenne comédie présentent une bouche disproportionnée et apparaissent grotesques. Cependant, il existe des exceptions comme ceux des jeunes gens et des jeunes filles, qui possèdent un masque plus réaliste (M. Bieber, *The history of Greek and Roman Theatre*, Princeton, 1961, p. 40-41 (fig. 139 à 150 ; fig. 160-161). Certains masques de la comédie nouvelle ont conservé un caractère grotesque : ceux des cuisiniers, des esclaves et de certains parasites (cf. M. Bieber, *op. cit.*, p. 101, fig. 378 à 381 pour les cuisiniers ; p. 102-105, fig. 389 à 413 pour les esclaves ; p. 100, fig. 375 et 377 pour les parasites).

⁵⁶⁹ La traduction utilisée est celle d' A. Cartault de l'édition des Belles Lettres.

Les schèmes figuratifs

L'embrassement et l'ébullition

Selon sa nature explosive, la colère peut s'assimiler métaphoriquement à un feu et échauffer la matière organique. Cette attribution est à la fois figurative et instrumentale. Le courroux devient effectivement le déclencheur d'un processus biologique, combinant embrassement et ébullition. En III, 116-118, sont envisagées différentes étapes, liées par une mécanique de cause-conséquence, articulées sur un rythme ternaire. En effet, l'ignition tient lieu de déclic et entraîne une suite de réactions, à savoir l'effervescence du sang et l'étincellement des yeux :

*Nunc face supposita feruescit sanguis et ira
Scintillant oculi dicisque facisque quod ipse
Non sani esse hominis non sanus iuret Orestes*⁵⁷⁰.

Le point de départ est cette métaphore *face supposita*, qui englobe tout type d'événement capable de susciter le ressentiment. Le mot *fax* désigne une torche, un flambeau, au sens propre et figuré. Perçue comme une force ignée, la colère est donc capable de faire varier la température corporelle. De ce fait, à cette ignition succède une phase d'ébullition, comme le montre l'expression *feruescit sanguis*. En tant que liquide, le sang s'échauffe et se retrouve porté à ébullition. Et à cela se juxtapose la brillance du regard.

⁵⁷⁰ Pers., III, 116-118 : « D'autres fois, sous l'action d'une flamme, ton sang bout et tes yeux étincellent de colère ; et tes propos et ta conduite, Oreste l'insensé le jurerait lui-même, sont d'un homme insensé. »

Toutefois, le corps dans son intégralité peut être considéré comme sujet à cette modification calorifique. En invitant les admirateurs de l'ancienne comédie attique à « bouillonner » à la lecture de son œuvre, Perse utilise le verbe *feruere*⁵⁷¹ : *Inde uaporata lector mihi ferueat aure*. Alors prend place la même logique d'exécution puisque deux étapes sont alternativement cernées. L'épuration de l'oreille devient le prélude à l'embrasement total.

Pris dans une configuration ignée, l'organisme peut être cerné selon deux modes : soit il demeure monobloc, sujet à un état général ; soit un réseau linéaire met en évidence la diffusion colérique.

L'enflure et l'éclatement

Comme il l'a été précédemment vu, la bile se dilate sous l'emprise de la colère. C'est pourquoi le jeune paresseux de la troisième satire s'exclame :

*“Nemon ? Turgescit uitrea bilis,
Findor ut.... » Arcadiae pecuaria rudere credas*⁵⁷².

C'est encore sous l'angle de la dynamique qu'est projetée l'insertion du mécontentement dans l'organisme. La combinaison des verbes *turgescit* et *findor* rappelle le mouvement du relâché-resserré. Le processus se fait graduellement, proportionnel à l'amplification colérique. Il se retrouve ainsi scandé par un gonflement progressif pouvant aller jusqu'à la rupture.

⁵⁷¹ Pers., I, 123-126 :

*Audaci quicumque adflate Cratino
Iratum Eupolidem praegrandi cum sene palles,
Aspice et haec, si forte aliquid decoctius audis ;
Inde uaporata lector mihi ferueat aure.*

(« Qui que tu sois, qui as senti le souffle de l'audacieux Cratinus, que font pâlir les colères d'Eupolis et celles du très grand vieillard, jette aussi un regard sur ceci : tu vas peut-être entendre quelque chose d'assez bien mijoté. Que le lecteur s'échauffe là l'oreille avant de s'enflammer avec moi. »)

⁵⁷² Pers., III, 8-9 : «“Personne? Ma bile brillante comme verre se gonfle, j'éclate, au point que...”on croirait entendre braire les troupeaux de l'Arcadie. »

La physionomie

Deux occurrences dressent une brève esquisse du visage sous le joug du courroux. En V, 91-92, se coordonne à l'évocation du plissement nasal une grimace, tandis qu'en III, 116-118, ce sont les yeux qui sont mentionnés. Deux angles de perception structurent cette présentation succincte qui s'établit sur un mode soit globalisant, soit détaillé.

Un visage grimaçant

En bouleversant l'être, la colère se définit par la rupture avec la plénitude et la sérénité. L'expression *rugosaque sanna* (V, 91) présente le faciès sous un aspect revêche et grimaçant. Il se contorsionne et se déforme à dessein, adoptant un sémantisme affectif. L'impression caricaturale qui sculpte la figure par la contraction de certains muscles s'accompagne d'une allure plissée, ridée et rugueuse. Le visage n'a plus rien de gracieux et connote une certaine laideur, en se montrant affecté.

Le nez

À cette grimace faciale, s'ajoute une brève évocation du nez qui paraît participer à cette plissure générale. L'expression *sed ira cadat naso rugosaque sanna* (V, 91) dénote la contraction, dont le nez devient l'élément central du fait de sa localisation médiane dans le visage. De plus, l'emploi du verbe *cadere*, « tomber », matérialise la colère comme une substance qui s'échappe du nez dans un mouvement vertical. Cette « chute » établit cet organe comme un foyer où se concentre le ressentiment.

Les yeux

Autre indice facial : les yeux peuvent se mettre à briller, ajoutant au regard une nuance lumineuse ainsi qu'une expression vive et momentanée. Le verbe *scintillare* dans l'expression *scintillant oculi* (III, 117) souligne la formation d'étincelles, ces points brillants ou parcelles incandescentes, qui jaillissent d'un corps en ignition.

En privilégiant les effets descriptifs, Perse envisage la figure sous un angle postural et chromatique. Les plis faciaux et nasaux ainsi que la lueur oculaire rappellent que la colère n'est pas une passion statique, qui se bloque dans une manière d'être. Bien au contraire, elle fait évoluer le visage sur lequel elle s'inscrit dans une dynamique qui le façonne à son gré.

La bile

Perse complexifie le principe biliaire en lui accordant plusieurs caractéristiques. Non seulement en tant qu'épicentre, la bile garde cette capacité de concentrer l'activité colérique, mais de plus, elle est susceptible de changer sa forme première, soit en se déplaçant, soit en se gonflant.

Dans la linéarité du processus passionnel, la bile est le premier organe qui semble touché par l'émergence du courroux. En IV, 3-8, Socrate met en scène Alcibiade face à une foule mécontente :

*“Quo fretus ? Dic hoc, magni pupille Pericli.
Scilicet ingenium et rerum prudentia uelox
Ante pilos uenit, dicenda tacendaue calles ;
Ergo, ubi commota feruet plebecula bile,
Fert animus calidae fecisse silentia turbae
Maiestate manus ; quid deinde loquere⁵⁷³ ? ”*

⁵⁷³ Pers., IV, 3-8 : « D'où t'en vient l'assurance ? Dis le, pupille du grand Périclès. Sans doute le talent et la connaissance des choses te sont venus au galop avant le poil, tu es ferré sur ce qu'il faut dire ou taire ; aussi lorsque, la bile en mouvement, la populace s'enflamme, tu te sens porté à imposer silence à la foule échauffée par un geste majestueux de la main ; que diras-tu ensuite ? »

L'expression *commota... bile* présente la mobilité de la bile comme origine physiologique première du ressentiment, qui va provoquer l'embrasement de la foule. Cette relation cause-conséquence induit ainsi une dynamique organique. Loin d'être pensé comme un ensemble inerte, le corps est conçu en fonction d'un réseau de liens unissant les organes, qui interagissent les uns sur les autres.

Dans un autre cas de figure, la bile peut modifier son aspect, en devenant brillante et en s'enflant. En III, 8-9, un jeune paresseux s'écrie :

*“Nemon ? Turgescit uitrea bilis,
Findor ut....” Arcadiae pecuaria rudere credas⁵⁷⁴.*

Deux changements se combinent pour modeler la nouvelle apparence biliaire. La comparaison avec le verre, suggérée par *uitrea*, insinue une mutation possible de la couleur. Ce dérivé de *uitrum* désigne tout ce qui est en verre. Or, ce terme désigne l'ouvrage de verrerie et aussi une couleur pastel, provenant de la guède. Ce nom du verre n'est donc pas à séparer du nom de la plante, celle-ci ayant été nommée à cause de sa couleur vitreuse. Le verre des anciens n'était pas transparent mais verdâtre⁵⁷⁵.

Le contour peut aussi être affecté par une certaine dilatation. Le verbe *turgescere* implique une variation du volume par un gonflement pouvant aller jusqu'à l'éclatement, comme le suggère *findor*, qui porte atteinte à l'intégralité de l'être. Il y a donc eu un glissement dans la focalisation, l'attention s'est d'abord concentrée sur la bile puis sur le corps tout entier. Implicitement, la bile est perçue comme un épicycle, irradiant dans tout le corps.

⁵⁷⁴ Pers., III, 8-9.

⁵⁷⁵ Ernout-Meillet, p. 742, art. *uitrum*.

La hargne

En I, 108-109, la nature mordante des propos satiriques est évoquée :

“ *Sonat hic de nare canina
Litera*⁵⁷⁶. ”

La périphrase *canina litera* désigne métaphoriquement le rho, lettre « agressive », qui évoque le grondement d’un chien qui va mordre. Dans ce son menaçant, sourd et prolongé, rapproché d’une émission canine, affleure la hargne. Les propos se font aigres et se modulent alors sur un grognement.

L’*homo furens*, dans les *Satires* de Perse, se limite à trois lignes directrices : une intériorité perturbée, un ton hargneux, et un visage grimaçant aux yeux étincelants. Le reste du corps est éludé. Et ce parti pris s’attache à des pôles organiques plus expressifs et emblématiques. À ce choix descriptif s’ajoute une figuration de la dynamique passionnelle, qui s’inscrit dans un mouvement allant de l’intériorisation à l’extériorisation. Bien loin d’être figé, le corps est perçu dans une optique dynamique. La place importante accordée à la bile confère à l’organisme une certaine épaisseur et complexifie la description de l’homme en colère.

L’ire se cheville au corps et contribue à renforcer l’omniprésence de l’organisme dans les *Satires*. Effectivement, cette répétition des motifs somatiques dévoile une mécanique physiologique, qui rend l’écriture très concrète. Les manifestations émotionnelles trouvent leur origine dans un processus organique. Les modifications biliaires provoquent le courroux, tandis que le rire est le fait d’une rate « turbulente⁵⁷⁷ ».

⁵⁷⁶ Pers., I, 108-109 : « Là gronde du nez la lettre canine. »

⁵⁷⁷ Pers., I, 12 : *Sed sum petulanti splene : cachinno* (« Mais j’ai la rate turbulente : j’éclate de rire »).

À ce choix anatomique se superposent des réminiscences médicales. Dans la satire II, la gale et l'engorgement de bile acide sont évoqués comme causes probables de la mort d'un pupille, obstacle à un héritage⁵⁷⁸. Dans la satire III, l'état physique du jeune paresseux⁵⁷⁹ est dépeint avec luxe de détails, comme l'est celui d'un malade qui, se croyant guéri, reprend ses fâcheuses habitudes et en meurt⁵⁸⁰.

Au-delà du pur aspect mimétique, la récurrence de ces motifs anatomiques fait du corps un acteur essentiel et l'introduit comme un sème au service de l'écriture satirique et de la défense du stoïcisme.

4.4.3 Juvénal

Un total de neuf occurrences a été relevé dans les *Satires*⁵⁸¹ de Juvénal. De prime abord, ce nombre paraît peu conséquent et semble laisser peu de marge à la description de l'organisme sous le coup de la colère.

Toutefois, l'auteur globalise le corps, en sélectionnant et en accusant certains traits physiologiques. On ne trouve pas des portraits tout en long finement ouvragés et ciselés, mais plutôt des croquis pris sur le vif, griffonnés dans la dynamique du moment. La voix acquiert puissance et intensité. L'homme se précipite et tend à accomplir des gestes mortifères afin de satisfaire ses sombres desseins.

De même, le satiriste renforce la concrétisation substantielle du ressentiment par le biais de la métaphore et de l'intériorisation. La métaphore du brasier dépeint l'ire sous les traits d'une énergie ardente. La colère s'intériorise et se focalise dans des épicycles tels que la bile et le foie, dans lesquels se concentre l'essence calorifique du courroux. Une tradition physiologique est ainsi réexploitée.

⁵⁷⁸ Pers., II, 13-14 :

*Nam et est scabiosus et acris
bile tumet.*

(« Il a la gale et un engorgement de bile acide. »)

⁵⁷⁹ Pers., III, 58-59 :

*Stertis adhuc laxumque caput conpage soluta
Oscitat hesternum dissutis undique malis.*

(« Pourtant tu ronfles encore et ta tête branlante, dont la charpente se désarticule, bâille des excès d'hier, les mâchoires décosues dans tous les sens »).

⁵⁸⁰ Pers., III, 88-106.

⁵⁸¹ La traduction utilisée est celle d'O. Sers de l'édition des Belles Lettres.

En effet, le corps est saisi dans la vivacité de l'émotion. Juvénal rend ainsi sa description plus réaliste, en accusant un seul trait, voire parfois deux ou trois. De ce fait, il présente un trait général, qui structure l'ensemble. L'efficacité et la tonicité sont privilégiées et l'ornementation laissée de côté.

Les schèmes figuratifs

L'utilisation de schèmes figuratifs permet de concrétiser la colère qui, par nature, est une entité abstraite. De manière traditionnelle, elle est représentée par une incandescence énergétique ou par l'activité physique du bouillonnement.

L'embrassement

L'animosité peut se matérialiser par la métonymie d'un feu incandescent, qui se propage à travers tout le corps. Le verbe *ardere* est utilisé cinq fois : en I, 45-48⁵⁸² ; en I, 165-168⁵⁸³ ; en IX, 96- 99⁵⁸⁴ ; en XIII,

⁵⁸² Juv., I, 45-48 : *Quid referam quanta siccum iecur ardent ira, /Cum populum gregibus comitum premit hic spoliator/ Pupilli prostantis et hic damnatus inani//Iudico* (« Comment dire la rage qui me tisonne le foie à vif au spectacle des passants bousculés par la clique des clients de l'escroc Untel, qui n'a laissé à son pupille que le tapin, ou de tel autre, condamné sur le papier ? »)

⁵⁸³ Juv., I, 165-168 : *Ense uelut stricto quotiens Lucilius ardens/Infremuit, rubet auditor cui frigida mens est/Criminibus, tacita sudant praecordia culpa. /Inde irae et lacrimae* (« Mais chaque fois qu'un Lucilius s'enflamme, empoigne l'épée et se met à gronder, l'auditeur rougit, ses crimes lui glacent l'âme, la faute inavouée lui suinte aux entrailles. D'où vengeance et larmes »).

⁵⁸⁴ Juv., IX, 96- 99 : *Ardet et odit, /tanquam prodiderim quidquid scio. Sumere ferrum, /fuste aperire caput, candelam adponere ualuis/ non dubitat* (« Il flambe déjà de rage comme si j'avais dégoisé tout ce que je sais, il n'hésiterait pas à m'embrocher, à m'ouvrir le crâne à coups de trique, à déposer une mèche incendiaire devant ma porte »).

13-16⁵⁸⁵ ; en XV, 33-38⁵⁸⁶. Il dénote la puissance ignée de la colère, qui dégage une chaleur ardente dévorant l'intérieur du corps.

De plus, dans la plupart des extraits, le sujet⁵⁸⁷ désigne une personne entière, comme celle de Lucilius. Cela implique que l'ensemble du corps devient semblable à une torche incandescente et que la colère est capable de se diffuser dans l'intégralité organique.

Toutefois le vers I, 45, *quid referam quanta siccum iecur ardent ira-*, précise la nature et les modalités de cette incandescence. En effet, *siccum* introduit une nuance de sécheresse, l'absence totale de liquide. L'adjectif *siccus* désigne l'état d'avoir soif, puis quelqu'un de « maigre », de « décharné » et donc de « ferme » (c'est-à-dire « sans humeurs⁵⁸⁸ »). Le sème de l'aridité s'associe à celui de la brûlure, dont l'action élimine toute substance liquide. Mais il complexifie aussi la représentation de l'embrasement, en désignant un mode opératoire proche de la carbonisation.

Le bouillonnement

La colère peut amorcer une activité similaire à celle du bouillonnement. En XIII, 13-16, Juvénal s'adresse à un certain Calvinus et fait les constatations suivantes :

*Tu quamuis leuium minimam exiguamque malorum
Particulam uix ferre potes spumantibus ardens
Visceribus, sacrum tibi quod non reddat amicus*

⁵⁸⁵ Juv., XIII, 13-16 : *Tu quamuis leuium minimam exiguamque malorum/ Particulam uix ferre potes spumantibus ardens/ Visceribus, sacrum tibi quod non reddat amicus/ Depositum ?* (« C'est faire des embarras pour le plus minuscule, le plus infime, le plus insignifiant des bobos que de bouillir et prendre feu et flamme comme tu le fais parce qu'un ami ne t'a pas rendu un dépôt confié sous la foi du serment »).

⁵⁸⁶ Juv., XV, 33-38 : *Inter finitimos uetus atque antiqua simultas, /Inmortale odium et numquam sanabile uulnus/ Ardet adhuc Ombos et Tentyra. Summus utrimque/ Inde furor uolgo, quod numina uicinorum/ Odit uterque locus, cum solos credat habendos/ Esse deos quos ipse colit* (« Entre deux cités limitrophes, Ombos et Tentyra, sévit de longue date une rivalité immémoriale, une haine inextinguible qui les ronge d'un inguérissable ulcère. Ce qui pousse les deux peuplades à cette exécration mutuelle, c'est que chaque localité, persuadée que seuls ses propres dieux doivent être tenus pour authentiques, abomine ceux qu'adore le voisin »).

⁵⁸⁷ Cette constatation ne s'applique pas à toutes les occurrences. Pour la première, par exemple, le sujet est le foie.

⁵⁸⁸ Ernout-Meillet, p. 623, art. *siccus*.

*Depositum*⁵⁸⁹ ?

⁵⁸⁹ Juv., XIII, 13-16 : « C'est faire des embarras pour le plus minuscule, le plus infime, le plus insignifiant des bobos que de bouillir et prendre feu et flamme comme tu le fais parce qu'un ami ne t'a pas rendu un dépôt confié sous la foi du serment. »

L'équilibre intérieur organique est rompu et se retrouve dans la tourmente. La colère en est à ses prémisses et se manifeste par la combinaison de deux schèmes figuratifs, à savoir l'embrassement et le bouillonnement. Ce dernier est suggéré par le groupe nominal *spumantibus uisceribus*, qui renvoie à une réaction consécutive à l'ébullition. Le terme général *uisceribus* s'applique à tout ce qui est à l'intérieur du corps, en englobant les chairs, les viscères, les intestins et les entrailles. Le vocable *spumantibus* évoque le fait « d'écumer », d'émettre de la mousse et de la bave, cette mousse blanchâtre qui se forme à la surface des liquides agités, chauffés ou en fermentation. Dans ce cas présent, la métaphore de l'ébullition semble biaisée puisqu'elle est envisagée au niveau de la conséquence et non du procédé lui-même. Une substance successive à ce processus d'échauffement est ainsi formée, ce qui renforce « la transformation physiologique de l'imaginaire ».

Le corps

Le foie

Un spectacle révoltant enclenche l'apparition de la colère, qui se localise d'abord dans le foie. En I, 45-48, Juvénal est outré face « au spectacle des passants bousculés par la clique des clients de l'escroc Untel, qui n'a laissé à son pupille que le tapin ». Et il en décrit successivement la conséquence organique :

*Quid referam quanta siccum iecur ardent ira,
Cum populum gregibus comitum premit hic spoliator
Pupilli prostantis et hic damnatus inani
Iudico ?*⁵⁹⁰

⁵⁹⁰ Juv., I, 45-48 : « Comment dire la rage qui me tisonne le foie à vif au spectacle des passants bousculés par la clique des clients de l'escroc Untel, qui n'a laissé à son pupille que le tapin, ou de tel autre, condamné sur le papier ? »

Autre cas de figure. En VI, 648-650, le satiriste expose le sexe féminin sous l'emprise de la rage, variante hyperbolique de la colère. Et, dans ce cas-là, cette passion dévastatrice se situe aussi dans le foie :

*Et rabie iecur incedente feruntur
Praecipites, ut saxa iugis abrupta, quibus mons
Subtrahitur cliuoque latus pendente recedit.*⁵⁹¹

En évoquant cet organe, Juvénal procède à une simple localisation de l'émergence du mécontentement. De la sorte, il reconstitue maillon par maillon le processus physiologique de cette passion. Par définition, l'épicentre est la zone qui constitue le foyer intérieur des ébranlements organiques, suscités par le courroux⁵⁹². Néanmoins, une autre variante existe : celle de la bile.

La bile

La bile est conventionnellement un lieu dans lequel naît l'activité colérique. À deux reprises, Juvénal la mentionne : en V, 156-160 et en XIII, 143-144⁵⁹³. Dans le premier cas, il constate le fait suivant :

⁵⁹¹ Juv., VI, 648-650 : « Lorsque la rage leur incendie le foie, elles se laissent précipiter la tête la première aussi violemment qu'un éboulis de rochers quand la montagne s'affaisse et qu'un sentier à flanc de coteau s'en détache. »

⁵⁹² L'interaction purement biologique de la colère sur le foie sera évoquée dans la partie consacrée aux schèmes figuratifs, et plus spécifiquement en ce qui concerne l'embrasement.

⁵⁹³ Juv., XIII, 143-144 : *Rem pateris modicam et mediocri bile ferendam, /Si flectas oculos maiora ad crimina* (« En regard de crimes plus sérieux ton malheur est modeste et ne mérite guère d'échauffer la bile »).

*Forsitan impensae Virronem parcere credas.
 Hoc agit ut doleas ; nam quae comoedia, mimus
 Quis melior plorante gula ? Ergo omnia fiunt,
 Si nescis, ut per lacrimas effundere bilem
 Colgaris pressoque diu stridere molari.*⁵⁹⁴

L'expression *effundere bilem* présente cet organe comme un réceptacle, qui, par un procédé d'extériorisation, répand la substance irascible. Le foie et la bile apparaissent comme des organes régulateurs de l'équilibre organique. Par l'évocation de ces épacentres, Juvénal sonde le corps et reprend également à son compte une tradition médicale, qui présente le foie et la bile comme sièges de la passion. Cet aspect est devenu un lieu commun. De ce fait, ce positionnement géographique octroie au corps humain une profondeur et une consistance plus marquées, lorsqu'il décrit les troubles internes qui perturbent l'harmonie physiologique préexistante.

Les gestes mortifères

L'*homo furens* acquiert un statut bivalent. Il est à la fois patient dans la mesure où il subit le processus passionnel, mais aussi actant car il se définit comme une force agissante. En IX, 96- 99, est présenté un homme enragé, capable d'actes mortifères :

⁵⁹⁴ Juv., V, 156- 160 : « Tu crois peut-être que Virron fait des économies ? Il fait ça pour te faire râler. Parce que qui, quel comédien, quel mime, est meilleur sur scène qu'un gueulard en larmes ? Donc, apprend-le si tu l'ignores, tout est organisé pour te pousser aux effusions de bile, aux pleurs et aux grincements de dents prolongés. »

*Ardet et odit,
Tanquam prodiderim quidquid scio. Sumere ferrum,
Fuste aperire caput, candelam adponere ualuis
Non dubitat*⁵⁹⁵.

Cette occurrence retrace la linéarité du processus colérique. En amont, apparaît la haine, qui s'imisce alors dans l'être, tandis qu'en aval, vient la concrétisation de celle-ci. Les modalités exécutives reprennent les instincts humains les plus primaires libérés par l'individu et décrivent l'être susceptible des pires atrocités, dans la mesure où il tente de supprimer toute gêne à ses desseins. L'énumération des vers 96 à 98 montre les pires châtiments qui attendent Nevolus. Les actions se font par l'entremise d'armes dévastatrices comme *ferrum*, *fuste*, *candelam*. Les moyens sont expéditifs et brutaux et ne visent que la destruction de l'obstacle.

La voix

Sous le coup du ressentiment, la puissance vocale s'amplifie. En I, 165-168, Juvénal met en scène Lucilius « grondant » face à un auditoire. Le verbe *infremere* rappelle le fait de produire un grondement, un bruit grave et violent pouvant aller du rugissement des fauves au grondement d'une foule émue ou irritée. Sont simultanément perçus l'acte d'élocution, qui se module sur une voix sourde, presque caverneuse, et la production verbale, faite de propos sévères.

Est présentée, de même, en VI, 484-485, la prestation orale d'une femme, contrariée par le sommeil de son époux :

⁵⁹⁵ Juv., IX, 96- 99: « Il flambe déjà de rage comme si j'avais dégoisé tout ce que je sais, il n'hésiterait pas à m'embrocher, à m'ouvrir le crâne à coups de trique, à déposer une mèche incendiaire devant ma porte. »

*Donec lassis caedentibus “Exi”
Intonet horrendum iam cognitione peracta*⁵⁹⁶.

Le verbe *intonare* suggère aussi bien la façon de s’exprimer que la nature des paroles, le tout étant dominé par une analogie avec le tonnerre. Une violente explosion orale faite avec fracas dresse le portrait d’un « dragon » féminin.

Juvénal dépeint un *homo furens* tout en force. Il est bien loin du simple ornement pâle et dénué de tout relief. En effet, la tonicité et le dynamisme orientent sa présentation puisque les « effets » du corps sont privilégiés. Une voix tonitruante, des gestes précipités à visée mortifère, un embrasement se combinant avec l’ébullition, un épanchement de la bile, un foie incandescent mettent en évidence la capacité d’imprégnation de l’organisme à son environnement.

L’auteur prend le parti pris de mettre en évidence la sensibilité de l’individu. En effet, il envisage l’homme dans une société qu’il considère à bien des égards comme corrompue. En I, 45-48, par exemple, il s’emporte face « au spectacle des passants bousculés par la clique des clients de l’escroc Untel ». Les modifications organiques témoignent alors de cette indignation et trahissent tout bouleversement émotionnel. Le corps humain est ainsi perçu comme une entité vibrante, sensible à tous les événements extérieurs. Il devient un réceptacle qui absorbe divers stimuli, lesquels changent le bon fonctionnement de certains organes. En tant que résultante, cette conception physiologique sert de lien mais aussi de relais entre l’être et le milieu dans lequel il évolue.

⁵⁹⁶ Juv., VI, 484-485 : « À la fin les fouetteurs n’en peuvent plus. « Dehors ! » fulmine-t-elle, formidable, la cause est entendue ».

4.4.4 *Les Épigrammes de Martial*

Sur l'ensemble des *Épigrammes*⁵⁹⁷, ont été relevés dix-neuf extraits qui se rapportent à la représentation physique de la colère. Ce résultat assez important atteste non seulement la présence de ce motif littéraire, mais également sa récurrence. Deux types d'occurrences structurent cette description, évocatrices, soit de la modification de l'aspect d'un organe, soit des effets du corps, auxquels appartiennent le verbal et le mouvement.

Les lignes de force demeurent traditionnelles, composées d'invariants figuratifs. Le visage est considéré dans une modalité tantôt générale, dans l'expression dominante qu'il revêt et dans son teint, tantôt fragmentée dans la mention du front, des sourcils, du regard et des dents. L'échauffement biliaire octroie une certaine épaisseur à l'organisme, qui se voit ainsi accorder une intériorité. Les gestes sont violents, voire mutilants. Les protestations ou les glapissements, rappelant les aboiements canins, traduisent l'animosité, comme le fait aussi la métaphore animale.

La physionomie

Le visage reste l'une des parties les plus démonstratives de la sémiotique corporelle. Il centralise une certaine expressivité en tant qu'ensemble regroupant des organes comme les yeux. Et de lui émanent des « impressions collectives ». Cette particularité lui permet alors d'être considéré de deux façons possibles : soit il est saisi dans son intégralité en tant que totalité, soit il est fragmenté par l'évocation de ses différentes constituantes.

Martial reprend cette perception bivalente et présente un faciès modulable en fonction du ressentiment. Sévérité, froncement viennent l'assombrir ; la rougeur envahissante dénote une perturbation humorale. Ou bien la colère se concentre dans le haut de la figure, en contractant le front ainsi que les sourcils et en durcissant le regard. La dentition devient menaçante, en se transformant en arme offensive.

⁵⁹⁷ La traduction utilisée est celle d' H.-J. Izaac de l'édition des Belles Lettres.

Le visage

Alors que Martial demande à Jupiter quelques milliers de sesterces (VI, 10), il décrit le visage de son locuteur en ces termes :

*At quam non tetricus, quam nulla nubilus ira,
Quam placido nostras legerat ore preces !*⁵⁹⁸

C'est par antithèse que se dépeint la colère. C'est l'absence de ses schèmes représentatifs qui laisse présager une issue assez favorable à la requête de l'auteur. Les impressions de trouble et de sévérité, suggérées par les adjectifs *nubilus* (« nuageux ») et *tetricus* (« à l'aspect sombre ou sévère »), sont annulées par les tournures négatives. Aucune perturbation apparente ne vient agiter l'harmonie faciale. Le ressentiment se manifeste donc par un durcissement de la physionomie, rendant visible l'agressivité sous-jacente.

Autre possibilité : les traits peuvent se contracter et durcir ainsi l'expression faciale :

*Qui ducis uultus et non legis ista libenter,
Omnibus inuideas, liuide, nemo tibi.*⁵⁹⁹

La grimace affleure alors.

Le teint

Ce peut être une modification chromatique qui figure l'émergence du courroux. Sous son influence, le teint vire au rouge. En IV, 17, Martial imagine la réaction de Lycisca, qui s'empourpre après la lecture de vers qui lui déplaisent :

⁵⁹⁸ Mart., VI, 10, 5-6 : « Mais comme son air était peu sévère, son front peu assombri par la colère, son visage serein, quand il a lu ma supplique. »

⁵⁹⁹ Mart., I, 40 : « Toi qui fronces le sourcil et lis ces vers à contre-cœur, puisses-tu, vilain jaloux, envier tout le monde sans que personne te porte envie. »

*Facere in Lyciscam, Paule, me iubes uersus,
Quibus illa lectis rubeat et sit irata.
O Paule, malus es : irrumare uis solus.*⁶⁰⁰

Le verbe *rubere* souligne la rougeur qui est aménée par un facteur émotionnel, comme la honte, la pudeur ou la colère.

Néanmoins, la couleur de la carnation peut varier de manière totalement opposée, en devenant livide. La jalousie apporte cet aspect terne, plombé, presque bleuâtre :

*Qui ducis uultus et non legis ista libenter,
Omnibus inuideas, liuide, nemo tibi.*⁶⁰¹

L'être devient blême de jalousie, presque exsangue.

La figure peut se décliner en fonction de ses différentes constituantes. Le traitement devient alors spécifique à chacune et construit un portrait tout en nuances, qui s'enrichit par la superposition de détails. Des parties sont privilégiées par rapport à d'autres du fait de leur intense expressivité. Ainsi, Martial favorise le haut du visage, incluant le front, les sourcils et le regard.

Le front

Le front est capable de signifier une irritation, manifestation qui se concrétise soit par une marque révélatrice, soit par un mouvement de contraction.

⁶⁰⁰ Mart., IV, 17 : « Tu m'invites, Paulus, à écrire sur Lycisca des vers dont la lecture la fasse rougir de colère et enrager. Ô Paulus, tu es un malin : tu veux la garder pour toi seul. »

⁶⁰¹ Mart., I, 40.

En IV, 14, 11-12, il incite l'austère Silius Italicus à lire ses épigrammes « non le front froncé (*torua fronte*), mais le visage riant⁶⁰² ». En VII, 26, 5-6, c'est Apollinaris qui est susceptible de marquer ainsi sa réprobation⁶⁰³, comme l'est aussi sollicitée Polla⁶⁰⁴ en X, 64, 1-2 (*tetrica fronte*). Dans ces trois extraits, Martial en appelle à la bienveillance de ses lecteurs. Le cas est similaire pour Charidemus qui présente de la même manière son mécontentement sur la conduite du jeune garçon dont il a eu la charge (*adstricta fronte* (XI, 39, 13).

Dans tous les cas de figure, la crispation frontale acquiert une dimension esthétique ou éthique. Elle marque un signe de désapprobation sur des qualités littéraires de l'œuvre de Martial ou sur un comportement. Ce jugement pose un constat associé à une appréciation sur une situation définie. Le corps prend acte de ces émotions et se module en fonction d'elles. C'est pourquoi le lexique de la contraction physique, représenté par *adstricta* (qui rappelle d'ailleurs la dynamique du relâché-resserré), illustre le ressort psychologique de la contrariété. Il s'agit sémantiquement de quelque chose qui agace, d'une opposition occasionnant un déplaisir.

Le regard

La jalousie peut assombrir le regard. Se sentant mis en danger par un rival, l'être peut nourrir à son égard un sentiment de défiance. En tant que reflet de l'âme, les yeux trahissent alors cet ombrage.

⁶⁰² Mart., IV, 14, 11-12 :

*Nec torua lege fronte, sed remissa
Lasciuus madidos iocis libellos.*

(« Et lis, non le sourcil froncé, mais le visage riant, ces poèmes saturés de folâtres plaisanteries. »)

⁶⁰³ Mart., VII, 26, 5-6 :

*Si te receptum fronte uideris tota,
Noto rogabis ut fauore sustentet.*

(« Si tu te vois accueilli sans que son sourcil se fronce aucunement, tu le prieras de te soutenir de son crédit bien connu. »)

⁶⁰⁴ Mart., X, 64, 1-2 :

*Contigeris regina meos si Polla libellos,
Non tetrica nostros excipe fronte iocos.*

(« Polla, ma noble protectrice, si ta main se pose sur mes petits volumes, n'accueille pas le sourcil froncé mes plaisanteries ».)

Martial surprend une telle expression chez Afer, lorsqu'il contemple avec trop d'insistance un jeune échanton au physique agréable :

*Dantem uina tuum quotiens aspeximus Hyllum,
Lumine nos, Afer, turbidioré notas*⁶⁰⁵.

L'usage du comparatif *turbidioré* reflète l'accroissement de l'inquiétude d'être dépossédé par autrui. Ce dérivé de *turba* dénote un trouble, une confusion générée par l'emportement d'un sentiment amoureux, évoluant alors en colère.

Les dents

Le motif de la morsure, rappelant celui de la dévoration, sert à illustrer le travail des détracteurs, qui critiquent l'œuvre de Martial. L'auteur se met alors en scène semblable à un ours, capable d'une riposte si cinglante qu'elle pourrait désarçonner totalement son adversaire (VI, 64). Pour lui éviter la honte d'une telle réplique, il lui conseille :

*Vacua dentes in pelle fatiges
Et tacitam quaeras, quam possis rodere, carnem*⁶⁰⁶.

Le mode opératoire rappelle celui, primaire, de la morsure. La finalité d'une telle manœuvre est la mise en pièce au sens figuré du rival. Le verbe *rodere* marque le fait de « ronger en coupant peu à peu avec les dents en petits morceaux » et donc au sens figuré de « déchirer quelqu'un ». Cet acharnement peut aller jusqu'à épuisement total de l'instrument que sont les dents.

⁶⁰⁵ Mart., IX, 25, 1-2 : « Toutes les fois que mes yeux se portent sur ton Hyllus occupé à servir à boire, tu le remarques, Afer, et me lances un regard assez orageux. »

⁶⁰⁶ Mart., VI, 64, 31-32 : « Epuise donc l'effort de tes dents sur une simple peau, et tâche de trouver pour y mordre une chair condamnée au silence. »

Pour se défendre, Martial ravale son censeur au rang d'une bête assez faible. Et comme pointe satirique, il lui conseille d'exercer ses dents/sa mâchoire sur un support aussi redoutable qu'il paraît : sur une viande silencieuse (*tacitam carnem*) ou une simple peau (*uacua pelle*). Martial prévient le contradicteur qu'il doit trouver un adversaire à sa juste mesure.

Le corps

La bile

L'émergence du courroux peut métaphoriquement être figurée par l'action de la bile. Traditionnellement, elle est capable tantôt de se mettre en branle :

*Si forte bilem mouit hic tibi uersus,
Dicas licebit beta me togatorum.*⁶⁰⁷

tantôt de s'échauffer :

*At si quid nostrae tibi bilis inusserit ardor.*⁶⁰⁸

et :

*Si dolor et bilis, si iusta coegerit ira,
Vrsus erit*⁶⁰⁹.

Ainsi se retrouve reprise toute la logique organique interne, consécutive à l'apparition colérique, créant une chaîne causative. Le premier maillon, de nature événementielle, implique une offense qui sert de stimulus et qui vient froisser l'individualité.

⁶⁰⁷ Mart., V, 26, 3-4 : « Mais si ce vers a échauffé ta bile, tu n'as qu'à m'appeler le « numéro deux » des porteurs de toges. »

⁶⁰⁸ Mart., VI, 64, 24 : « Mais si ma bile brûlante te marque au fer rouge. »

⁶⁰⁹ Mart., VI, 64, 30-31 : « Mais si une bile échauffée par la colère, si un légitime ressentiment l'y contraignent, ce sera un ours. »

Intériorisée, elle enclenche une réaction biologique, celle de la bile. Puis vient l'extériorisation, à la fois physique et comportementale.

Le corps est donc conçu comme un réceptacle, reposant sur un faisceau d'organes qui interagissent les uns sur les autres. Dans cet ensemble, la bile tient le rôle de foyer, en tant qu'activité première qui va enclencher toute une dynamique. Deux types de réactions, rappelant deux capacités biliaires, interviennent :

- le mouvement, marqué par le verbe *mouere* qui détermine un changement de position géographique, accompagné d'une agitation,
- et une caractéristique substantielle, la bile pouvant s'échauffer. Elle matérialise le pouvoir d'ignition de la colère et s'en impose comme la métonymie. Ce transfert direct la rend actante. Dans l'extrait *at si quid nostrae tibi bilis inusserit ardor*, le nominatif *bilis* substitue complètement la bile à l'auteur et la donne comme principe moteur de toute action. En tant que principe figuratif, le corps acquiert profondeur et consistance, ainsi qu'une complexification fonctionnelle.

Les gestes violents

La colère désinhibe l'être et brise toute maîtrise de soi, en libérant les instincts. L'objet du ressentiment se retrouve réifié et il est menacé par un déferlement de violence. C'est pourquoi les situations où interviennent un homme en colère mettent en scène un dominant brutal et un dominé malmené. La violence devient graduelle et peut aller jusqu'à la mutilation. En II, 83, Martial évoque la vengeance d'un mari adultère :

*Foedasti miserum, mariter, moechum,
Et se, qui fuerant prius, requirunt
Trunci naribus auribusque uoltus.
Credis te satis esse uindicatum ?
Erras : iste potest et irrumare.*⁶¹⁰

⁶¹⁰ Mart., II, 83 : « Tu as mutilé, ô mari, un malheureux adultère, et son visage, privé des narines et des oreilles, cherche en vain sa forme première. Te crois-tu suffisamment vengé ? Erreur ! Il peut encore éjaculer. »

Le verbal

La production verbale

L'acrimonie se retrouve dans l'expression de propos acerbes ou hargneux. En XI, 43, 1-2, Martial met en scène sa « femme » qui le surprend avec un mignon :

*Deprensum in puero tetricis me uocibus, uxor,
Corripis et culum te quoque habere refers.*⁶¹¹

Les reproches fusent, révélant la jalousie. L'*uxor* tente par ces blâmes d'inspirer la honte ou le regret, pour corriger son époux qui la délaisse. L'expression *tetricis uocibus* évoque un aspect sombre, sévère et réprobateur. L'amertume ressentie façonne la production verbale, qui n'est plus alors que griefs.

L'intensité

L'un des invariants de la représentation colérique est l'intensification de la puissance vocale. La démesure passionnelle l'intensifie et lui fait gagner en tonicité. Cet aspect peut être exprimé par *exclamare*. En XI, 39, Martial se plaint de Charidemus, gardien de son enfance, mais dont l'attitude réprobatrice ne cesse d'importuner l'homme qu'est devenu l'auteur. Tandis qu'il a revêtu un manteau de pourpre ou parfumé ses cheveux, Martial se voit victime de reproches, introduits par ce composé de *clamare*⁶¹².

Mais ce thème peut devenir la clé de voûte d'une épigramme entière. Comme le montre Etienne Wolff⁶¹³, l'épigramme est l'image même de la vie et de l'homme. En somme, Martial prend comme sujet ce qu'il voit, entend, éprouve à chaque instant de son existence.

⁶¹¹ Mart., XI, 43, 1-2 : « M'ayant surpris avec un mignon, tu m'adresses, ma femme, des paroles furieuses, et ajoutes que, toi aussi, tu as un cul. »

⁶¹² Mart., XI, 39, 12 : *Exclamas « Numaquam fecerat ista pater »* (« Tu t'exclames : « Jamais ton père n'avait fait cela ! » »).

⁶¹³ Etienne Wolff, *Martial ou l'apogée de l'épigramme*, PUR, p. 38-41 ; p. 51-52.

C'est pourquoi en IX, 68, il décrit une des gênes nocturnes qui l'empêche d'avoir un repos agréable, le voisinage d'un professeur criard, qui le réveille dès l'aube :

*Quid tibi nobiscum est, ludi scelerate magister,
Inuisum pueris uirginibusque caput ?
Nondum cristati rupere silentia galli :
Murmure iam saeuo uerberibusque tonas.
Tam graue percussis incudibus aera resultant,
Causidicum medio cum faber aptat equo :
Mitior in magno clamor furit amphitheatro,
Vicini parmae cum sua turba fauet.
Vicini somnum – non tota nocte- rogamus :
Nam uigilare leue est, peruigilare graue est.
Discipulos dimitte tuos. Vis, garrule, quantum
Accipis ut clames, accipere ut taceas ?⁶¹⁴*

La description se focalise sur le seul aspect de ce déferlement sonore, provoqué par le caractère irascible du maître. H.J. Izaac traduit le quatrième vers en mettant en relief le mécontentement : « et voici qu'on entend déjà le tonnerre de ta voix qui se fâche et de tes coups⁶¹⁵ ! ». Le *murmure saeuo* devient l'indice métonymique de l'humeur de l'individu. L'adjectif *saeuus* désigne un état d'emportement, de fureur, de sauvagerie et de cruauté.

⁶¹⁴ Mart., IX, 68 : « Qu'avons-nous besoin de toi, scélérat de maître d'école, tête maudite des garçons et des filles ? Les coqs à la crête dressée n'ont pas encore rompu le silence nocturne ; et voici qu'on entend déjà le tonnerre de ta voix qui se fâche et de tes coups ! Aussi bruyant est l'écho du bronze que l'on martèle sur l'enclume, lorsqu'un ouvrier rive un avocat à la croupe de son cheval, moins violente est la clameur furieuse dont s'emplît l'immense amphithéâtre lorsque la foule de ses partisans applaudit un petit bouclier victorieux. Le voisinage ne demande pas à dormir toute la nuit : veiller est peu de chose, mais veiller perpétuellement est un supplice. Renvoie tes élèves. Veux-tu, grand criard, que, ce qu'on te donne pour beugler, nous te le donnions pour te taire ? »

⁶¹⁵ Quant à Etienne Wolff, il accentue davantage la cruauté du comportement en proposant comme traduction : « et déjà tu fais tonner ta voix cruelle et tes coups de fouet » (Wolff, 2008, p. 120).

L'état affectif de la colère se déduit à partir des deux manifestations sonores, que sont les éclats vocaux et le bruit des coups de fouet. C'est donc un *homo furens* qui se retrouve mis en scène.

Martial oriente sa description en accentuant les indices sonores selon la logique de son réalisme, mise en lumière par E. Wolff⁶¹⁶. En effet, il transpose la réalité mais tout en la modifiant. Il n'en présente qu'un seul aspect et laisse le reste dans l'ombre. Il en résulte une évocation partielle et fragmentaire. C'est ainsi que l'intégralité du protagoniste se résume en une seule voix tonitruante, ce qui montre l'inanité du personnage.

L'efficacité du genre de l'épigramme brosse en quelques vers un « anti-portrait ». reposant sur le blâme. Dès le début, les enjeux en sont posés. Une brève introduction met en question la nécessité d'un maître, dont la teneur infâme est rappelée par les périphrases *ludi scelerate magister, /Inuisum pueris uirginibusque caput*. Puis, les indices sonores, dont la fonction est double, relaient ce lexique péjoratif. Du fait de leur volume important, ils sont la source essentielle des désagréments subis par le voisinage et par conséquent, la cause principale qui explique le ressentiment de Martial. Sciemment, il l'amplifie par un traitement hyperbolique, afin d'agrandir la portée des nuisances. Il ne connaît de cet individu que cette voix criarde, reflet d'une nature revêche et violente. Dès le quatrième vers, les éclats oraux se conjuguent au bruit des coups de fouet, retentissant à une heure où même le cri des coqs ne s'est pas fait entendre. Dorénavant, la structure de l'épigramme s'articule autour du développement des indices sonores. L'isotopie du tumulte s'associe au fracas acoustique. Le lexique combine le double sème de la nature auditive et tonnante. *Murmure* (v. 4), un « grondement », un « bruit sourd », est précisé par l'adjectif *saeuo*, « emporté, furieux, féroce » et le verbe *tonare* rappelle un bruit semblable au tonnerre, retentissant fortement. Suivent deux comparaisons à portée hyperbolique, dont l'analogie repose sur la puissance sonore. La première⁶¹⁷ décrit le travail du bronze, quand il est martelé sur l'enclume lors de l'élaboration d'une statue équestre, qu'un avocat réputé veut se dresser à

⁶¹⁶ Wolff, 2008, p. 51-52.

⁶¹⁷ Mart., IX, 68, 5-6 :

*Tam graue percussis incudibus aera resultant,
Causidicum medio cum faber aptat equo.*

lui-même dans le vestibule de sa maison. La seconde⁶¹⁸ souligne le bruit des applaudissements victorieux consécutifs aux combats entre *parmutarii* et *retiarii*. Comme le montre H.-J. Izaac⁶¹⁹, la rareté⁶²⁰ de l'événement, cumulée à la grandeur du lieu soulignée par le groupe prépositionnel *in magno amphitheatro* renforce l'intensité des applaudissements. Le verbe *furere*, joint au substantif *clamor*, dénote le « déchaînement », le fait d'« être en furie ». Et l'épigramme s'achève sur cette pointe satirique :

Vis, garrule, quantum

Accipis ut clames, accipere ut taceas ?

Martial joue sur les sonorités, en usant de la paronomase sous la forme du polyptote, *accipis /accipere*, accentué par le parallélisme syntaxique. Le maître est stigmatisé par le terme *garrule*. Ce dérivé de *garrire* (« babiller, bavarder ») s'attache à une élocution foisonnante et débordante et non au contenu exprimé, donc à quelqu'un de bavard, et surtout dont les propos sont inconsistants. Ce verbe expressif ne semble pas s'appliquer au cri d'un animal déterminé. Ce n'est qu'à une époque relativement tardive qu'il est employé en parlant d'animaux divers : grenouille, oiseaux. C'est pourquoi *garrulus* se dit de toutes espèces d'êtres ou de choses⁶²¹.

L'aboiement

La colère rend acides les propos tenus, mais peut également les dégrader au point de les rendre semblables à ceux d'un animal. En II, 61, Martial utilise le verbe *adlatrare* pour définir la production verbale d'un éternel jaloux :

⁶¹⁸ Mart., IX, 68, 7-8 :

*Mitior in magno clamor furit amphitheatro,
Vincenti parmae cum sua turba fauet.*

⁶¹⁹ Martial, *Épigrammes (livres XIII-XIV)*, texte établi et traduit par H.-J. Izaac, Paris, les Belles Lettres, note 4, p. 271.

⁶²⁰ En effet, la faveur de Domitien n'allait pas aux premiers ; si l'un d'eux était vainqueur, la victoire devait être d'autant plus applaudie qu'elle était plus rare.

⁶²¹ Ernout-Meillet, p. 267, art. *garrus*.

*Adlatras nomen quod tibi cumque datur*⁶²².

Ce composé de *latrare* désigne le fait de « gronder, d'aboyer contre ». Il se retrouve en V, 55 où Martial refuse à un individu qu'il juge indigne, d'être mentionné dans son œuvre et de passer ainsi à la postérité :

*Adlatres licet usque nos et usque
Et gannitibus improbis lacessas,
Certum est hanc tibi pernegare famam*⁶²³.

L'expression *gannitibus improbis* précise une élocution aigre, grondante et criarde. Le dérivé de *gannire*, *gannitibus*, évoque les jappements du chien, le fait de pousser des aboiements aigus et clairs. Il se dit des chiens, des renards et des femmes en rut (Juv., 6, 64). L'adjectif *improbis* en dénote l'assiduité et la constance.

L'*homo furens* dépeint dans les *Epigrammes* regroupe de nombreux invariants, conventionnels de la représentation physique de la colère : la physionomie devient sévère, rougeur ou blancheur s'étalent sur le visage, le front se plisse, le regard s'assombrit, les dents s'activent dans le but de déchirer l'adversaire, la bile se met en mouvement ou s'échauffe, les gestes se font violents et vont jusqu'à la mutilation, les reproches et les cris fusent, une élocution bestiale accompagne la métamorphose de l'être en animal.

La bile reste le foyer d'où émane le courroux. Martial exploite de nombreux effets de la colère, à savoir le froncement, l'échauffement, la brutalité, l'animalité, le durcissement. Il ne cisèle pas sa description, mais favorise une expressivité efficace et vivifiante.

⁶²² Mart., II, 61, 6 : « Tu aboies à tout nom qui s'offre à tes crocs. »

⁶²³ Mart., V, 60, 1-3 : « Tu as beau aboyer après moi sans fin et sans répit, tu as beau me poursuivre de tes glapissements obstinés, je suis bien décidé à te refuser cette gloire que tu recherches depuis longtemps (...). »

5. L'*homo furens* : un portrait globalisant

Le corps réel est un tout que l'écrit réduit en morceaux. Le langage ne peut pas le présenter dans sa totalité. Il lui faut procéder à un choix en sélectionnant certaines parties, qui peuvent paraître plus éloquentes. Dans bien des œuvres, représenter le corps n'est pas le projet avoué et passe en quelque sorte au second plan. Ce morcellement du corps ne permettrait-il que des vues partielles ? Dans une certaine mesure, cela peut paraître le cas mais il est cependant nécessaire de créer une armature afin de soutenir cet ensemble épars. C'est pourquoi à partir des différences occurrences relevées une synthèse va être élaborée. Elle repose sur l'ambition de passer du discontinu que les textes donnent en se déroulant au continu d'une reconstitution artificielle, mais constituée d'éléments authentiques.

Un panorama a été composé à partir d'extraits choisis, révélant des aspects pertinents qui construisent une image signifiante. En effet, comme le sculpteur façonne et cisèle son œuvre dans un matériel dur, l'auteur crée son personnage par la juxtaposition et l'association signifiantes des mots. L'art pictural et scriptural sont semblables et relèvent d'une volonté figurative. Le mode de perception diffère cependant. Le choix initial demeure semblable mais l'*homo furens* doit être perçu dans un ensemble verbal qui représente lui-même du paraverbal, puisque la priorité a été donnée non pas au dialogue mais aux indices corporels. Topiquement, l'*homo furens* construit un corps, non pas inerte et unidimensionnel, mais un organisme qui se révèle dans ses mouvements, dans les variations de son teint, etc. Ces effets de réalité relèvent d'une logique de l'imaginaire, sous-tendue par différents angles d'étude, privilégiés en fonction du genre littéraire mais aussi des domaines de l'écriture. Toutes ces constatations seront évoquées ultérieurement dans leurs spécificités. La finalité de ce bilan est de dresser le portrait globalisant de l'homme en colère, à partir de ses schèmes récurrents.

5.1 Les schèmes figuratifs

Dans sa globalité, le corps de l'homme en colère se définit par quatre schèmes métaphoriques récurrents : bouillonnement, embrasement, emportement et gonflement.

5.1.1 Le bouillonnement

L'effervescence psychologique créée par la colère entraîne un bouillonnement. Elle enclenche une réaction biologique qui chauffe les liquides corporels et dans lesquels se forment des bulles de vapeur qui viennent crever à la surface. Le corps s'assimile alors à une « sorte de » récipient où croît la colère. Ce liquide instable laisse présager l'ultime débordement, provoquant le déchaînement de l'homme en colère. Cette métaphore est exprimée par le verbe *feruere*⁶²⁴ qui désigne le bouillonnement et par analogie, le fait « d'être brûlant, de brûler » au sens physique et moral.

5.1.2 L'embrasement

L'organisme humain sous l'action de la colère s'assimile métaphoriquement à une torche⁶²⁵. L'ire semble dégager une énergie calorifique qui peut incendier le corps de l'homme. La métonymie d'un feu intérieur, rendant l'homme incandescent, enclenche un processus d'ignition.

⁶²⁴ Ov., *M.*, III, 571 : *Spumeus et feruens et ab obice saeuior ibat* (« il écumait, il bouillonnait ; l'obstacle lui donnait une allure furieuse ») Et Prudence, *Psychomachie*, *Contre Symmaque*, 295-297 : *Ille dum formidabile feruet* (« Lui qui bouillonnait d'un courroux effrayant »).

⁶²⁵ L'association chaleur et colère se rattache à une tradition médicale et philosophique, qui transparaît chez Lucrèce (III, 283 sqq) et Sénèque (*De ira*, II, XIX, 1 sqq). J. Pigeaud y décèle l'influence, à travers Posidonius, d'Aristote (*La maladie de l'âme*, p. 320 sqq). Les variations des caractères dépendent d'une production plus ou moins grande, dans l'organisme, de chaleur, de froid, de sécheresse ou d'humidité.

Toutefois, cette ignition peut englober l'être entier et elle donne alors au procès une modalité émotionnelle, ou elle peut désigner une partie précise du corps, qui généralement est le cœur, ce qui renforce la structure d'imbrication et donc l'aspect métonymique, le corps contenant un épicycle, qui concentre l'incandescence colérique. Cette vision fragmentaire du corps présente un processus d'irradiation. Le feu s'immisce au plus profond de l'organisme et se propage en rayonnant.

Ce feu intérieur métaphorique est évoqué principalement par les composés de *-cando*, les verbes *accendere*⁶²⁶ et *incendere*⁶²⁷, qui marquent davantage l'action puisque *-cando* est transitif. En effet, à partir du radical **cand-*, ont été formés deux verbes : *candeo*, qui traduit un état et le trantistif *-cando*. *Excandescere*⁶²⁸ souligne le fait de s'échauffer et de blanchir.

Étymologiquement, *ardere*⁶²⁹ et ses composés *ardescere*⁶³⁰ et *exardescere*⁶³¹ renforcent la sécheresse du processus de la combustion.

⁶²⁶ Ov., *M.*, IX, 27-29 : *Accensae non fortiter imperat irae* (« ne pouvant plus maîtriser la colère qui s'est allumée dans son sein »).

Sall., *C.*, XX, 6 : *Ceterum mihi in dies magis animus accenditur* (« Mais chaque jour je sens mon indignation s'enflammer davantage »).

Tac., *An.*, II, 16, 1 : *accensos*.

⁶²⁷ Ap., *M.*, IV, XXIX, 5 : *Haec honorum caelestium ad puellae mortalis cultum inmodica translatio uerae Veneris uehementer incendit animos* (« Cet extravagant transfert des honneurs célestes au culte d'une mortelle enflamme d'une violente colère la véritable Vénus »).

Et Ps. Caes., *La guerre d'Afrique*, LXXXV : *Namque milites ueterani ira et dolore incensi* (« Les vétérans brûlants de colère et de rancune » ; XLVI : *Scipio atque animi dolore incensus* (« Scipion, transporté de colère »).

Et Cic., *Fam* (*Correspondances (tome IV)*), CCCXL, 2 : *incensum ira* (« enflammé de colère ») ; Cicéron, *Correspondances (tome IV)*, CCCXL, 2 : *saepe incensum ira uidi* (« je l'ai vu souvent enflammé de colère »).

Et Pl., *Ps.*, 201 : *Nimis sermone huius ira incendor* (« Je me sens bouillir de colère à l'entendre parler »).

Sall., *C.*, XLIX, 2 : *Catulus odio incensus* (« Catulus brûlait de haine ») ; Sid., *Panegyrique d'Avitus*, 259-268 : *ardet*.

⁶²⁸ Suet., V, XL, 5 : *excanduisset*.

⁶²⁹ Caes., *G.*, V, 29 : *Ardere* ; VI, XXXIV : *ardebant*. Ov., *M.*, I, 199-200 : *Ardentibus* (« enflammés de colère ») ; XII, 240-241 : *Ardescunt germani caede bimembres* (« Alors une colère indomptable enflamme les cœurs de ses compagnons »).

⁶³⁰ Ov., *M.*, V, 41-42 : *Tum uero indomitas ardescit uulgus in iras (...)* (« Le meurtre de leur frère enflamme de colère les monstres à la double nature »).

Tac., *An.*, II, 17, 1 : *Ardescebant*.

⁶³¹ Ov., *M.*, XII, 102-104 : *Haud secus exarsit* (« Achille est enflammé de colère ») ; Sid., I, 11, 4 : *Paeonius exarsit* (« Péonius s'emporte ») ; Tac., I, 74, 4 : *Ad quod exarsit adeo ut, rupta taciturnitate* (« A ce grief, le prince éclata au point de rompre avec ses manières taciturnes »).

En effet, ils sont formés à partir d'*arere*, « être sec », qui a produit *aridus* (« sec, desséché », au sens physique et moral). Le substantif correspondant à *aridus* est *ardor*. Mais ce dernier a perdu le sens de « sécheresse », qui est réservé à *ariditas* et ne signifie plus que « chaleur ardente, ardeur (sens physique et moral), éclat d'un corps en flamme ».

Le verbe *urere*⁶³² accentue le processus de combustion, en désignant le fait de brûler au sens propre et figuré. Il est associé à *coquere*, cuire au sens physique et moral, qui présente la conséquence physique de cet embrasement. Le participe *inflammatus*⁶³³ parachève la métaphore en figurant explicitement la flamme, le mélange gazeux en combustion d'une matière qui brûle.

Le composé d'*aestuare*, *exaestuare*⁶³⁴ associe les schèmes figuratifs de l'embrasement et du bouillonnement dans une relation de cause à conséquence. En effet, des bulles se forment à la surface d'un liquide qui s'échauffe. Et la colère acquiert la dimension consistante d'un fluide, contenu par le corps.

5.1.3 Le gonflement

Le gonflement marque la capacité d'une matière à s'agrandir et donc à se distendre. Il peut s'associer à la colère elle-même ou à l'organisme. En effet, en prenant possession du corps, le courroux peut parfois en augmenter les volumes. Le corps se réduit alors à une simple enveloppe charnelle puisque la peau semble se dilater et se distendre jusqu'à l'éclatement. De nouveaux reliefs et contours apparaissent, issus d'un organisme déformé.

⁶³² Ov., *M.*, 83, 4-6 : *Irata est ; hoc est, uritur et coquitur* (« elle est irritée, c'est-à-dire brûlante, embrasée »).

⁶³³ Tite-Live, *Histoire romaine*, II, VI, 7 : *Arruns inflammatus ira* (« Arruns tout brûlant de colère »).

⁶³⁴ Ov., *M.*, 13, 558-559 :

Spectat truculenta loquentem

Falsaque iurantem tumidaquae exaestuat ira

(« À ces mots, en entendant ce faux serment, elle lui lance un regard terrible ; sa colère bouillonnante déborde de son cœur. »)

L'adjectif *tumidus*⁶³⁵ et les verbes *tumere*⁶³⁶ et *turgere*⁶³⁷ et traduisent cet aspect⁶³⁸.

De ces trois schèmes figuratifs, émerge une logique de l'imaginaire qui défie les lois du possible. De nature abstraite, la colère devient une force dynamique, créatrice d'une cinétique qui peut distendre à son gré le corps. Cet organisme est lui aussi amoindri dans sa texture et dans sa résistance. Il est réduit à une simple enveloppe charnelle, modelable à souhait.

5.2 La physionomie

La tête

Située dans la partie supérieure du corps, la tête acquiert une importance capitale dans l'anatomie du fait de sa double fonction : elle contient le cerveau mais elle regroupe différents organes sensitifs, à savoir les yeux, le nez, la bouche. Identitaire et spécifique à chacun, elle s'inscrit dans la continuité du corps, étant reliée au tronc par le cou. Elle participe donc à une dynamique d'ensemble, générée par la colère.

En effet, d'un point de vue kinesthésique, cette passion soumet le corps humain à une tension spasmodique. De ce fait, la tête de *l'homo furens* est sujette à un mouvement saccadé et heurté, désigné par deux verbes : *quater/quassare et mouere*. Trois occurrences du premier ont été relevées dans les formules *caput quatens*⁶³⁹ (transitive) « secouant la tête » et *capite quassanti* (intransitive), « la tête tremblante » dans *Les Métamorphoses* d'Apulée. Le second, *mouere*, est employé dans *Les Métamorphoses*⁶⁴⁰ d'Ovide.

⁶³⁵ Ov., *M.*, 8, 437 : *Tumida* (« gonflé de colère »).

⁶³⁶ Prud., *Psych.*, 295-297 : *Hanc procul Ira tumens*.

⁶³⁷ Pl., *Most.*, 699 : *Tota turget mihi uxor, scio, domi* (« Ma femme, j'en suis sûr, est maintenant chez nous toute gonflée de rage contre moi »).

⁶³⁸ Il existe une autre acception sémantique des mots *tumor* et *tumidus* dans le cadre du style littéraire. Le *tumor* caractérise le style dithyrambique. Selon Pline (IX, 26, 5), il est l'exagération du grand, la caricature du sublime. Le *tumidus orator* recherche le pathétique et l'hyperbole, l'abondance verbale (Cic., *Brutus*, 325 : *genus...uolucra atque incitatum*)

⁶³⁹ Ap., *M.*, II, 24, 6 et IV, 29, 5.

⁶⁴⁰ Ov., *M.*, VI, 167-169 : *Mouensque decoro/ Cum capite capillos* (« agitant d'un mouvement de sa tête majestueuse ses cheveux »).

Mais cette convulsion peut également être associée à une individualité et devenir une tare physique. Tel est le cas pour l'empereur Claude, présenté par Suétone⁶⁴¹, qui à chacun de ses actes, hoche violemment la tête. Cette défectuosité altère le portrait et assimile l'homme en colère à un pantin au rythme mécanique et désarticulé.

Le visage

Le visage est le propre de l'homme⁶⁴², un pôle de l'identité, en s'imposant comme le lieu fondateur de la reconnaissance passionnelle et personnelle. « A part le visage humain, il n'est au monde aucune figure permettant à une aussi grande multiplicité de formes et de plans de se couler dans une unité de sens aussi absolue⁶⁴³ ». Sa dimension spatiale lui confère aussi la valeur d'un espace fédérateur qui combine des formes et des expressions, naissant d'un alphabet constitué des yeux, du nez, du front, du menton, des oreilles, de la peau, des cheveux.

En effet, le visage devient la synecdoque du corps de l'homme en colère, en globalisant et synthétisant les schèmes métamorphiques et métaphoriques de l'incarnation du courroux. Il est sujet au changement et devient une sorte de palimpseste où s'inscrivent les spécificités de chaque état, comme le gonflement l'est pour la colère.

⁶⁴¹ Suét., *Claud.*, 5, 30, 2 : *Titubantia caputque cum semper, tum in quantulocumque actu uel maxime tremulum* (« un perpétuel hochement de tête, qui redoublait au moindre de ses actes »).

⁶⁴² Plin., XI, 138, 51 : *facies homini tantum, ceteris os aut rostra* (« seul l'homme a un visage, les autres ont un museau ou un bec »). Aristote affirme déjà la même chose : « la partie de la tête placée au-dessous du crâne s'appelle le visage, expression qui s'applique à l'homme seul parmi les animaux, puisqu'on ne dit pas le visage d'un poisson ni d'un bœuf » (I, 8, 491 b, 8-11).

⁶⁴³ Simmel, 1988, « La signification esthétique du visage » in *La tragédie de la culture*, Paris, Rivages, p. 138.

Il s'affirme ainsi comme « révélateur direct des sentiments, des pensées et du caractère⁶⁴⁴ ». Par son expression farouche, il figure l'antagonisme qui unit l'homme en colère au monde extérieur. D'un point de vue pictural, le visage donne une vue d'ensemble, une esquisse de la colère. L'observateur focalise son attention sur lui. Il fait la jonction entre les parties interne et externe de l'être.

Le changement

La colère représente une rupture entre un état initial, caractérisé par la maîtrise de soi, et un autre final, révélateur de ce trouble émotionnel. Ces modifications s'opèrent par un bouleversement physiologique, marqué par un entre-deux, instantané témoignant de cette mutation. Les expressions⁶⁴⁵ du visage et le composé de *mouere, commotus*⁶⁴⁶, soulignent cet ébranlement intensifié par la valeur augmentative du préfixe, essentielle au sens moral de « émouvoir ».

Puisque le faciès est une sorte d'intermédiaire figuratif et un interprète, le spectateur peut, en l'embrassant du regard, identifier instantanément la colère par ses signes identitaires.

⁶⁴⁴ Cette expression est celle de Françoise Frontisi-Ducroux (*Du masque au visage*, p. 27). Par l'entremise de Xénophon, ce propos est tenu par Socrate qui dialogue avec le peintre Parrhasios sur le problème de la représentation des états moraux, qui par eux-mêmes ne sont pas visibles : « dans le bonheur c'est la joie, dans le malheur c'est la tristesse qui est peinte sur les visages. Il en est de même de la magnanimité comme de la franchise, de l'humilité comme de la bassesse, de la tempérance comme de la raison, de l'insolence comme de la grossièreté, c'est par la physionomie que ces sentiments s'extériorisent, ainsi que par les gestes » (*Mémor.* III, 10, 4-5). Ici, Socrate établit le code des visages et des gestes comme figuratif. Il s'agit de celui de la peinture, qu'il définit comme reproduisant directement le code du comportement réel. La preuve en est des descriptions de tableaux qui composent le genre rhétorique de l'*ekphrasis*.

⁶⁴⁵ Ov., *M.*, VI, 34-36 : *Inceptaque fila relinquit/Vixque manum retinens confessaque uultibus iram* (« elle abandonne le fil commencé et, contenant à peine sa main trahissant sa colère par l'expression de son visage ») ; Sén., *Herc. Oe.*, 240-253 : *Nec unus habitus durat aut uno furit/Contenta uoltu* (« son aspect ne reste pas longtemps semblable à lui-même et sa fureur ne se contente pas d'une seule expression »).

⁶⁴⁶ Suét., II, 51, 3 : *commotoque* (« avec un air courroucé ») ; 3, 51, 3 : *commota* (« rendue furieuse »).

Le gonflement

Ce changement facial peut être marqué par une dilatation de la peau, amenant à un gonflement souligné par les adjectifs qualificatifs *tumidus*⁶⁴⁷ et *turgidus*⁶⁴⁸.

L'agressivité

Emprisonné par son désir de vengeance, l'homme en colère se fait hostile à autrui par l'impression de menace figurée par son visage. Le dessein offensif de l'action se lit sur le faciès et laisse entrevoir la crainte pour le destinataire. Une impression d'intimidation est alors définie :

- *audax*⁶⁴⁹ traduit cette audace la fois effrontée et impudente ;
- *ferus* et son composé *ferox*⁶⁵⁰ s'opposent à *mansuetus*, en désignant un état sauvage, familier de celui des bêtes ;
- *minax*⁶⁵¹ se rattache à *minor*, verbe spécialisé dans le sens moral de « menacer » ;
- *saeuus*⁶⁵² évoque ce caractère emporté, furieux et féroce, emblématique de l'homme en colère. Le sens premier était peut-être « à l'aspect (au visage) effroyable⁶⁵³ » ;

⁶⁴⁷ Ap., *M.*, V, 31, 1 : *Vultu tumido* (« le visage tout congestionné »).

⁶⁴⁸ Ap., *M.*, IX, 21, 3 : *Vultu turgido* (« le visage congestionné »).

⁶⁴⁹ Sén., *Oed.*, 957-964 : *Violentus, audax uultus, iratus, ferox* (« ses traits sont furibonds, téméraires, courroucés, féroces, et semblables seulement à ceux d'un fou furieux »).

⁶⁵⁰ Sén., *Oed.*, 957-964.

⁶⁵¹ Ov., *M.*, 8, 466-470 : *Et modo nescio quid similis crudele minanti/Vultus erat* (« parfois il semble que ses traits menaçants annoncent je ne sais quelle action cruelle ») ; Sén., *Octavie*, 724 : *Vultu minaci* (« le visage menaçant ») ; Sén., *Oed.*, 915-926 ; Sid., *Carm.*, IV, 23, 1 : *Vultu minaci* (« le visage menaçant »).

⁶⁵² Ap., *M.*, 4, 25, 4 : *saeuiore iam uultu* (« le visage cette fois plus irrité ») ; Sén., *Oed.*, 915-926 .

⁶⁵³ Ernout-Meillet, p. 588, art. *saeuus*.

- *toruus*⁶⁵⁴ est une épithète des yeux, signifiant « qui regarde de travers, farouche » et qui s'est ensuite appliquée au visage, au corps et au caractère ;
- *tristis*⁶⁵⁵ désigne un aspect sombre et triste ;
- *trux*⁶⁵⁶ souligne un aspect farouche, féroce et cruel. Il se dit pour les hommes et les animaux, les choses abstraites ou concrètes.

La grimace

Prenant sa source dans la problématique de l'altérité, la colère est perçue comme la déperdition d'un être qui sent son « espace vital » menacé par autrui. L'instinct domine alors la raison et semble animaliser l'être humain. Le verbe *ringi*⁶⁵⁷ traduit cette expression d'agressivité. L'*homo furens* est alors semblable à un chien menaçant, montrant les dents, qui gronde.

La dépossession de son humanité

En proie à la colère, l'homme se fait autre. Une nouvelle dimension identitaire, axée sur le dépassement (le fait d'aller au-delà) de l'humanité, s'impose. L'amorce se traduit par une privation de toute maîtrise et change de ce fait le rapport au monde de l'homme en colère. Hors de lui, il s'égare et acquiert une dimension nouvelle, définie par le verbe *furere*⁶⁵⁸ et l'adjectif *furibundus*⁶⁵⁹. Un état de folie, d'égarement avec l'idée accessoire d'agitation violente, s'impose alors. Le tumulte passionnel se fait chair.

⁶⁵⁴ Sén., *Oed.*, 915-926 : *minaci /Vultus furore toruus/ saeuis* (« d'un air menaçant le visage révolté par sa rage, farouche ») ; Sid., *Carm.*, *Le panégyrique d'Anthémius*, 391 : « farouche ».

Cet adjectif a appartenu exclusivement jusqu'à Pline le Jeune au lexique poétique. Quintilien emploie ce terme à deux reprises pour caractériser une physionomie. Le groupe *toruo uultu* sert à exagérer les traits d'une expression, dans le cadre d'une moquerie (VI, 1, 43). Puis, il l'utilise quand il étudie l'expressivité du visage, en prenant comme exemple les masques de théâtre (XI, 3, 73, sq.), qui soulignent un trait particulier propre à un personnage (*Aerope in tragoedia tristis, atrox Medea...*), insistant sur le rôle des yeux (*intenti, remissi, superbi, torui* (75)).

⁶⁵⁵ Pl., *Truc*, 594.

⁶⁵⁶ Tac., *An.*, 4, 34, 2 : *truci uultu*.

⁶⁵⁷ Ter., *Phor.*, 341 : *Ille ringitur*.

⁶⁵⁸ Sén., *Oed.*, 957-964 : *ira furit*.

⁶⁵⁹ Ov., *M.*, 8, 107 : *furibunda*.

Le teint

Le teint est un indice chromatique qui précise et enrichit la figuration du portrait de l'homme en colère. Aux linéaments esquissés par les lignes posturales, s'ajoute le *color*. Comme toute image, l'*homo furens* est déterminé par la couleur. Elle est une donnée primordiale et immédiate de l'image. Ici, elle met le graphisme en relief, tout en la connotant.

Enveloppe du corps, la peau est aussi le lieu de déploiement de données essentielles d'ordres multiples : biologique, émotionnel, psychologique. Sa coloration devient un indice physique mais aussi psychologique, puisqu'elle traduit l'émergence de l'intérieur vers l'extérieur, comme le précise Sénèque :

« Aussi dans notre corps les os, les nerfs, les muscles, charpente de l'ensemble et organes vitaux, moins agréables à voir, se constituent d'abord, puis ce qui fait tout l'ornement de la figure et de l'extérieur : après tout cela, ce qui frappe surtout les regards, le teint, se répand le dernier sur le corps déjà achevé⁶⁶⁰ ».

La couleur de la carnation est une passerelle, dénotant la progression de l'intérieur vers l'extérieur. Il recouvre entièrement le corps et devient donc un entre-deux, une sorte de miroir de l'âme où fusionnent l'intérieur et l'extérieur. « Le teint est la qualité visible du corps », comme le rappelle le pseudo-Galien dans le *De historia philosophica*⁶⁶¹.

Le teint s'impose comme un signifiant traduit par deux couleurs antithétiques, la pâleur et la rougeur, et dont le signifié est celui du courroux. Le processus peut s'inscrire dans une double temporalité : soit l'exclusivité, soit l'alternance ou la succession des deux teintes.

⁶⁶⁰ Sén., *Ir.*, 2, I, 2 : *nam et in corpore nostro ossa nervique et articuli, firmamenta totius et uitalia, minime speciosa uisu, prius ordinantur, deinde haec ex quibus omnis in faciem aspectumque decor est ; post haec omnia qui maxime oculos rapit color ultimus perfectio iam corpore affunditur.*

⁶⁶¹ χρωμά ἐστι ποιότης σώματος ὁρατόν (Κ XIX 257).

La pâleur

Comme le remarque J. André⁶⁶², l'adjectif « pâle⁶⁶³ » possède deux significations. Il marque, dans chaque teinte, un degré plus ou moins faible de coloration. Mais il désigne également le visage humain qui a perdu sa couleur normale à cause d'un agent extérieur ou intérieur. La peau peut devenir livide, comme si le sang s'en était retiré. Ce processus mécanique évoque la mobilité du sang qui coule, conditionnée par un stimulus passionnel, comme le montre la formulation de Sénèque : *Nunc sub ducto retrorsus sanguine fugatoque pallentem*⁶⁶⁴.

Résultante de cette réaction, cette blancheur terne et mate est désignée par l'adjectif *exsanguis*. D'après J. André⁶⁶⁵, il ne s'agit par d'un terme chromatique à proprement parler mais de l'expression d'un processus physiologique. Il a suivi l'évolution de *pallidus* en passant à la pâleur, puis à la blancheur. Le verbe *pallere*⁶⁶⁶ et l'adjectif *pallidus*⁶⁶⁷ présentent aussi cette perte de coloration. Est alors induite la perte de l'éclat d'un objet⁶⁶⁸.

⁶⁶² André, 1949, p. 139.

⁶⁶³ La pâleur représente trois origines différentes. Elle est parfois naturelle (Pline, *Epist.*, 1, 5, 13 : *expalluit notabiliter, quamuis palleat semper*), surtout chez les femmes (Pline, *Pan.*, XLVIII : *femineus pallor*). C'est d'autre part l'effet d'une maladie (Sén., *N. Q.*, IV b, 13, 10 ; Virg., *Aén.*, VI, 275 : *pallentes Morbi*), de la mort (Celse, II, 6, 2) ou d'une drogue. Cf. André, 1949, *Etude sur les termes de couleur dans la langue latine*, Paris, Klincksieck, p. 145-146.

⁶⁶⁴ Sén., *Ir.*, 3, 4, 1 : « tantôt pâle de tout le sang qui reflue et en est chassé. ».

⁶⁶⁵ André, 1949, p. 147. Au sens de « vide de sang », il se dit du corps tout entier (Liv., 3, 48, 7). Proche de *pallidus* du fait de la commodité métrique, il possède un sens coloré mais aussi une valeur achromatique. Il peut désigner un « jaune pâle » : la tige de l'héliotrope (Ov. *M.*, IV, 267, joint à *luridus pallor*), Psyché tremblant de peur (Ap., *M.*, V, 18, 5).

⁶⁶⁶ *Physiogn.*, 99 : *Prope pallebit* (« Il sera un peu pâle »).

⁶⁶⁷ Virg., *Én.*, 4, 644 : *Pallida morte futura*. Les mots de cette famille possèdent de nombreuses nuances de sens. Ils ont deux valeurs distinctes, l'une achromatique, « pâle, décoloré », l'autre colorée, soit « jaune pâle », soit « vert pâle ».

⁶⁶⁸ *Pallidus* désigne la perte de l'éclat d'un objet, en particulier pour les phénomènes atmosphériques et surtout les astres, soit en éclipse, soit dans les prodiges. La clarté radieuse de la pleine lune (Sén., *Med.*, 790, *pleno lucida uultu*) contraste avec son pâle flambeau quand elle est soumise à une opération magique. Il ne peut être question d'une baisse de saturation de la couleur, puisque *pallidus*, lorsqu'il présente une valeur chromatique, indique toujours une nuance claire, et que, tout au contraire, cet état des astres coïncide généralement avec des teintes sombres :

Tristique mundus nubilo pallet die (Sén., *Oed.*, 45)
Terrarum subita percussa expalluit umbra (sc. Luna,
Luc., I, 539)

On saisit alors l'usage des termes de cette famille pour les Enfers, séjour souterrain sans éclat ni couleur (*Stygio pallore*, Luc., VI, 517 ; *pallentes deos*, Sén., *Oed.*, 584). C'est à ce titre qu'ils qualifient les Furies infernales (*palles*, Sén., *Ag.* 762 ; *Herc. O.*, 1012 ; Virg., *Aén.*, X, 761).

En effet, les mots de cette famille sont employés pour marquer l'extériorisation d'un sentiment en général. Cette nuance⁶⁶⁹, adoptée par le visage varie avec l'aspect normal et constant des individus et avec la force des sentiments ressentis⁶⁷⁰. Un besoin d'expressivité, qui dépasse souvent les limites du naturel dans la représentation des objets, accentue la faiblesse de la coloration. Ainsi s'explique la perte de la coloration des mots de la famille de *pallere*, en association avec des expressions comme *colorem amittere* (Celse, 2, 2, 2, etc.) ou *sanguinem amittere* (Petr., C., 5). La poésie a créé des expressions du même ordre comme *pallor ruborem fugat* (Sen., *Med.*, 859) ou *pellit* (Sen., *Herc. O.*, 253).

La racine indo-européenne **cand-* a donné en latin deux formes verbales, *candere* (*e* long) et *candere* (*e* bref), qui diffèrent par la nature du procès. La première marque l'état, « être enflammé, la seconde l'action d'« enflammer ». Le sens fondamental de *candidus* est d'être « d'une blancheur éblouissante ». Il peut noter l'éclat, mais aussi l'excès de pâleur⁶⁷¹. Se rapprochant de la valeur de *pallidus*, *candidus* exprime l'effet des sentiments sur le visage humain, pudeur (Stace, *Th.*, 2, 231), langueur de la passion (Ov., *Herc.*, XXI, 219), ou marque des Enfers sur le visage de Thésée (Sen., *Phaed.*, 832, *nisi languido pallore canderent genae*). Cependant, l'éclat de la pâleur peut être intensifié, souligné par le verbe *excandere*⁶⁷². L'adjonction préfixale à un certain nombre d'inchoatifs comme *excandescere*, *exalbescere* indique le changement d'état, c'est-à-dire l'entrée dans un état nouveau. Le sémantisme initial du verbe simple *candere*, qui signifie « être enflammé, brûler⁶⁷³ », s'est modifié en acquérant la signification « d'être chauffé à blanc ».

⁶⁶⁹ André, 1949, p. 139-147.

⁶⁷⁰ Plin. a signalé les diverses sortes de pâleur (XI, 224, *palloris pluribus modis, item ruboris*).

⁶⁷¹ *Candidus* prend certaines valeurs d'*albus*. Du fait de son éclat, il est généralement une épithète laudative, mais Catulle, LXXX, 2, lui donne une nuance péjorative en l'appliquant aux lèvres décolorées d'un débauché.

⁶⁷² Pétr., LIII ; LVII ; CV.

⁶⁷³ Cic., *Off.*, 2, 7, 25 : *Dionysius candenti carbone sibi adurebat capillum* ; Verr., 2, 5, 163 : *candentes lamminae*.

Puis un probable rapprochement populaire avec *canus* a permis le sens de « briller de blancheur, d'être d'une blancheur éclatante⁶⁷⁴ ».

Ce lexique correspond à une nature particulière de la colère. Il s'agit en effet d'une colère implosive, contenue par l'individu. Elle manifeste alors une certaine retenue, illusoire cependant, puisqu'au moment de se rompre, ce courroux se déploiera et se transformera alors en une émotion explosive caractérisée par la couleur rouge.

La rougeur

Le faciès peut devenir vultueux, c'est-à-dire rouge et congestionné, comme l'atteste l'emploi de l'adjectif *rubicundus*⁶⁷⁵. Selon E. Benveniste⁶⁷⁶, cet adjectif serait dû à la dissimilation de **rubibundus*. Quant à J. André⁶⁷⁷, il propose de le classer avec les autres mots en *-cundus*, du type *facundus*, *fecundus*, *iracundus*, *iucundus*, *uerecundus*, à valeur intensive, étant donné que le suffixe est formé à partir du participe de **ku-* « s'enfler, être riche, fort, abondant ». Cet adjectif serait donc destiné à marquer un degré élevé de saturation, rappelant les connotations et chaleur et de violence de la couleur « rouge ». Elle fait écho au feu intérieur qui consume l'âme.

Un afflux sanguin, désigné par le verbe *erubescere*⁶⁷⁸, apparaît alors sur le faciès de l'homme en colère. Cette couleur devient emblématique de la colère comme le montre Pline l'Ancien :

⁶⁷⁴ Ernout-Meillet, p.91-92.

⁶⁷⁵ *Physiogn.*, 108 : *Prope rubicundus*.

⁶⁷⁶ Les adjectifs latins en *-cundus*, *B.S.L.*, XXXIV, 1933, p. 186 sq.

⁶⁷⁷ André, 1949, p. 78-79. L'adjectif *rubicundus* possède de nombreux sens et s'attache particulièrement à la description du visage. Il désigne le teint resplendissant de santé des personnes vivant au grand air (Plaute, *Pseud.* 1219 ; *Rud.*, 314), Térence (*Hec.*, 440) ; il est aussi un teint normal car Celse n'indique le remède de boire de l'eau froide qu'à ceux qui sont trop rouges, c'est-à-dire congestionnés (I, 9, 5 *rubicundis nimis hominibus*). C'est aussi celui des femmes, de l'épouse d'un Ombrien (Ov., *A. A.*, III, 303) ou d'un Curius, type des anciens Romains (Mart., VI, 64, 3). André, 1949, p. 78-79.

⁶⁷⁸ Ov., *M.*, 8, 388-390 : *Erubere uiri* (« Les jeunes gens rougissent »).

*Verum ad singulos animi habitus, pudorem, iram, metum, palloris, pluribus modis, item ruboris : alius enim irae et alius uerecundiae*⁶⁷⁹.

Ce dérivé de *rubere*, *ruber* et *rubor*⁶⁸⁰ englobe dans sons sens toutes les nuances du rouge. La fréquence de ces termes pour peindre l'effet coloré, produit sur le visage par la naissance de certains sentiments, a provoqué le passage de *rubor* et d'*erubescere* au sens métaphorique. S'est créée alors une sorte de gradation du physique au figuré, parmi les termes de *rubere*, comportant :

- le sens purement coloré qu'ont seul *ruber*, *rubefacere* et *rubescere*,
- la couleur en relation avec un sentiment,
- ce sentiment lui-même et plus précisément le plus fréquent, c'est-à-dire la honte.

Comme l'évoque Sénèque dans l'extrait suivant, *Sulla tunc erat uiolentissimus, cum faciem eius sanguis inuaserat*⁶⁸¹, l'apparition de la couleur rouge sur la peau laisse présager les actes les plus sombres. La rougeur devient un symptôme soit d'un afflux sanguin⁶⁸², soit du feu de la passion⁶⁸³. Il dénote un excès passionnel⁶⁸⁴.

⁶⁷⁹ Plin., XI, 224 : « Mais elle varie selon chaque état d'âme : la honte, la colère, la peur, où les façons de rougir et de pâlir sont multiples : autre, en effet, est la rougeur de la colère et autre celle de la honte. »

⁶⁸⁰ Ce développement est repris à J. André.

Aulu-Gelle, *Les nuits attiques*, II, 26, 5-6 : *atque eam uocum inopiam in lingua magis Latina uideo quam in Graeca ; quippe ut « rufus » color a rubore quidem appellatus est ; sed cum aliter rubeat ignis, aliter sanguis, aliter ostrum, aliter crocum, has singulas rufi uarietates Latina oratio singulis propriisque uocabulis non demonstrat omniaque ista significat una « ruboris » appellatione, cum ex ipsis rebus uocabula colorum mutuatur et « igneum » aliquid dicit et « flammeum » et « sanguineum » et « croceum » et « ostrinum » et « aureum ». « Russus » enim color et « ruber » nimirum a uocabulo « rufi » dicuntur neque proprietates eius omnes declarant.*

(« Cette pauvreté du vocabulaire est plus évidente en latin qu'en grec ; en effet le mot *rufus* désigne la couleur rouge ; mais alors que le feu a son rouge, le sang un autre, la pourpre un autre, le safran un autre, le langage latin ne distingue pas chacune de ces variétés de rouge par un mot qui lui soit particulier, il les désigne toutes de l'appellation uniforme de rouge, *rubor*, et il emprunte aux objets eux-mêmes les noms de couleur ; il dit qu'une chose est feu, flamme, sang, safran, pourpre ou or. Car *russus* et *ruber* dérivent du mot *rufus* et ne servent pas à en désigner toutes les nuances particulières. »)

⁶⁸¹ Sén., *Ep.*, I, 11, 4 : « Chez Sylla, quand le sang avait envahi sa face, c'était l'instant des pires violences ».

⁶⁸² Sén., *Ir.*, 1, 1, 3-7 : *Ore toto multus rubor exaestuante ab imis praecordiis sanguine.*

⁶⁸³ Sén., *Med.*, 386 : *Flammata facies.*

⁶⁸⁴ Sén., *Ir.*, III, 4 : *Nunc in os omni calore ac spiritu uerso subrubicundum et similem euento.*

La succession des deux teintes

Une double dynamique peut activer l'alternance des deux teintes. Le faciès devient livide, puis il s'empourpre rapidement, comme l'évoquent Sénèque⁶⁸⁵ et Sidoine Apollinaire⁶⁸⁶. Semblable au teint fluctuant de l'homme en colère, la colère est mouvante. Elle s'impose alors comme une passion polymorphe et multi-expressionnelle.

Les cheveux

Parure du sommet crânien, la chevelure s'inscrit dans le prolongement du corps et de son identité. Coiffée et arrangée, elle contribue à la beauté et à son ornementation. Elle peut être aussi un puissant symbole de force. Sous l'emprise de la colère, les cheveux de l'*homo furens* se font épars et sans ordre. Les deux participes *passus*⁶⁸⁷ et *laxatus*⁶⁸⁸ désignent cette masse capillaire libre de tout mouvement. L'ire abolit toute notion de lien et donc de maîtrise.

Toutefois, dans le prolongement de la raideur du corps, les cheveux peuvent se dresser sur la tête avec un réalisme outrancier. Dans la phrase *surrexere comae*, Stace (I, 852-866) emploie le verbe *surgere* pour suggérer la verticalité de la chevelure. Il exprime un mouvement en hauteur prenant la forme d'une ligne droite parfaite.

Le front

Dans l'optique physiognomonique, les passions influencent tellement l'être humain qu'elles s'inscrivent dans le corps humain de manière permanente. Elles en déterminent les formes, les reliefs. La colère est réputée pour dilater et donc distendre l'homme.

⁶⁸⁵ Sén., *Herc.*, 240-253 : *Nunc inardescunt genae, /Pallor ruborem pellit et formas dolor/Errat per omnes* .

⁶⁸⁶ Sid., *Le Panégyrique d'Avitus*, 259-268 : *pallet, rubet, /Ac sibimet multas uultum uariata per unum.*

⁶⁸⁷ Ov., *M.*, 8, 107 : *passis capillis.*

⁶⁸⁸ Sid., *le panégyrique d'Anthémius.*, 391-392 : *Laxatos capillos/ Stringit.*

De ce fait, l'individu qui par nature est défini comme irascible possède donc un front rond, caractérisé par l'adjectif qualificatif *rotundus* (« qui a la forme d'une roue, rond ») comme le montrent les phrases suivantes : *Frons quibus rotunda, iracundum, uelut hoc uestigio tumoris apparente*⁶⁸⁹ et *frons rotunda*⁶⁹⁰.

Mais sous l'emprise ponctuelle de la colère, il peut se creuser des sillons, d'où l'emploi de l'adjectif qualificatif *rugosus* dans l'extrait : *frontem habebit rugosam*⁶⁹¹. C'est une sorte de mouvement qui, vu de profil, se démultiplie en petites vagues et provoque ainsi un relief répétitif, composé de petites courbes, en bosse et en creux. La forme du front devient contractée et bosselée. La colère s'inscrit dans un relief qui brise l'harmonie habituelle des formes corporelles. Le front est donc investi d'une connotation émotive comme le montre l'emploi de l'adjectif qualificatif *tristis*⁶⁹². Ce terme désigne un aspect sombre, triste, voire funèbre⁶⁹³, une sorte de saveur amère. Il traduit une noirceur, une ombre psychologique.

Le front est un signifiant naturel de la perturbation du corps humain. Il possède une sémantique particulière qui s'incarne par un jeu de forme, de relief et d'impressions.

Les sourcils

Sous l'emprise de la colère, l'arcade sourcilière contribue à la figuration de cette passion. Comme le remarque Pline l'ancien, « en eux réside une partie de l'âme : avec eux nous refusons ou accordons⁶⁹⁴ ».

⁶⁸⁹ Plin., XI, 275.

⁶⁹⁰ *Physiogn.*, 108.

⁶⁹¹ *Physiogn.*, 99.

⁶⁹² Sén., *Ir.*, 1, 1, 3-7.

⁶⁹³ Cet adjectif prend le sens de funèbre par son emploi dans la langue augurale. Il désigne alors des entrailles à l'aspect sinistre.

⁶⁹⁴ Plin., XI, 138, 51 : *Et in his pars animi : negamus <iis>, annuimus*. Pline l'ancien en fait surtout le signe distinctif de l'orgueil et de l'arrogance : « ils indiquent surtout l'arrogance, l'orgueil, dont la source est ailleurs, mais c'est là qu'il a son siège. L'orgueil naît dans le cœur, mais c'est aux sourcils qu'il monte et qu'il se fixe, n'ayant rien trouvé de plus élevé ni de plus escarpé dans le corps où il puisse demeurer solitaire » (*haec maxime indicant fastum, superbiam. Aliubi conceptaculum, sed hic sedem habet ; in corde nascitur, huc subit, hic pendet. Nihil altius simul abruptiusque inuenit in corpore, ubi solitaria esset*).

Couronnant le regard, cette saillie, garnie de poils et surplombant les globes oculaires, se contracte et fige ce fameux froncement, qui devient emblématique de la colère. Le dérivé de *torquere*, *contorquere*⁶⁹⁵, marque cette torsion et contraction et unit, au sens physique et moral, le fait d'être tourmenté. Quant au verbe *subducere*⁶⁹⁶, il figure davantage cette orientation vers le haut que prend l'arcade sourcilière. L'adjectif qualificatif *trux*⁶⁹⁷ dévoile l'impression farouche et féroce qui se dégage du regard.

Le regard

Le substantif *acre* provient de l'adjectif *acer*. Le radical *ac-* se retrouve dans toute une série de mots qui désignent une forme pointue, aiguë (*acus*, l'aiguille ; *acies*, la pointe, puis la faculté de pénétration physique ou morale, puis le front d'une armée) ou un goût piquant (*aceo*, être acide ; *acetum*, le vinaigre ; *acerbus*, aigre). *Acer* signifie d'abord « pointu, perçant » et qualifie souvent une arme⁶⁹⁸ ou un instrument blessant⁶⁹⁹. Il prend ensuite un sens figuré et souligne la force de quelque chose ou de quelqu'un. Il peut ainsi s'appliquer à une sensation, à un sentiment, à une action ou à un être humain. Selon que la sensation ou le sentiment est agréable ou désagréable, la connotation d'*acer* est méliorative ou péjorative. Lorsqu'il s'applique à une action ou à un être humain, *acer* souligne tantôt son énergie créatrice son efficacité, sa force de caractère⁷⁰⁰, tantôt son énergie destructrice, sa violence, son agressivité⁷⁰¹.

⁶⁹⁵ Ap., *M.*, 6, 13, 2 : *Sed contortis superciliis.*

⁶⁹⁶ Ap., *M.*, 9, 21, 3 : *Subductisque superciliis* ; Sén., *Ep.*, V, 48, 7 : *In hoc supercilia subduximus ?* (« C'est pour ce résultat que nous froncions les sourcils? »)

⁶⁹⁷ Ap., *M.*, 5, 31, 1 : *Cur truci supercilio tantam uenustatem micantium oculorum coerceret ?*

⁶⁹⁸ Tac., *Germ.*, 6 : *Ferrum acre* (« fer acéré »).

⁶⁹⁹ Virg., *Én.*, 9, 718 : *acres stimuli* (« aiguillon perçant »).

⁷⁰⁰ Cic., *Clu.*, 67 : *acrioribus remediis* (« avec des moyens plus efficaces »).

⁷⁰¹ Cic., *Cat.*, I, 3 : *acrioribus suppliciis* (« avec des supplices plus rigoureux »).

Le nez

La colère active et intensifie la production des sécrétions corporelles. C'est pourquoi Suétone fait mention d'un liquide venant humidifier les narines, *umentibus naribus*⁷⁰². Précisant un certain relâchement dans la tenue du personnage, le détail est quelque peu insolite et participe au réalisme outrancier du portrait de l'*homo furens*.

Les oreilles

La colère exacerbe les sens et rend parfois les attitudes corporelles tellement mécaniques ou insolites, que les gestes en deviennent risibles. Tel est le cas pour un grattement de l'oreille, évoqué par Apulée⁷⁰³. Non seulement ce geste participe à un parti pris descriptif puisqu'il contribue à égratigner l'image de Vénus, mais il est aussi inscrit dans une logique d'intensification de la sensibilité. Les nerfs sont comme à vif sous l'emprise de la colère ; des tics spasmodiques et des démangeaisons se développent. Ce geste incongru peut avoir plusieurs valeurs :

- Il appartient à ces attitudes marquant la perplexité,
- Il participe également à une logique de rendre plus aiguës les sensations,

Les dents

Le rôle des dents est multiple. Dans l'alimentation, elles sont les instruments essentiels de la mastication mais elles peuvent devenir un moyen pour agresser, menacer ou se défendre. « Si on ne peut pas utiliser des pierres, nous ferons recours aux dents » écrit Shakespeare. Mais elles produisent également un son puissant et lugubre. Résultant d'une action mécanique de tension et contraction due à la colère, le corps semble se rétracter et devient un étau. Les mâchoires s'appuient alors l'une sur l'autre et se crispent.

⁷⁰² Suét., *Claud.*, 30, 2.

⁷⁰³ Ap., *M.*, VI, 8, 5 ; 9, 1.

À cause de cette contraction, les dents grincent , suggérant un son strident présenté par le participe présent *frēdens*. Ce verbe est à rapprocher de *frangere*, qui signifie « broyer », avec une meule ou les dents, dont dérive le sens de « grincer des dents ».

Différentes nuances viennent connoter le portrait de l'*homo furens*. En évoquant un nez qui coule, une oreille droite que l'on gratte, l'individu en colère est présenté avec un réalisme outrancier, presque grotesque. On force le trait afin de mieux dégrader l'image représentative de la colère.

5.3 Le corps

La kinésie

La colère est un processus psychologique exprimant la volonté réelle de faire mal à l'autre, de trouver dans autrui un exutoire à sa propre douleur. Étant une réponse à une agression d'une tierce personne vis-à-vis de son « espace vital », elle traduit l'envie de passer de l'état de victime à celui de bourreau.

De ce fait, l'ire génère une violence graduelle. Trois stades peuvent être observés : les gestes violents, les gestes de torture et ceux qui entraînent la mort. Le comportement de l'individu se compose de mouvements prompts et spontanés, traduits exclusivement par des verbes d'action.

L'emportement

La colère s'exprime par un changement de comportement. Elle enclenche une dynamique, créatrice d'une fureur, engendrant une action emportée et violente.

En effet, tout un lexique de la rupture marque la transformation de l'être en *homo furens*. Cette métamorphose émotionnelle s'articule par une double temporalité, se juxtaposant à un paradoxe comportemental : le personnage avant la colère est capable de se maîtriser tandis qu'après, il se retrouve asservi par la passion, qui le plonge dans l'impétuosité. Ce point de fracture est exprimé par les verbes *incitare*⁷⁰⁴, qui marque une impulsion vers l'avant, et *saeuire*⁷⁰⁵, dérivé de *saeuus*, dont le sens premier serait « à l'aspect (au visage) effroyable⁷⁰⁶ ». Les verbes *capere* et *tenere*⁷⁰⁷, qui suggèrent la capacité de se dominer, sont associés aux adverbes de négation *non* et *haud ultra* qui annulent l'effet de cette maîtrise. Les participes *impatiens*⁷⁰⁸, complété par le génitif *indignationis*, *commotus* (*motus*⁷⁰⁹ a aussi été relevé), dont le préfixe a une valeur augmentative, surtout au sens moral d'« émouvoir », soulignent ce changement dans l'attitude.

Les mouvements précipités et violents

Par ailleurs, la colère peut être marquée par l'immobilisme du corps, qui traduit la surprise. Sorte de prélude au déferlement prochain, un temps de réflexion se fait avant l'action. Cet aspect est traduit par le participe associé à l'adverbe *repente conspiciens*⁷¹⁰ et par le verbe *constare*⁷¹¹.

L'*ira* provoque des actes offensifs, précipités et vigoureux. Des coups sont donnés, les réactions sont irraisonnées, contribuant à une action brutale mais soutenue. Cette attitude révèle la primarité de la colère, qui, suite à un processus régressif, révèle les instincts agressifs de l'homme. Cette rudesse qui heurte autrui est évoquée par des verbes d'action, dont l'*homo furens* est toujours l'actant.

⁷⁰⁴ Ap., *Socr.*, 14, 147 : *Et ira incitentur* (« ainsi la colère les soulève »).

⁷⁰⁵ Ap., *M.*, 2, 27, 6-7 : *Saeuire uulgus interdum*.

⁷⁰⁶ Ernout-Meillet, p. 588, art. *saeuus*.

⁷⁰⁷ Ov., *M.*, 5, 420-423 : *Haud ultra tenuit Saturnius iram* (« Le fils de Saturne ne peut contenir plus longtemps sa colère »).

⁷⁰⁸ Ap., *M.*, 4, 29, 5 : *Haec honorum caelestium ad puellae mortalis cultum inmodica translatio uerae Veneris uehementer incendit animos, et impatiens indignationis..*

⁷⁰⁹ Ov., *M.*, 11, 323 : *Ira ferox mota est*.

⁷¹⁰ Ap., *M.*, 3, 27, 4 : *Repente conspiciens indignatus*.

⁷¹¹ Ov., *M.*, 6, 167-169 : *Constitit*.

Leur sémantisme exprime la brusquerie, comme *coniicere*⁷¹², *iacere*⁷¹³, *obtundere*, la violence comme *proturbare*⁷¹⁴, *pulsare*. L'action se veut punitive et répressive avec l'emploi de verbes tels que *increpare*⁷¹⁵, et désordonnée, *quaterere*⁷¹⁶.

Les gestes de torture

La colère décuple l'instinct de destruction de l'individu. Offensé dans son intégrité, il ne souhaite qu'une chose : mettre à mal l'objet de son ressentiment. Cette relation antagoniste peut alors éveiller un certain sadisme. Il se retrouve contextualisé dans des séquences descriptives, qui renforcent l'aspect mortifère de la réalité. Elles participent ainsi à la création du monde romanesque où la pulsion destructrice de l'*homo furens* envers autrui est soulignée.

Dans les *Métamorphoses* d'Apulée, Vénus⁷¹⁷ se déchaîne contre sa rivale, Psyché ; l'épouse torture la femme qu'elle soupçonne être l'amante de son mari, alors qu'elle est en réalité sa sœur⁷¹⁸. Dans l'*Heautontimoroumenos*⁷¹⁹ de Térence, Chrémès ne rêve que d'une chose : corriger Syrus.

⁷¹² Ov., *M.*, 5, 41-42 : *Telaque coniciunt.*

⁷¹³ Ov., *M.*, 8, 388-390 : *Cum clamore animos iaciuntque sine ordine tela ; /Turba nocet iactis et, quos petit, impedit ictus.*

⁷¹⁴ Ap., *M.*, 9, 39, 3 : *Sed indignatus silentio eius ut conuicio, uiti quam tenebat obtundens eum dorso meo proturbat.*

⁷¹⁵ Tac., *An.*, I, 18, 3 : *Increpabatque ac retinebat singulos.*

⁷¹⁶ Sén., *Octavie*, 723-724 : *Sparsam cruore coniugis genetrix mei/ quatiebat facem..*

⁷¹⁷ Ap., *M.*, 6, 10, 1 : *His editis inuolat eam uestemque plurifariam diloricat capilloque discisso et capite conquassato grauiter affligit.*

⁷¹⁸ Ap., *M.*, 10, 24, 5 : *Tunc illa uxor egregia sororem mariti libidosae furiae stimulis efferata primum quidem nudam flagris ultime uerberat, dehinc, quod res erat, clamantem quodque frustra paelicatus indignatione bulliret fratrisque nomen saepius iterantem uelut mentitam atque cuncta fingentem titione candenti inter media femina detruso crudelissime necaui.*

⁷¹⁹ Ter., *Haut.*, 950-952 :

- CH. *Sed Syrum quidem ego ne, si uiuo, adeo exornatum dabo, /Adeo depexum ut dum uiuat meminerit semper mei, /Qui sibi me pro deridiculo ac delectamento putat!*

Les inflexions du corps

La raideur

Le corps peut adopter une autre attitude. Il s'immobilise et se statue dans une extension maximale. L'homme en colère se raidit alors et se rétracte. La contraction psychologique arrête toute évolution dans la posture du corps. Il se fige dans sa posture initiale, comme pétrifié. Cet immobilisme est traduit par les verbes *stare*⁷²⁰, qui associe le fait d'être debout (opposé à *sedeo*, *iaceo* et *cado*) et d'être immobile (antonyme d'*eo*) et de son dérivé *adstare*⁷²¹ ainsi que par l'adjectif qualificatif *rigidus*⁷²².

Le frémissement

Parce que la colère peut être vécue comme une passion vive, elle en vient à perturber l'équilibre naturel du corps. De ce fait, un mouvement d'oscillations répétées et convulsives, accompagné d'une sensation de froid, agite l'organisme. Il est graduel et se manifeste par :

- un simple frémissement exprimé par un faible mouvement de vibration,
- un frissonnement qui se manifeste par un tremblement fin, irrégulier et passager, accompagné d'une sensation de froid,
- un tremblement, qui se traduit par une suite de petites contractions involontaires des muscles.

⁷²⁰ Sén., *Herc. Oe*, 240-253 : *Stetit furenti similis Herculae coniunx.*

⁷²¹ Tac., *An.*, 11, 37, 4 : *Adstititque tribunus.*

⁷²² Prud., *Psych.*, 295 : *Rigidus.*

Le sémantisme de *fremere*⁷²³ associe les effets sonore et gestuel. En effet, accompagné d'un frémissement, il désigne le bruit grave et violent d'une foule émue ou irritée, semblable au rugissement des fauves, au hennissement des chevaux. Ses dérivés *confremere*⁷²⁴ et *infremere*⁷²⁵ soulignent le fait de retentir de toutes ses forces, de gronder et de frémir. Plus expressif que *frigere, algere*⁷²⁶ exprime cette sensation de froideur, en suggérant une notion de souffrance⁷²⁷. *Tremere*⁷²⁸ désigne ce tremblement.

5.5 La proxémie ou la démarche de l'homme en colère

La démarche⁷²⁹ dénote à la fois la façon de marcher mais aussi celle d'occuper l'espace de l'être humain. Elle permet le déplacement par mouvements et appuis successifs des jambes et des pieds sur le sol. Le parcours se fait généralement de manière linéaire, puisqu'il permet à l'homme d'avancer et d'atteindre un but géographique. Cependant, plusieurs types de « progression » sont à souligner : dans son aspect pratique, la plus répandue est la marche à proprement parler, celle qui a pour finalité de se déplacer. Mais il existe également ces déambulations où l'être marche sans but précis. Cette errance peut être voulue ou subie, comme c'est le cas pour l'homme sous l'emprise de la colère.

⁷²³ Ap., *M.*, 4, 29, 5 : *Fremens altius sic secum disserit* ; Prud., *Psych.*, 379 : *Ira fremens* ; Sid., *Carm.*, I, 11, 2 : *Inter haec fremere Arelatenses*.

⁷²⁴ Ov., *M.*, I, 199-200 : *Confremuere omnes*.

⁷²⁵ St., *Ach.*, I, 852-866 : *Infremuit* (« il frémit »).

⁷²⁶ Sid., *Carm.*, 259-268 : *Alget*.

⁷²⁷ Cette connotation spécifique est expliquée par le rapprochement avec *αλγω* : P. F., 5, 22 *algeo ex graeco αλγω ducitur, i ; e. doleo, ut sit frigus dolor quidam membrorum rigore conlectus* (cf. Ernout-Meillet, p. 21).

⁷²⁸ Sid., *Carm.*, 185 : *Ira tremens*.

⁷²⁹ Le terme « proxémie » utilisé dans le titre est pris au sens de la manière dont laquelle l'homme occupe l'espace.

La précipitation

Sous l'effet de la colère, l'être marche d'un pas rapide, voire précipité. La démarche devient nerveuse et l'acte de se déplacer s'effectue à la hâte. Cet aspect se traduit par le sème de la promptitude. Le composé de *ciere*, *concutus*⁷³⁰, juxtapose le sens de ce qui entre en mouvement et en action, par rapport à ce qui est immobile et au repos, mais aussi le fait de se pousser ensemble ou avec force. L'adjectif archaïque *properus*⁷³¹ désigne ce qui est fait de manière rapide. Le composé de *rapere*, *proripere*⁷³², dont l'adjonction du préverbe *pro-* souligne cette impulsion vers l'avant, évoque le fait d'emporter vivement ou violemment. Sont alors suggérés une démarche vive, des pas énergiques, appuyés sur le sol qui trahissent la nervosité de la personne.

La désorientation

L'émotionnel dominant le rationnel, toute faculté de décision semble abolie. L'être humain ne parvient plus à se situer dans l'espace, il a perdu toute capacité de jugement et par conséquent d'appropriation de l'environnement. La proxémie devient confuse et indécise puisque les pérégrinations sont incertaines, livrées à la seule décision de l'instinct. Sénèque synthétise les sèmes anarchiques et précipités de l'homme en colère, en associant en un rythme ternaire deux verbes de déplacement géographique à un exprimant l'immobilité : *Incurrit, errat, sistit*⁷³³. *Incurrere* désigne le fait de « courir contre quelque chose, de faire irruption dans » tandis qu'*errare* montre cette incohésion et incohérence, en désignant le fait d'aller de côté et d'autre, au hasard. Quant à *stare*, il vient briser cette course précipitée et confuse, en instaurant une pause.

⁷³⁰ Ap., *M.*, 5, 31, 7 : *Sed Venus indignata ridicule tractari suas iniurias praeuersis illis alterorsus concito gradu pelago uiam capessit* .

⁷³¹ Sén., *Oed.*, 915-926 : *Inuisa propero tecta penetrauit gradu, /Qualis per arua Libycus insanit leo, /Fuluam minaci fronte concutiens iubam* .

⁷³² Ap., *M.*, 5, 31, 1 : *Sic effata foras sese proripit infesta* ; Suét., *Aug.*, 53, 1 : *E curia per iram se proripienti*.

⁷³³ Sén., *Herc.*, 240-253.

Un autre emploi de ce verbe annule cette interruption par l'association avec *nequire*⁷³⁴, qui marque l'incapacité de s'arrêter. L'*homo furens* se retrouve complètement désorienté, dans l'incapacité de se diriger rationnellement.

5.6 L'anatomie

Les membres

Les membres en sueur

Dans l'état émotif provoqué par la colère, les glandes sont activées et sécrètent différents liquides comme une transpiration froide, *gelidus sudor*⁷³⁵, trahissant l'état émotif provoqué par la colère.

Les mains et les pieds

Les mains et les pieds sont des éléments moteurs du corps. Les mains permettent l'exécution de gestes⁷³⁶ et les pieds créent la mobilité, le déplacement spatial. Tous ces éléments font de l'homme un être actif. Cependant, sous l'emprise de la colère, tout mouvement qui anime les mains résulte d'une contraction⁷³⁷ : elles peuvent être croisées, tordues, ou le personnage peut rassembler ses doigts en un poing qu'il brandit⁷³⁸.

⁷³⁴ Ov., *M.*, 13, 870-872 ; 876-877 : *Igit et, ut taurus uacca furibundus adempta, / Stare nequit siluaque et notis saltibus errat.*

⁷³⁵ Sén., *Oed.*, 915-926 : *gelidus fluit/ Sudor per artus* (« une sueur froide baigne ses membres »).

⁷³⁶ À cet égard, Lucrèce en fait l'éloge dans le *De natura deorum* (traduction d'E. Bréhier, *Les Stoïciens* (1.2)), 2, 60, 150 :

« Comme la nature a bien disposé les mains qu'elle a données à l'homme et à combien d'arts les fait-elle servir ! La faculté de contracter les doigts et de les étendre grâce à la souplesse des articulations et des jointures permet de travailler sans remuer la main. C'est pourquoi par le simple mouvement des doigts la main est apte à peindre, à façonner, à graver, à jouer de la lyre et de la flûte ; et c'est là du divertissement. Mais voici qui est nécessaire : la culture des champs, la construction des maisons, la confection d'habits tissés et cousus, toute l'industrie de l'airain et du fer : l'on comprend comment grâce aux mains des artisans qui s'appuient sur les inventions de l'esprit et sur les perceptions des sens nous pouvons être abrités, vêtus et en bonne santé, et comment nous avons des villes, des murs et des temples. »

⁷³⁷ *Physiogn.*, 99 : *Manus saepe collidet uel inter se complicabit.*

Sén., *Ir.*, 3, 4 : *Se ipsae manus frangunt.*

Pétr., 9 : *Quibus ego auditis intentai in oculos Ascyli manus, inhorrescere se finxit Ascylos, mox sublatis fortius manibus longe maiore nisi clamauit.*

⁷³⁸ Ces gestes sont décrits par les verbes d'action suivants : *collidet, complicabit, frangunt, intentai, inhorrescere.*

La main semble se ramasser sur elle-même. Quant aux pieds, ils doivent battre le sol⁷³⁹, ce qui produit une sorte de piétinement, provoqué par la tension omniprésente dans l'organisme de *l'homo furens*, et qui engendre un bruit sourd et violent

La main est décrite par Henri Focillon comme un « organe des plus originaux, un des plus différenciés, comme les formes supérieures de la vie⁷⁴⁰ ». Cet organe situé à l'extrémité des membres supérieurs, se compose d'une articulation qui la relie à l'avant-bras, le poignet, et d'une partie élargie, la paume et de cinq doigts bien distincts. Les mouvements qu'elle peut produire sont multiples : le poignet est susceptible de flexion et de rotation ; la paume peut facilement se creuser et les doigts savent se replier et s'étendre complètement.

De cette souplesse mécanique, il ne reste presque rien quand les mains sont victimes de la colère. Elles se contractent au point de se raidir. Elles se figent alors dans un mouvement soit de contorsion souligné par le verbe *torquere*⁷⁴¹, soit de jaillissement, désigné par le verbe *intendere*⁷⁴². Ces postures douloureuses révèlent un durcissement et une crispation des muscles.

5.2 Le vêtement

Sorte « d'habitable », le vêtement est d'abord conçu comme une protection, un outil et un ornement. Il devient une donnée immédiate de l'identité sexuée, sociale, mais aussi psychologique. Deux cas de figure ont été relevés qui suivent une dichotomie active-passive : soit une intentionnalité agressive, soit un total laisser-aller dans son arrangement.

⁷³⁹ *Physiogn.*, 99 : *solum pedibus saepius tundet.*

Cic, *De or.*, 3, 59, 220 : *supplisio pedis in contentionibus aut incipiendis aut finiendis.*

⁷⁴⁰ Focillon, 1943, « Eloge de la main », 104.

⁷⁴¹ Sén., *Oed.*, 957-964 : *Manus in ora torsit.*

⁷⁴² Ov., *M.*, 8, 107 : *Intendensque manus* ; Tac., *An.*, 13, 14, 3 : *Simul intendere manus.*

L'équipement militaire

En effet, émotionnellement, le vêtement signifie l'inimitié éprouvée par l'homme en colère qui revêt un équipement militaire. Il s'ancre dans une logique de l'antagonisme où l'individu agit en fonction d'une logique orientée par la passion. Autrui est alors perçu comme un adversaire, fragilisant et mettant en danger les intérêts du courroucé. Poussé au conflit avec autrui, l'*homo furens* revêt une cuirasse et s'arme afin de mieux pouvoir soutenir le combat. Prudence présente l'allégorie de la colère prompte au combat et équipée comme telle pour l'occasion⁷⁴³. Un autre extrait présente le préambule au combat, l'armement⁷⁴⁴. De cette pulsion belliqueuse, naît le *furor* guerrier. Les scènes d'armement sont fréquentes, et principalement dans le cadre épique où de nombreux guerriers sont mis en scène. C'est pourquoi notre choix s'est réduit à l'évocation des œuvres de Prudence et de Sidoine Apollinaire puisque le *furor* guerrier, envisagé plus spécifiquement dans l'épopée, est étudié dans un autre chapitre.

La négligence vestimentaire

Le vêtement est aussi un indice social essentiel. Il dénote l'appartenance à une couche sociale précise mais aussi un comportement régulateur. Il peut symboliser l'asservissement de l'homme, qui subit alors la colère. Tout code social et culturel est aboli au profit d'une négligence absolue, comme le présente Sénèque :

⁷⁴³ Prud., *Psych.*, 113-117 : *morae conto petit, (...), /Hirsutas quatiens galeato in uertice cristas* ; 297 : *Ille (...)/Dum sese ostentat, clipeo dum territat auras.*

⁷⁴⁴ Sid., *Carm.* (*Le panégyrique d'Avitus*), 261-266 :

*Pinguisque etiamnum sanguine fertur
Lorica, obtusus per barbara uulnera contu
Atque sub assiduis dentatus caedibus ensis.
Includit suras ocreis capitique micantem
Imponit galeam ; fuluus cui crescit in altum
Conus et iratam iaculatur uertice lucem.*

« Si leur vêtement est drapé selon les règles, ils laisseront traîner l'étoffe et perdront tout soin d'eux-mêmes⁷⁴⁵. »

Le groupe prépositionnel *ad legem* suggère l'existence d'un code de bienséance, rappelant la société et ses lois. Y déroger revient à se marginaliser et à régresser, en coupant le lien social. Il n'y a plus de *dignitas*.

5.7 L'étiologie

La description de l'*homo furens* se veut précise et complète, en juxtaposant une intériorité et une extériorité corporelles. Il devient ainsi un être de chair et de sang, pourvu d'une mécanique interne. Le processus de l'émergence du courroux se définit comme raisonné et logique, puisqu'il est soumis à une relation biologique de cause-conséquence. Non seulement cette « topographie » intérieure amplifie et « épaisit » la description de l'homme en colère, mais en plus elle légitime ce processus en lui conférant une origine rationnelle. Trois « épïcètres » sont évoqués : la bile, le cœur ou la poitrine, et le foie.

La bile

Deux vocables désignent la bile : *fel*, *fellis*, neutre, et *bilis*, *is*, féminin. Le plus fréquent dans le corpus est ce dernier. En effet, comme le rappelle J. André⁷⁴⁶, la vésicule biliaire est considérée comme une partie inférieure du foie, auquel elle adhère⁷⁴⁷. Elle est inséparable du liquide sécrété.

⁷⁴⁵ Sén., *Ir.*, 2, 35 : *et siue amictus illis compositus est ad legem, trahent uestem omnemque curam sui effundent*.

⁷⁴⁶ J. André, 1991, *Le vocabulaire latin de l'anatomie*, Paris, Les belles lettres, p. 154.

⁷⁴⁷ Celse, 4, 1, 5 : *Ex inferiore uero parte ei (sc. Iecori) fel adhaeret*.

De ce fait, le même nom peut désigner à la fois le contenant et le contenu⁷⁴⁸. Comme Platon le définit, le nom de la bile est un concept général qui unit des humeurs diverses, tantôt jaune, vertes ou noires : « et le nom commun de toutes ces humeurs est celui de bile. Il leur a été donné soit par quelques-uns des médecins, soit simplement par un homme capable de pénétrer la nature d'une foule de faits même dissemblables et d'apercevoir en tous un même et unique genre, digne d'un seul nom⁷⁴⁹ ». La bile possède cette capacité de secouer les lieux où elle se situe et d'y apporter le désordre. Son action est enclenchée par un stimulus par lequel l'ego de l'individu se sent menacé ou en danger dans son intégrité ou son espace vital. Une relation cause-conséquence s'ensuit. Elle se traduit alors par un épanchement, un débordement des sécrétions biliaires, *stomachus*⁷⁵⁰ ou *bilis*⁷⁵¹, traduit par le verbe *suffundere*. Le terme *stomachus* désigne au départ le tube digestif, « l'œsophage » ou l'« estomac » et en particulier « l'humeur ». Employé seul, il souligne « la mauvaise humeur, la bile, la colère ». La relation unissant la bile à la colère est étroite, à un tel point que cet organe devient synonyme de cet état émotionnel⁷⁵².

⁷⁴⁸ D'après J. André, il serait peu vraisemblable que le premier sens ait été celui de « bile » nommée d'après sa couleur. En effet, le latin *fel, fellis* relève d'une racine **ghel-* (**gwhel-* pour *fel*) et d'un groupe de mots indiquant une couleur jaune/verdâtre, représentée par le grec *χολος* (bile), lat. *giluus* (jaune clair), all. *galle*. Le sens de « bile » est ancien. Quatre occurrences sont dénombrées dans l'œuvre de Plaute, où *fel* est opposé à *mel*. *Fel* a dû désigner l'organe et sa sécrétion conçus comme un ensemble, qui ont dû être ensuite dissociés. Comme nom de la bile, *fel* est attesté de Plaute à la latinité tardive, aussi bien pour l'homme que pour les animaux et surtout comme symbole de l'amertume. Il est panroman mais seulement au sens de « bile » et non de « vésicule ». Quant au terme *bilis*, il désigne le liquide à l'exclusion de la vésicule depuis Plaute et Caton. Son emploi est assez rare, en dehors des médecins (avec son dérivé *biliosus*, « chargé de bile, bilieux »).

⁷⁴⁹ Platon, *Timée*, 82 c ; trad. Rivaud. C'est la couleur qui distingue les variétés de la bile.

⁷⁵⁰ Sén., *Ep.*, 1, 12, 2 : *Iratus illi proximam occasionem stomachandi arripio*.

⁷⁵¹ Ap., *M.*, 5, 31, 1 : *Stomachata biles Venerias* ; Juv., 13, 143 : *Mediocris bile ferendam* (« ne mérite guère d'échauffer la bile »).

⁷⁵² Se retrouve une résurgence de cette étroite relation dans le nom français « atrabile ». Dans la terminologie médicale, il désigne une humeur noire sécrétée par les glandes surrénales, cause de la mélancolie malade et au figuré, il présente la mauvaise humeur, le ressentiment.

De plus, dans le cas de la colère, l'une des plus virulentes paraît être la bile noire. Rappelons les termes de Galien qui montre que la bile noire « mordille la terre, se gonfle, fermente, fait naître des bulles semblables à celles qui s'élèvent dans les potages en ébullition⁷⁵³ ». Pline l'ancien rappelle le rôle néfaste que peut avoir la bile noire pour la santé de l'homme :

*Sed in felle nigro insaniae causa homini morsque toto reddito. Hinc et in mores crimen bilis nomine ; adeo magnum est in hac parte uirus, cum se fundit in animum*⁷⁵⁴.

Le cœur

Trois mots désignent le siège passionnel, traduit par les équivalents français, « cœur », « poitrine » et « esprit » : *animus*, *cor*⁷⁵⁵, et *pectus*.

Animus correspond au grec θυμός, qui désigne le « principe pensant » et s'oppose à *corpus*, d'une part et à *anima*⁷⁵⁶, de l'autre. Il est souvent associé à *mens* et à *cogitatio*. Désignant l'esprit, il est appliqué aux dispositions de l'esprit, au « cœur » en tant que siège des passions, du courage, du désir, des penchants, (par opposition à *mens* « intelligence, pensée »), d'où une série d'expressions comme *addere animum* « donner du cœur », *deficere animo* « perdre courage », *animo morem gerere*, « suivre ses penchants ». Il a ainsi une double valeur, rationnelle et affective.

⁷⁵³ *De loc. Adf.*, III, 9 : trad. Daremberg, *Oeuvres choisies de Galien*, t. 2, p. 563.

⁷⁵⁴ Plin., 11, 193, 75 : « La bile noire est une cause de folie pour l'homme, et son évacuation totale amène la mort. De là vient que le nom de bile désigne aussi un état moral chagrin, tant est puissant le venin de cette humeur quand il se propage à l'esprit. »

⁷⁵⁵ Pline l'ancien utilise le terme *cor* pour désigner le cœur (11, 181-182). Selon lui, il est le premier organe qui se forme chez l'embryon dans l'utérus. Il est placé au-dessus de la mamelle gauche, sa pointe de forme conique étant saillante en avant. Il est le siège principal de la chaleur et se retrouve recouvert d'une enveloppe membraneuse très souple et résistante. Il est la cause fondamentale et le principe de la vie et c'est là que réside la pensée.

⁷⁵⁶ Le terme *anima* est l'équivalent sémantique du grec ψυχή et qui en a subi l'influence. Il signifie « souffle, air », puis « air en qualité de principe vital, souffle de vie, âme » et enfin « âmes des morts ». Mais, plus tard, *anima* a tendance à être utilisé dans le sens d'*animus* (Sall., *Ca.*, 2, 8 ; Lucr., 3, 421sq). Cf. Ernout-Meillet, p. 34.

Le terme *cor* évoque d'abord le cœur, puis le cœur en tant que siège de l'âme⁷⁵⁷, mais aussi de l'intelligence et de la sensibilité⁷⁵⁸. Le terme *pectus* désigne la poitrine de l'homme ou des animaux (c'est-à-dire sans doute la partie velue du corps), considérée comme le siège du cœur et de l'âme (mais aussi de l'intelligence, cf. Pl., *Mil.*, 786, qui l'oppose à *cor*), et par suite le « cœur » ou « l'âme », l'esprit.

La colère s'adresse à la partie affective de l'homme. Lieu de naissance de la colère, le cœur centralise la passion irradiante qui peut alors mieux s'immiscer dans tout le corps. Le traitement du corps dans sa globalité se présente comme un prolongement de la poitrine qui devient une sorte de microcosme. Elle présente ainsi les trois schèmes fondamentaux : le bouillonnement, l'embrasement et le gonflement mais aussi l'embrasement et la compression.

- *Le bouillonnement*

Reprenant la métaphore du liquide, la colère s'embrace au point d'être en ébullition dans le cœur de l'être humain. Cet aspect est révélé par l'emploi des verbes *exaestuaré*⁷⁵⁹ et *feruere*⁷⁶⁰. Le dérivé *exaestuaré* provient du nom *aestus*, qui désigne une chaleur brûlante, provenant d'une substance enflammée, notamment du soleil. Elle comporte souvent une notion d'excès⁷⁶¹.

⁷⁵⁷ Cic., *Tusc.*, 1, 18 : *aliis cor ipsum animus uidetur, ex quo excordes, uecordes, concordésque dicuntur* ; 1, 41 : *ne tam uegeta mens aut in corde cerebroue aut in Empedocleo sanguine iaceat*.

⁷⁵⁸ Isid., *Et.*, 11, 1, 118 : *in corde omnis sollicitudo et scientiae causa manet* ; Varr., *L.L.*, 6, 46 : *cura quod cor urat*.

⁷⁵⁹ Ov., *M.*, 13, 558-559 : *Tumidaque exaestuat ira* (« sa colère bouillonnante déborde de son cœur »).

⁷⁶⁰ Ov., *M.*, 2, 600-605 : *Excidit ; utque animus tumida feruebat ab ira*.

⁷⁶¹ Sén., *Ep.*, 117, 18 : *Cui dubium est quin, si aestus malum est, et aestuaré malum sit ?*

- *L'embrasement*

Foyer incandescent, le cœur s'embrase sous l'action de la colère. Cette ignition passionnelle est présentée par les verbes *coquere*, *exardescere*⁷⁶², et *urere*⁷⁶³.

- *L'embrasement et la compression*

Sénèque⁷⁶⁴ conjugue à la fois l'embrasement, présenté par les noms communs *aestus* et *flamma* ainsi que le verbe *exurere*, et la compression, qui peut devenir le remède à l'épanchement passionnel, en jugulant les débordements,

Pectoris sani parum

Aestus, alumna, comprime et flammam doma.

Elle peut également figurer le battement de la jalousie, qui impose son rythme biologique s'égrenant selon ses pulsations :

Flammae medullas et cor exurunt meum

Mixtus dolori subdidit stimulos timor

Invidia pulsat pectus.

Cette pression est traduite par les verbes *comprimere*, *subdere* et *pulsare*. Cette double propriété fait de la colère un sentiment incandescent mais aussi une force agissante.

⁷⁶² Ov., *M.*, 13, 545 : *Qua simul exarsit* ; Tac., *An.*, 1, 51, 4 : *Exarsere animis*.

⁷⁶³ Pl., *Pers.*, 801 : *Si cor uritur*.

⁷⁶⁴ Sén., *Herc.*, 275-276 : *Pectoris sani parum/Aestus, alumna, comprime et flammam doma* ; Sén., *Ag.*, 132-134 : *Flammae medullas et cor exurunt meum/Mixtus dolori subdidit stimulos timor/Invidia pulsat pectus*.

- *Le gonflement*

La colère dilate toutes les cellules du corps, au point d'augmenter le volume du cœur. Il s'enfle alors, aspect souligné par l'adjectif qualificatif *tumidus*⁷⁶⁵. Le cœur devient le foyer de la passion, qui concentre l'essence même de la colère. Elle y prend naissance et se répand ensuite dans tout le corps. La poitrine devient un organe indépendant, pourvu de qualités physiques imagées. L'organisme de l'*homo furens* est sondé dans ses profondeurs les plus abyssales pour présenter une description à la fois globale et parcellaire du corps.

Le foie

Semblable à la bile, le foie occupe une place essentielle dans l'organisme. Dans la physiologie du *Timée*, il se situe à proximité des organes les plus vils, dans la zone des désirs. Par conséquent, il est en communication directe avec le νοῦς et avec les dieux, sans l'intermédiaire du logos ni de la *phronésis*⁷⁶⁶. Il est un miroir (71b), compact, lisse, brillant, nouant avec l'esprit une relation de grande fragilité. En effet, il comporte du sucré et de l'amer (71 b).

De ce fait, la colère s'immisce dans les entrailles de l'individu. Le foie apparaît alors comme le lieu où réside le feu passionnel, concentrant toute son activité dévastatrice, qui se répandra par la suite dans le corps humain. Juvénal associe le foie à cette passion incandescente en utilisant deux verbes, *ardere*⁷⁶⁷ et *incendere*⁷⁶⁸.

⁷⁶⁵ Ov., *M.*, 2, 600-605 : *Excidit ; utque animus tumida feruebat ab ira.*

⁷⁶⁶ Platon, *Timée*, 71 d.

⁷⁶⁷ Juv., I, 45 : *Quid referam quanta siccum iecur ardent ira ?* (« Comment dire la rage qui me tisonne le foie à vif ? »).

⁷⁶⁸ Juv., 6, 648 : *Rabie iecur incedente* (« lorsque la rage leur incendie le foie »).

La respiration

L'un des *topoi* de l'action de la colère est de gêner la respiration de l'être. Haletante, elle se fait difficilement. Dans le cas présent, l'assonance de la sifflante *s* dans les termes comme *spissum*⁷⁶⁹, *spiritus stridens* et *suspiria* caractérise le sifflement de la respiration qui semble constituée de saccades. L'allitération en *r* et l'association de la sifflante *s* et de l'occlusive *t* marque un son sifflant et grinçant dans le terme *stridore*. Une perspective sonore englobe alors la description de l'homme en colère, tous les indices corporels étant sollicités.

De même, la respiration de l'homme en colère est difficile et douloureuse. L'emploi des adjectifs qualificatifs *creber*⁷⁷⁰ et *spissus*⁷⁷¹ exprime un mouvement précipité et brusque. Tous deux⁷⁷² évoquent un resserrement, en émettant l'idée de « serré, pressé ». L'organisme de *l'homo furens* semble devenir si étriqué que la respiration se fait avec difficulté. Elle devient saccadée et incontrôlable. La déchéance de l'homme en colère s'amplifie. Sa respiration est haletante et pénible. Le verbe *cito* désigne une action répétitive et qui s'effectue avec force. C'est une activité violente et douloureuse. La souffrance émane de ce corps qui se resserre et qui devient un étai emprisonnant l'être. C'est un mouvement brusque qui anime l'organisme. Il y a donc accélération du rythme biologique. Les fonctions vitales et essentielles du corps humain sont touchées et diminuées par la colère. Le rythme heurté de la respiration marque l'emportement des sens. La respiration est soumise à la tension omniprésente du corps.

⁷⁶⁹ *Physiogn.*, 99 : *Anhelitum spissum*.

⁷⁷⁰ *Sén., Ir.*, 1, 1, 3-7 : *Crebra et uehementius acta suspiria* ; 3, 4 : *anhelitus crebros*.

⁷⁷¹ *Physiogn.*, 99 : *Anhelitum spissum* ; *Sén., Ir.*, 3, 4 : *Anhelitus crebros*.

⁷⁷² *Creber*, *-bra*, *-brum* signifie « qui pousse dru ». Il a d'abord été appliqué aux plantes avec le sens de « nombreux » et avec l'idée accessoire de « serré, pressé, fréquent, qui arrive ou se succède coup sur coup ». Quant à *spissus*, *-a*, *-um*, il signifie « épais » puis « qui coule lentement » et, en parlant du temps, « qui vient lentement, tardif ». Par la suite, il évolue en « pénible, dru, serré ».

La respiration de *l'homo furens* marque un mouvement saccadé, ce qui façonne une image tout en mouvement. Ce concept de *l'homo furens* s'inscrit dans un contexte en trois dimensions qui lui fait dépasser le statut de simple image de papier glacé, lisse et plate. Elle est animée et est appelée à évoluer dans l'imaginaire du lecteur. De ce fait, l'être en colère n'est plus véritablement un homme. Il a perdu toute normalité. En respirant bruyamment, il devient étrange, une sorte de créature déchu qui a perdu toute son humanité.

Par cette « topographie » interne de l'organisme, la colère n'est pas seulement à craindre à cause de ses conséquences physiques, mais également à cause des blessures intérieures qu'elle provoque. Ce paysage intérieur de l'homme en colère n'est pas sans avoir quelque ressemblance avec le genre en vogue dans le monde artistique des XVI-XVIIème siècles, « l'écorché ». L'image de *l'homo furens* quitte alors son cadre bidimensionnel pour acquérir une mise en perspective parfaite. L'homme en colère est disséqué, mis à nu sous le regard omniscient et omniprésent du lecteur.

5.8 La voix

Linéaire et unique, la voix accompagne chaque individu durant toute son existence et en traduit les différents âges mais aussi les émotions⁷⁷³. L'intonation, « c'est l'image même de l'âme rendue par les inflexions de la voix, les nuances successives » (p. 268). La voix est donc à la fois un outil de communication et d'expression. Trois lignes directrices permettent de la caractériser :

- esthétique par le timbre et la qualité,
- phonétique par le trait de voisement,
- linguistique par l'efficacité et l'intelligibilité.

⁷⁷³ « La quantité des mots est bornée ; celle des accents est infinie », écrit Diderot dans le *Salon 1767* (Diderot, *Salon de 1767, Œuvres complètes*, II, Paris, Garnier (1876), p. 136).

De ce fait, les vocables *uox* et *phone* désignent un large spectre de phénomènes sonores, en dénotant le son en général, c'est-à-dire les vibrations sonores perçues par l'oreille.

Les modalités de la phonation

L'intensité

Appellare et ses composés

Le verbe *appellare* évoque l'action de s'adresser à quelqu'un. Il institue les modalités d'un échange verbal. Mais, son emploi demeure assez neutre dans l'expression suivante : *nam sic eam (...) appellat*⁷⁷⁴.

Cependant, *compellare*⁷⁷⁵ suggère une adresse brutale à autrui qui est alors perçue par l'homme en colère comme un adversaire, une sorte d'obstacle. Souvent, dans la prose classique, il prend une nuance de blâme et d'insulte, de laquelle dérive le sens de « accuser⁷⁷⁶ ». Toute règle de politesse et de savoir-vivre est annihilée par l'emportement de la colère. L'adjonction du préfixe *com-* marque la force de la voix.

Clamare et ses composés

La voix de l'homme en colère est soumise à une amplitude maximale, son expression orale s'inscrivant dans le fracas sonore.

Elle se caractérise essentiellement par des cris, des sons perçants émis avec brutalité. Cet aspect est traduit par l'emploi de *clamare*⁷⁷⁷ et de ses composés, *clamitare*⁷⁷⁸, *conclamare*, *exclamare*⁷⁷⁹ et *proclamare*⁷⁸⁰,

⁷⁷⁴ Ap., *M.*, 6, 16, 1-2.

⁷⁷⁵ Ap., *M.*, 10, 14, 3 : *Tandem sic alter alterum compellat.*

⁷⁷⁶ Ernout-Meillet, p. 40, art. *appellare*.

⁷⁷⁷ Pétr., 9 : *Mox sublatis manibus longe maiore nisu clamauit* ; Pl., *Aul.*, 415 : *Quid, stolide, clamas ?* ; *Bac.*, 872 : *Quid clamas ?* ; *Most.*, 427 : *Quid tibi, malum, hic ante aedis clamit atios ?* ; *Sid.*, *Carm.*, 4, 23, 1 : *corripui latitabundum uerbis amaris uultu minaci et mea quidem uoce sed uice tua dignum (...) clamans* (« j'ai tancé vertement, avec des paroles amères et un visage menaçant, le coupable qui cherchait à se cacher, lui criant, de toute ma voix ») ; *Virg.*, *Én.*, 7,373-405 : *clamat.*

⁷⁷⁸ *Tac.*, *An.*, 1, 18, 3 ; *Ter.*, *And.*, 144-145.

⁷⁷⁹ Ap., *M.*, 5, 37 ; 5, 38, 28, 9 et 29, 1 ; 6, 8, 5 et 9, 1 ; Pétr., 74, 95.

⁷⁸⁰ Ap., *M.*, 9, 36, 4 ; *Sén. Med.*, 388 ; *Tac.*, *An.*, 1, 74, 4.

ainsi que du nom commun *clamor*⁷⁸¹ et l'adjectif *clamosus*⁷⁸². L'adjonction de préfixes permet d'enrichir le sens du verbe simple *clamare*. Apportant une nuance directionnelle, *pro-* oriente le flux verbal du locuteur vers son interlocuteur. Les modalités de la situation d'énonciation paraissent alors respectées. Le préfixe *ex-* intensifie le sens initial de *clamare* en marquant l'achèvement. Il accentue la force du son et soumet donc la voix de l'homme en colère à l'*amplificatio*. Quant à *con-*, il suggère une union, une idée de force, donnant au cri de l'individu courroucé une dimension collective. La sémantique suggère ainsi un débit verbal soutenu, cumulé à une intensité violente.

Exurgere

L'emploi du composé d'*urgere*⁷⁸³, *exurgere*⁷⁸⁴, révèle la tension exprimée par l'homme en colère mais aussi celle qu'il fait subir à son interlocuteur, qu'il considère comme un ennemi. L'adjonction du préfixe *ex-* marque l'achèvement de cette pression qui atteint alors son paroxysme.

Fremere

La voix de l'homme en colère peut s'assimiler à un grondement. Le verbe *fremo* est utilisé, comme l'atteste l'emploi de *fremit*. Est alors suggéré un double frémissement dû au trouble engendré par la colère : celui de la voix et du corps. L'expression orale de la colère peut s'accompagner d'une attitude physique, comme un frémissement.

⁷⁸¹ Ap., *M.*, 3, 1 ; Tac., *An.*, 1, 68, 3.

⁷⁸² Ap., *M.*, 9, 42, 2.

⁷⁸³ *Vrgere* signifie « presser ».

⁷⁸⁴ Ap., *M.*, 3, 27, 4.

Gannire

L'emploi de *gannire*⁷⁸⁵ propose une présentation imagée de la voix de l'homme en colère. Ce verbe est dans son premier emploi appliqué aux animaux pour désigner le jappement du chien, le glapissement du renard ou le gazouillis des oiseaux. Par analogie, il évoque le « criaillement » ou grognement de l'homme en colère. Sous le coup du courroux, l'homme ne se maîtrise plus et semble régresser au rang d'un animal tant il paraît déshumanisé.

Increpare et increpitare

Ce dérivé de *crepare* rappelle le sémantisme du verbe simple, qui désigne tout ce qui se fend ou éclate avec bruit. Il appartient au groupe des mots expressifs en *kr-*, comme *cornix* et *crocio*. Puis, par extension, il s'applique à toute espèce de bruit, et transitivement à la parole. Dans la langue familière, il acquiert le sens de « faire sonner haut, crier après, se plaindre bruyamment ». *Increpare*⁷⁸⁶ pose les modalités d'une situation d'énonciation conflictuelle, en soulignant le fait « d'élever la voix contre quelqu'un » et de « gronder ». L'homme en colère s'adresse à quelqu'un d'une manière abrupte, rude et énergique. L'antagonisme opposant l'*homo furens* et autrui est toujours suggéré par la sémantique du verbe.

Quant au fréquentatif *increpitare*, il impose une certaine résonance au débit verbal de la personne courroucée. Il est ainsi relevé dans l'œuvre de Stace :

*Increpitans magno uatem Calchanta tumultu
Protesialus ait*⁷⁸⁷.

⁷⁸⁵ Catul., 83, 4.

⁷⁸⁶ Ap., *M.*, 1, 25 ; Prud., *Psych.*, 116.

⁷⁸⁷ St., *Ach.*, 1, 493-494 : « Protésilas, à grands cris, s'en prend au devin Calchas » .

Sous le coup de la colère, la voix prend de l'amplitude et s'intensifie. Cet aspect est marqué par l'adjonction du préfixe *in-*, dénotant une opposition, au verbe simple *crepare* qui désigne le retentissement d'un son sec.

Intonare

Par l'emploi du dérivé de *tonare*, *intonare*⁷⁸⁸, la voix gagne en ampleur et en violence. Semblable au tonnerre, elle éclate et se fait entendre avec fracas.

Loqui et ses composés

L'utilisation du verbe *loqui* évoque le fait de parler de manière plus ou moins forte, comme il est suggéré par l'extrait suivant : *Certatimque omnes uno ore « Arma, arma » loquuntur*⁷⁸⁹. L'unicité de la voix de cette multitude en souligne la puissance. Quant au verbe *obloquor*⁷⁹⁰, le préfixe *ob-* connote une opposition, un obstacle.

Rumpere

La colère rompt toute de communication de l'*homo furens* avec autrui. Son expression n'est plus maîtrisée et laisse libre cours au mécontentement éprouvé. L'emploi du verbe *rumpere*⁷⁹¹ suggère cette cassure. De cet éclatement s'ensuit un déferlement de reproches et de blâmes.

⁷⁸⁸ Tite-Live, 3, 48, 3 : *Cum haec intonuisset plenus irae (...)* (« À ces mots prononcés d'une voix tonnante et pleine de colère (...) »).

⁷⁸⁹ Ov., *M.*, 12, 240-241.

⁷⁹⁰ Catul., 83, 4.

⁷⁹¹ Sid., *Carm.*, (*Le panégyrique de Majorien*), 143-144: *uocemque furentem/His rupit* (« elle laissa éclater sa fureur en ces termes ») ; Virg., *Én.*, XI, 375-376 : *Rumpitque has imo pectore uoce* (« Du fond de sa poitrine fait éclater ces paroles »).

Strepere et ses composés (*adstrepere*, *obstrepere*)

L'amplification de l'intensité du flux verbal peut être exprimé par l'emploi du verbe *strepere*, désignant un bruit retentissant et omniprésent. Tacite l'utilise dans l'extrait suivant : *Illi uocibus truculentis strepere*⁷⁹². La voix semble alors répercutée par ses résonances.

L'adjonction du préfixe *ad-* donne au composé *adstrepere* une nuance directionnelle. Elle instaure l'idée d'un échange : *adstrepebat uulgus*⁷⁹³. L'emploi du préfixe *ob-* marque l'opposition avec autrui dans la phrase suivante, tirée de l'œuvre de Salluste : *Ad hoc maledicta alia cum uacare, obstrepere omnes, hostem atque parricidam uocare. Tum ille furibundus*⁷⁹⁴. Le conflit de l'homme en colère avec l'autre est alors mis en scène. La colère figure un individu qui, se sentant menacé dans son « espace vital », éprouve un réel antagonisme, qu'il manifeste par son expression orale.

Vocifari

L'intensité de la voix de l'homme en colère est graduelle. Elle peut se mesurer en fonction des degrés de la puissance du flux verbal. L'amplitude maximale semble atteinte avec l'emploi du verbe *uocifari*⁷⁹⁵ qui marque des hurlements. L'intensité est portée à son maximum et devient presque hyperbolique tant elle est exagérée. Dans le flux continu des cris de l'homme en colère, la parole n'a plus de place. Toute communication avec autrui est rompue, laissant place à une créature « braillarde ».

L'intensité représente le niveau dynamique d'un son. Elle correspond au flux d'énergie de l'onde. Le cri est un effet du langage, noté comme une partition musicale.

⁷⁹² Tac., *An.*, I, 25, 2 : « Les mutins poussaient des cris farouches. »

⁷⁹³ Tac., *An.*, I, 18, 1 : « La foule trépignait. »

⁷⁹⁴ Sal., *C.*, XXXI, 8 : « Comme il poursuivait par d'autres injures, le sénat tout entier l'interrompt par des clameurs, le traitant d'ennemi public et de parricide. Alors, laissant éclater sa fureur. »

⁷⁹⁵ Virg., *Én.*, 7, 389-390.

La sémantique des verbes utilisés pose les modalités d'une situation d'énonciation uniquement concentrée sur le locuteur. L'interlocuteur apparaît alors comme un opposant vite diminué par la puissance de la voix de l'homme courroucé. Toute communication est rompue au profit d'un déferlement fracassant de la voix de la colère. L'oralité de *l'homo furens* est forcée. Elle est donc soumise à *l'amplificatio*, qui est parfois poussée à l'extrême. L'apogée de l'échelle tonale est alors atteinte.

La tonalité

La tonalité est une des trois composantes acoustiques fondamentales de la voix. Elle évoque la modulation des sons, la courbe mélodique⁷⁹⁶ de la voix, sur lesquelles la colère influe. Comme nous l'avons déjà remarqué, *l'homo furens* est la résultante du transfert des caractéristiques de la colère sur l'être humain. De plus, *l'ira* est une passion polymorphe qui peut revêtir de nombreux visages. De ce fait, la tonalité de l'homme en colère se décline sur plusieurs modes. Elle peut être caractérisée par des suspensions révélatrices d'hésitation, des menaces ou des gémissements⁷⁹⁷.

L'enchaînement des sons de l'expression de *l'homo furens* peut être irrégulier et il est parfois paralysé par l'hésitation. Le verbe *haerere*⁷⁹⁸ montre que les sons se déploient de manière discontinue. L'expression orale est incohérente, le débit verbal est segmenté et les pauses sont fréquentes. *L'homo furens* ignore ce qu'il doit faire. Intellectuellement, il n'est plus cohérent. Sa raison et ses facultés de décision sont abolies par la colère. Prisonnier d'une sphère qui lui est inconnue, il devient psychotique. Il est placé dans une logique qui n'est pas la sienne. Il a perdu tous ses points de repère traditionnels.

⁷⁹⁶ F. Biville, 1996, « La voix signifiante », p. 150.

⁷⁹⁷ La tonalité est déterminée par : *haeret, minatur, aestuat, queritur, gemit, tractosque altius gemitus* (Sén., *Med.*, 389-390).

⁷⁹⁸ Le verbe *haerere* signifie « être attaché, fixé, accroché, arrêté, être en suspens ».

L'expression de l'homme en colère peut être emportée. En effet, le verbe *minor* et le nom commun *mina* soulignent par leur sémantique la violence de l'élocution, le ton emporté, le rythme soutenu et la tonalité agressive et brutale. Leur courbe mélodique s'inscrit peut-être dans les aigus. Ses instincts primaires étant débridés, l'*homo furens* considère autrui comme un obstacle voire comme un instrument. Enfermé dans sa passion, il a perdu toute notion de civilité.

Dans d'autres cas, l'homme en colère se plaint⁷⁹⁹. La plainte est un mode d'expression pouvant s'accompagner de soupirs (gestes phoniques, respiratoires) et de gémissements (bruits phonatoires qui peuvent être codifiés par des interjections). Ils révèlent l'état psychique de l'*homo furens* : c'est un être qui souffre. Le *furor* produit du *dolor* à l'homme. Face au *furor*, l'homme se retrouve dans un dénuement total. C'est un rapport de dominant/dominé qui s'instaure ici. Il n'a plus aucune maîtrise du processus inexorable de la colère, qui emprisonne l'être. L'*homo furens* apparaît comme une bête aux abois, traquée par la passion.

La colère est une passion instable qui peut dans un laps de temps défini prendre différentes nuances. Elle est polymorphe. Ses manifestations s'inscrivent dans l'inconstance, mais sa vitalité est remarquable. Il s'agit d'un mode d'élocution qui n'a plus de signification et donc de communication. L'*homo furens* ne sait plus parler. Il crie. La colère l'a donc rabaisé au rang d'animal.

Le timbre

L'évocation du bégaiement par le nom commun *titubantia* souligne la défaillance du personnage sous le coup de la colère. Il ne se possède plus et perd tous ses moyens, révélant au grand jour ses faiblesses. Le débit verbal se fait saccadé et discontinu. Par l'incise, *linguae titubantia*⁸⁰⁰, Suétone donne ainsi à imaginer au lecteur les circonstances de l'énonciation et renforce l'image dévalorisante de Claude.

⁷⁹⁹ La plainte est marquée par l'emploi des verbes *queritur* et *gemit* qui sont synonymes. Ils signifient tous deux « se plaindre ».

⁸⁰⁰ Suét., *Claud.*, 5, 30.

Le timbre de la voix de l'*homo furens* possède une certaine « profondeur » sonore. Les adjectifs qualificatifs *atrox*, *asper*, et *densus* désignent une voix caverneuse. La dureté de la couleur sombre d'*ater* est transférée sur le caractère incarné par *atrox*. Quant à *aspera*, il désigne un ton rocailleux, rude, rauque, désagréable à entendre. Son premier sens concerne les minéraux et les roches au relief inégal, qui comportent des pointes. La voix est heurtée, saccadée⁸⁰¹ et dissonante. L'adjectif *densus* montre que la capacité sonore est ample. *L'homo furens* possède donc une voix qui porte.

De même, le rythme du débit verbal caractéristique de la colère est segmenté, discontinu. Il incarne un mouvement tranchant, incisif, net et concis. *Incitatus* décrit un rythme de voix rapide, souligne une dynamique impétueuse et vive. L'image se construit dans le mouvement. Il suggère une expression hachée, amplifiée par le halètement de la respiration. L'expression de *l'homo furens* est incohérente et discordante et ne possède aucune cohésion dans sa diction.

De plus, le ton⁸⁰² de la colère est virulent et marque une expression vivace et désordonnée. *Impudens* désigne le manque de pudeur, un ton effronté et impulsif. *Tumultuosa* marque un chaos imagé⁸⁰³, une sorte d'anarchie. C'est un ton libre dans sa structure. C'est une voix libre sous tous les aspects, indépendante voire violente, qui est caractérisée ici. L'adverbe *immoderate* envisage la masse compacte et désordonnée des mots qui se pressent sur les lèvres. Il est donc toujours anarchique. Force et émotions s'y mêlent.

⁸⁰¹ Aspect renforcé par l'allitération en *-r* dans l'énumération des adjectifs qualificatifs : Quint., 11, 3, 63.

⁸⁰² Comme le montre F. Biville, le ton est une « composante rythmique qui joue sur le mode articulatoire et le débit ». Il n'est pas quantifiable et relève de l'appréciation subjective de chacun. Il permet donc de connoter la voix, en lui attribuant une nuance émotionnelle.

⁸⁰³ L'allitération de l'occlusive dentale *t* apporte une certaine dynamique (deux explosions).

La production orale

La production orale de l'homme en colère est diversifiée dans son contenu. Un lexique varié exprime les imprécations du courroux qui se traduit par des injures, des cris, des reproches et des menaces.

Atrocitas

Le nom commun *atrocitas* souligne la violence et l'horreur de l'attitude de l'*homo furens*. Etymologiquement, il désigne un aspect noir, qui devient au figuré « affreux ». Il souligne la monstruosité mais aussi la rudesse et la dureté des propos tenus.

Contumeliae

Les paroles proférées par l'être courroucé peuvent être injurieuses pour autrui. La colère désinhibe l'individu et lui retire ainsi tout respect de l'autre. Le nom commun *contumelia*⁸⁰⁴ évoque des paroles outrageantes et des injures. Ce lexique dégradant participe à une volonté de rabaisser autrui, perçu comme un ennemi. Ce nom commun marque l'affront, la marque de mépris, un outrage et une injure. L'insulte possède deux versants, comme le remarque Pierre Pachet⁸⁰⁵ :

« Elle cause à l'insulteur un plaisir « magique, si l'on veut, le plaisir de voir son ennemi souffrir la blessure des mots qui dégradent, être impuissant à s'empêcher de les entendre. Par ailleurs, en suscitant la colère de l'adversaire, elle le hisse au même niveau (psychologique) de préparation que l'insulteur. Ou bien, selon une analyse qui n'est pas tout à fait identique, on peut distinguer ce qui dans l'insulte est spontané, sort de la bouche de celui dont la colère déborde, et ce qui est délibéré, rituel, codifié, et qui ressortit de la préparation au combat physique :

⁸⁰⁴ Ter., *Phorm.*, 377.

⁸⁰⁵ Pachet., 1997, « Un sursaut de l'être » in *La colère, instrument des puissants, arme des faibles*, p. 37.

une sorte d'inverse, symétrique, des rituels de politesse, qui permet d'éviter de se jeter sur son adversaire sans un mot et sans prévenir. »

Conuicium

Le nom commun *conuicium*⁸⁰⁶ représente l'expression vocale d'un ensemble de paroles, un charivari. Il s'agit d'un collectif, qui désigne le fait « de pousser des cris ensemble », à la poursuite de quelqu'un ou devant la maison de ce dernier pour lui reprocher une faute. L'intensité de la voix est portée à son maximum et devient presque hyperbolique tant elle paraît exagérée.

Corripere

Le verbe *corripere*⁸⁰⁷ souligne l'affrontement de l'homme en colère avec autrui. Il a le sens perfectif de se « saisir brusquement de », acte qui peut s'accomplir métaphoriquement par les paroles. Il le blâme d'une manière mordante de la façon dont aboie un chien, il l'invective en l'injuriant. Il s'exprime avec puissance et fracas afin de mieux libérer son mécontentement et de dominer son interlocuteur.

Foedus

L'adjectif qualificatif *foedus*⁸⁰⁸ désigne une attitude honteuse, ignominieuse et indigne. L'homme en colère ne se préoccupe plus de l'image qu'il peut renvoyer. Sa régression est graduelle et peut atteindre les extrémités les plus repoussantes dans la dégradation de son individu. Il devient en quelque sorte un « personnage repoussoir ».

⁸⁰⁶ Sid., *Ep.*, 1, 7, 7 ; Tac., *An.*, 4, 68, 3.

⁸⁰⁷ Ov., *M.*, 6, 610-611.

⁸⁰⁸ Tac., *An.*, V, 7, 1 : *Cum in Blaesus multa foedaqua incusauisset* (« alors qu'il avait dirigé contre Blaesus bien des traits injurieux ») ; VI, 25, 2 : *Enimvero Tiberius foedissimis criminationibus exarsit* (« De fait, Tibère s'emporta en reproches des plus outrageants »).

gannitus

Une élocution claire et précise est le propre de l'homme rationnel, qui se maîtrise. Sous l'influence de la colère, il régresse et s'assimile à un animal, puisque toute communication est rompue. Le lexique exprimant la colère devient plus imagé et se calque sur les manifestations orales des animaux. En effet, le nom commun *gannitus*⁸⁰⁹ désigne le jappement des petits chiens. L'homme ne parle plus mais aboie. Il ne semble plus prononcer des mots mais des jappements canins.

Iurgio et obiurgare

Le nom commun *iurgium*⁸¹⁰ désigne une altercation, une contestation, alors que le verbe de la langue familière, *obiurgare*, évoque le fait de réprimander ou de blâmer quelqu'un.

Male

L'emploi de l'adverbe *male* connote négativement l'expression orale de l'homme en colère. Terme générique, il en donne une impression d'ensemble, également exprimée par le verbe *maledico*⁸¹¹.

Minae

L'attitude de l'homme en colère se veut dominante. Pour cela, il doit s'imposer par la puissance de sa voix mais aussi par le contenu menaçant de son expression orale qui doit le faire redouter par autrui. Le nom commun *minae*⁸¹² désigne donc ces menaces, il participe au comportement dominateur engendré par l'ire.

⁸⁰⁹ Mart., 5, 55.

⁸¹⁰ Suet., *Galb.*, 5, 2.

⁸¹¹ Pl., *Trin.*, 990 ; *Truc.*, 266 ; *Ep.*, 333.

⁸¹² Ov., *M.*, 2, 483-484 ; Tac., *An.*, 11, 35, 2.

Probrum

Pour manifester son mécontentement, le flux verbal d'un individu ou d'une foule en colère peut se répandre en reproches ou critiques. Eclate alors la frustration qui peut être désignée par le nom commun *probrum*⁸¹³ ou par le verbe *exprobare*⁸¹⁴. *Probrum* est le neutre d'un ancien adjectif *prober*, qui avait un double sens, subjectif et objectif, « digne de reproche » et « reproché ». De là un double sens « reproche » (fait à quelqu'un) et « acte indigne de reproche, faute contre l'honneur ».

Saeuius

L'emploi de l'adjectif qualificatif *saeuidicus*⁸¹⁵, formé sur *saeuus*, désigne le fait d'être en fureur.

Il n'existe pas une colère mais plusieurs colères, aux différents aspects selon la gradation et l'intensité. Injures, cris, Ivan Fonagy⁸¹⁶ distingue différentes variétés comme la querelle envenimée, la haine, l'éclat de haine, la colère d'abord réprimée qui finit par éclater, la colère dominée ou le ton menaçant et l'ordre catégorique. L'*amplificatio* structure une voix dans la démesure. Conséquence du tumulte intérieur, le verbal se traduit par des éclats. Cette déferlante sonore rattache l'être à une brutalité pulsionnelle et instinctive. Le temps d'un cri, humain ou animal, les frontières entre les créatures vivantes s'abolissent, rappelant la nature universelle et transversale du courroux.

Comme une enveloppe de cire molle, le corps se modèle en fonction des différents processus passionnels. Il est semblable à un miroir qui rend compte des moindres changements subis. En effet, le miroir est un instrument qui a la capacité de réagir à de subtiles transformations de l'être, comme le montrent certains textes d'Aristote et de Plin l'Ancien :

⁸¹³ Tac., *An.*, 11, 37, 4.

⁸¹⁴ Tac., *An.*, 1, 68, 3.

⁸¹⁵ Ter., *Haut.*, 213 : *Ne te iratus suis saeuidicis dictis protelet.*

⁸¹⁶ Ivan Fonagy, 1983, *La vive voix*, Paris, Payot, p. 125-127. L'extrait de cet ouvrage a été reproduit en annexe puisqu'il comporte des modèles mélodiques essentiels pour la compréhension de la gradation de la colère.

« Une preuve que les organes perçoivent rapidement de petites différences, c'est ce qui se passe sur les miroirs, sujet qui mériterait à lui seul un examen attentif et soulèverait des difficultés. Le fait des miroirs prouve en même temps que, comme la vue souffre de quelque chose, de même elle agit aussi. En effet, sur les miroirs tout à fait nets, quand au moment des menstrues, les femmes jettent un regard dessus, il se forme à la surface comme un nuage sanglant ; l'airain, parce qu'il est lisse, sent au plus haut point n'importe quel contact ; et si léger soit le contact, la pureté du miroir le rend manifeste⁸¹⁷. »

L'*homo furens* est la résultante d'une combinaison de différentes variations physiologiques. Sont ainsi soulignées les capacités morphologiques de l'organisme, susceptible de se distendre ou de se rétracter selon la dynamique du resserré-relâché. Etre de papier et d'encre, l'être courroucé forge l'illusion d'un corps tridimensionnel, fait de chair et de sang, d'entrailles et de peau. La description devient évocatrice d'une virtualité qui s'anime dans la lecture et dans l'imaginaire du lecteur. C'est dans cette échange entre l'auteur et le lecteur que l'homme en colère se réalise pleinement. Le corps s'impose comme un faisceau de signifiants qui se traduit par la structure d'invariants.

⁸¹⁷ *Des rêves, Petits traités d'histoire naturelle*, 459 b ; traduction Mugnier, Paris, les Belles Lettres, 1965 ; cf. Pline, VII-XV. 64, éd. R. Schilling, Paris, Les Belles Lettres, 1977.

Deuxième partie :
L'Homo furens,
une image signifiante

L'*homo furens* est une image qui possède par sa nature première une valeur figurative. Mais son insertion dans un environnement textuel peut orienter sa présentation. C'est ce que nous nous proposons d'analyser dans ce second chapitre. Le postulat de base est de définir si les caractéristiques du genre littéraire orientent la présentation de l'être en colère. De ce fait, si cette influence existe, l'être en colère se retrouvera finalisé en tant que composante d'un projet littéraire, ce qui étoffera alors sa signification.

Comme il a été précisé lors de l'introduction, les œuvres du corpus ont été ordonnées selon l'organisation proposée par René Martin et Jacques Gaillard : narratif, démonstratif, dramatique, affectif, tels sont les quatre adjectifs qui déterminent l'optique littéraire des différentes œuvres abordées.

Dans le narratif, l'*homo furens* scande une série d'événements qui s'enchaînent selon un espace chronologique borné. L'épopée hausse parfois l'être courroucé jusqu'au sublime par son attribution à des personnages qui se détachent du commun des mortels, par son expressivité et par la diversité de la colère qui connaît alors des formes intensifiées comme le *furor* guerrier et divin. À l'opposé, le roman dégrade l'être en colère en l'associant à des personnages de basse extraction sociale. Néanmoins, il accentue la tonicité du personnage courroucé et son impact sur le comique de personnage ou de scène. L'autobiographie renforce l'authenticité du sentiment en l'attribuant à une personne réelle et sincère, veine également exploitée par l'historiographie. Mais entre l'autobiographie et l'historiographie, une différence essentielle demeure puisque, dans le premier cas, le protagoniste se fond totalement avec l'auteur, ce qui n'est pas le cas pour l'historiographie. Cette distanciation s'accroît encore avec l'écart temporel entre le sujet de l'œuvre et l'auteur puisque Tacite et Suétone évoquent des périodes qui ne sont pas les leurs.

Quant au genre démonstratif, il fait de l'homme en colère un objet d'étude. L'auteur privilégie la fonction didactique de la littérature, en décrivant une réalité ou en exposant un système, une doctrine. « Ici, pas d'intrigue, pas d'histoire, pas d'événements, mais un état de choses que l'on décrit et que l'on analyse⁸¹⁸ ». L'*homo furens* devient une vérité de nature

⁸¹⁸ R. Martin et J. Gaillard, 1990, p. 13.

soit philosophique comme dans le *De Ira* de Sénèque ou le *De rerum natura* de Lucrèce, soit physique comme dans le *Traité de physiognomie* ou *l'Histoire naturelle* de Pline l'ancien.

Le genre dramatique amplifie le réalisme du personnage en proie au ressentiment par l'intervention d'éléments paratextuels, à savoir la mise en scène et le jeu des acteurs. Le texte se double d'une dimension spectaculaire, qui, en fonction de la tragédie ou de la comédie, détermine une optique visant à susciter « la terreur et la pitié » ou le rire.

Comme pour l'autobiographie, le genre affectif opère une totale fusion entre l'auteur et le personnage et accentue la subjectivité de la colère. Elle quitte une dimension, qui parfois peut être considérée un peu factice, pour devenir une expérience vécue intimement. L'écrivain est (ou feint), au moment précis où se situe pour lui l'acte d'écrire, animé du courroux qu'il fixe par son écriture. La poésie lyrique de Catulle et l'élégie exploitent l'association étroite de l'amour et de la haine, alors que la satire rend féroce l'être courroucé.

Les textes épistolaires et oratoires, considérés comme à part par René Martin et Jacques Gaillard, font de l'être en colère un concept performatif, « dans la mesure où l'éloquence, le plus souvent, tente d'exercer une action et où, la lettre, de la même façon, a fréquemment pour but l'exhortation, l'invitation, la sollicitation, bref vise un résultat pratique⁸¹⁹ ».

⁸¹⁹ R. Martin et J. Gaillard, 1990, p. 15.

1. Une image narrative

1.1 L'épopée

1.1.1 L'*Énéide* de Virgile

Dès ses origines, la tradition épique présente la colère comme un moteur dramatique essentiel. Terme liminaire dans l'*Iliade*, elle ouvre le premier chant en rappelant le courroux d'Achille :

« Déesse, chante-nous la colère d'Achille, de ce fils de Pélée⁸²⁰ ... »

Et dans l'*Odyssée*, c'est la colère de Poséidon (I, 20) qui est évoquée. Dès le début, la colère fait partie intégrante de l'espace épique. Virgile aussi ne manque pas de l'exploiter. En effet, la rancœur de Junon contre Énée plonge les Troyens dans l'errance et multiplie ainsi les difficultés pour leur installation dans le Latium. Semblable à la fureur d'Achille qui ouvre l'*Iliade*, celle de l'épouse de Jupiter, commence l'*Énéide*. Elle apparaît dès le *proemium* de l'œuvre :

« Je chante les armes et le héros qui, premier entre tous, chassé par le destin des bords de Troie, vint en Italie, aux rivages où s'élevait Lavinium. Longtemps, et sur terre et sur mer, la puissance des Dieux d'En Haut se joua de lui, à cause du ressentiment de la cruelle Junon (*Iunonis ob iram*)⁸²¹ . »

⁸²⁰ Homère, *Iliade*, I, 1 : Μηνιν αειδε, θεα, Πηληιαδεω Αχιλληος.

⁸²¹ Virg., *Én.*, I, 1-4 :

*Aram uirumque cano, Troiae qui primus ab oris,
Italiam fato profugus Lauiniaque uenit
Litora, multum ille et terris iactatus et alto
Vi superum saeuae memorem Iunonis ob iram.*

À cause du courroux de la déesse, Énée et ses compagnons sont condamnés à de longues pérégrinations avant de pouvoir aborder aux rives de la future Italie. Ce thème n'est pas le sujet principal, mais il est essentiel, puisque c'est la cause de l'action. Rome crée ses propres mythes, afin de justifier sa propre histoire⁸²². L'*Énéide* débute par la fureur de Junon, alors qu'il se clôt aussi sur la colère d'Énée.

La description physique de la colère est également un motif récurrent. Sur l'ensemble des douze chants, trente et un passages ont été relevés : un au chant I (I, 50-51), six au chant II (II, 40 ; II, 314-317 ; II, 355-360 ; II, 379-382 ; II, 533-534 ; II, 575), cinq au chant IV (IV, 196-197 ; IV, 298-304 ; IV, 362 -364 ; IV, 563-564 ; IV, 641-650), quatre au chant V (V, 172-175 ; V, 277-279 ; V,453-460 ; V, 641-643), deux au chant VI (VI, 46-51 ; VI, 407), trois au chant VII (VII, 291-292 ; VII, 373-405 ; VII, 445-465), un au chant VIII (VIII, 219-221), un au chant IX (IX, 57-66) ; deux au chant X (X, 61-62 ; X, 552-556), trois au chant XI (XI, 375-376 ; XI, 451-454 ; XI, 709-711), deux au chant XII (XII, 101-106 ; XII, 525-527).

Néanmoins, ce référencier n'est pas constitué de passages de « pure colère ». La colère est par définition un violent mécontentement accompagné d'agressivité. Mais, dans sa détermination, de nombreux nuances interfèrent. Elle ne peut être réduite à une composition stricte puisque la notion est graduelle et variable. Polymorphe et fluctuante, elle s'inscrit dans différentes durées.

C'est pourquoi, dans le genre épique, elle connaît quelques variantes regroupées sous le terme *furor*. Il désigne un état d'extériorisation de l'être, qui ne s'appartient plus, car il se retrouve sous l'emprise d'une force qui le transcende. Cette absence à soi est elle-même déclinable en fonction de la nature de la puissance habitant la personne. Le *furor* guerrier s'assimile à un élan primitif, une « fureur transfigurante », se déchaînant dans le combat.

⁸²² Le principal dessein de Junon est d'empêcher l'établissement des Troyens dans le Latium et, de cette manière, elle espère anéantir la naissance de Rome et donc éviter sa victoire sur Carthage. Le devenir de plusieurs nations est alors en jeu.

Virgile enrichit ce concept en le faisant cohabiter avec d'autres types de *furor*, celui de la possession divine et celui de l'amour. Le délire bacchique s'applique généralement plus à des femmes, contrairement au *furor* guerrier, qui affecte davantage les hommes.

Le furor guerrier

P. Grimal⁸²³ détermine le *furor* guerrier comme un « élan qui arrache l'être à lui-même et le transforme en une force de mort⁸²⁴ ». Dans l'*Énéide*, de nombreux guerriers en font l'expérience : Énée et Turnus principalement, mais aussi des personnages secondaires comme Penthésilée l'Amazone (I, 491), Néoptolème (II, 498-499), Sergeste (V, 202), Hélénor (IX, 552), Lucagus et Liger (X, 578) et même Camille (XI, 709-762). Comme pour le *ménos*⁸²⁵ homérique, tous sont animés du *furor* pour combattre.

Turnus

Le *furor* guerrier s'incarne par une métamorphose de l'être, qui marque une rupture avec un état initial équilibré. Il ravage la personnalité où il a pris naissance. L'exemple le plus révélateur est le cas de Turnus, victime d'Allecto. Avant l'intervention de la déesse, il connaissait le repos et le calme :

Tectis hic Turnus in altis

*Iam mediam nigra carpebat nocte quietem*⁸²⁶.

⁸²³ P. Grimal, 1985, *Virgile ou la seconde naissance de Rome*, p. 215.

⁸²⁴ De nombreuses sociétés dites « primitives » connaissent le *furor* guerrier. Certaines tentent de le contrôler, d'autres de le provoquer, car bien qu'il soit dangereux pour la cité en paix, il est d'une aide efficace lors des périls.

⁸²⁵ Dans l'*Illiade*, c'est Athéna qui insuffle en Diomède plus d'ardeur (V, 125), comme Apollon pour Glaucos (XVI, 529).

⁸²⁶ Virg., *Én.*, VII, 413-414 : « Là, dans sa haute demeure, Turnus sous la nuit noire jouissait du plein de son repos ».

Mais, Allecto, sous les traits de Calybé, vient perturber ce paisible sommeil en exhortant le jeune homme à combattre les Troyens. Au début, Turnus écarte en riant les suggestions de la Furie, réaction qui le rend désintéressé et sain. Cette attitude excite le courroux d'Allecto, qui, se révélant sous sa véritable apparence, « lanc[e] une torche sur le jeune homme, lui enfonc[e] dans la poitrine un brandon fumant d'une lueur sombre⁸²⁷ ».

De là, naît le *furor*, qui s'introduit dans l'organisme de façon artificielle puisqu'il est dû à une intervention divine. La métaphore d'un liquide en ébullition figure ce processus d'émergence :

*Saeuit amor ferri et scelerata insania belli,
Ira super, magno ueluti cum flamma sonore
Virgea suggeritur costis undantis aeni
Exsultatnque aestu latices, furit intus aquai
Fumidus atque alte spumis exuberat amnis,
Nec iam se capit unda, uolat uapor ater ad auras⁸²⁸.*

La combinaison des schèmes du brasier, du bouillonnement et du débordement, dresse les constantes conventionnelles de la dynamique colérique. Cette expérience physique compare le corps à un récipient dont la substance s'échauffe sous l'activité thermique du courroux.

⁸²⁷ Virg., *Én.*, VII, 456-457 :

*Sic effata facem iuueni coniecit et atro
Lumine fumantis fixit sub pectore taedas.*

⁸²⁸ Virg., *Én.*, VII, 461-466 : « L'amour du fer se déchaîne en lui, la folie scélérate de la guerre, la colère, de surcroît. Parfois, menant grand bruit, un feu flambant de menu bois est amassé aux flancs d'une chaudière d'airain ; l'eau bondit et bout ; au dedans d'une masse liquide entre en fureur, fumante, et bien haut fait déborder son écume ; l'onde ne se contient plus, une sombre vapeur vole vers les vents ».

À partir de ce moment, l'apparence physique de Turnus connaît une totale transformation, dominée par l'animalité. Il est semblable à un loup qui assiège un parc de brebis (IX, 59) ; il se rue dans le camp des Troyens, qui parviennent à refermer la porte sur lui, « tigre énorme au milieu des brebis sans défense⁸²⁹ ; il s'exhorte au combat comme « un taureau prêt à combattre pousse des mugissements terribles ou fait monter la colère dans ses cornes, pesant contre le tronc d'un arbre, et pourchasse les vents de ses coups ou s'exerce pour l'assaut parmi le sable qui vole »⁸³⁰. Comme le montrera aussi Sénèque, les desseins agressifs et la puissance du taureau sont attribués à l'homme en colère. Cet axe comparatif évoque la régression du guerrier, qui s'abandonne aux pulsions instinctives.

Cette dépossession de l'être est soulignée par le terme *amens*, dont le préfixe *a-* marque la privation. Dès sa première apparition, cette épithète définit l'état du Rutule :

*Olli somnum ingens rumpit pauor, ossaque et artus
Perfudit toto proruptus corpore sudor.
Arma amens fremit, arma toro tectisque requirit*⁸³¹.

Et l'*Énéide* se clôt sur le dernier combat, dans lequel Turnus s'égaré totalement face à son destin qui lui échappe (*tum uero amens formidine Turnus*⁸³²). Comme le remarque H. Fugier⁸³³, « par ce dernier sursaut de frénésie, s'achève la débandade d'un esprit depuis toujours engagé dans l'erreur. *Amens* depuis le premier matin de la guerre jusqu'au dernier soir, Turnus finit ainsi comme il avait commencé, dans les ténèbres ».

⁸²⁹ Virg., *Én.*, IX, 730.

⁸³⁰ Virg., *Én.*, XII, 103-106.

⁸³¹ Virg., *Én.*, VII, 458-460.

⁸³² Virg., *Én.*, XII, 776 : « Mais alors Turnus, éperdu de terreur »

⁸³³ H. Fugier, 1963, *Recherches sur l'expression du sacré dans la langue latine*, Paris, Les Belles Lettres, p. 410.

Cet état façonne un portrait féroce, voire surnaturel, dans le sens où l'allure du personnage dépasse son humanité. Le regard brille d'un feu intense. Indice de la divinité⁸³⁴, le brasier s'applique également à des humains comme Turnus. Dans le camp des Troyens, « aussitôt, une lueur inouïe a brillé dans ses yeux⁸³⁵ ». A cela se joint une allure redoutable : ses armes résonnent de façon terrible, les aigrettes de son casque frémissent, et son bouclier lance des éclairs étincelants. Avant son combat singulier avec Énée, se produit une extraordinaire métamorphose :

Totoque ardentis ab ore

*Scintillae absistunt, oculis micat acribus ignis*⁸³⁶.

Et la dernière transformation s'accomplit au moment où Turnus, trompé par sa sœur, se bat loin de la ville qu'Énée commence à incendier. Il l'apprend par un messager et demeure stupide. Puis, de violents sentiments l'animent et « il tourn[e] vers les remparts l'ardente attention de ses yeux⁸³⁷ ». L'expression vigoureuse des yeux rappelle ainsi la notion picturale de « panique⁸³⁸ ». Ce rapprochement, que fait Philippe Heuzé, donne à l'œil une intensité sans pareil. Elle se construit principalement grâce à la forme, soit par la modification des proportions, soit par l'arrondissement de l'ovale naturel de l'œil. La prunelle est représentée dans sa totalité. L'effet virgilien est semblable dans l'expression *orbis oculorum* (XII, 670). *Orbis* désigne l'œil comme une sphère, l'équivalent en peinture de l'intensité du regard. *Torsit* insère un mouvement et *ardentes* apporte la richesse d'une couleur, ainsi que les connotations qui lui sont attribuées.

⁸³⁴ De nombreuses divinités ont un regard incandescent. Allecto transperce Turnus de ses yeux de flamme (*flammea torquens lumina* (VII, 449). Cf. Ph. Heuzé, 1985, p. 551-556. Le développement qui suit lui est emprunté.

⁸³⁵ Virg., *Én.*, VII, 449 : « Aussitôt, une lueur inouïe a brillé dans ses yeux ».

⁸³⁶ Virg., *Én.*, XII, 101-102 : « De toute sa face embrasée, des étincelles jaillissent, un feu palpète dans ses yeux durs ».

⁸³⁷ Virg., *Én.*, XII, 670 : *Ardentis oculorum orbis ad moenia torsit*.

⁸³⁸ G. Gassiot-Talabot, 1965, *La peinture romaine et paléochrétienne*, p. 32.

Comme le montre G. Dumézil, dans la tradition indo-européenne, le guerrier peut être pris d'une frénésie terrible qui épouvante son ennemi et le rend lui-même invincible. En cet instant, « son regard est insoutenable⁸³⁹ ».

Énée

Cependant, Énée aussi connaît l'emprise de cette force, mais, contrairement à Turnus, de façon intermittente. Dès le livre II, quand il découvre l'incendie de Troie, il est en proie au *furor* :

Furor iraque mentem

*Praecipitant, pulchrumque mori succurrit in armis*⁸⁴⁰.

Au livre X, la fureur s'empare de nouveau d'Énée, le poussant à tuer un prêtre de Phébus et de Trivia. Il se déchaîne car Pallas est tombé sous les coups de Turnus. C'est une vision intérieure qui motive sa fureur puisque le Troyen se rappelle l'hospitalité fidèle de Pallas et d'Evandre (*dextraeque datae* X, 517). Rien ne peut plus arrêter Énée, dont la fureur s'épand « comme une eau torrentielle ou la noire tempête⁸⁴¹ ». Le *furor* apparaît de nouveau quand Lausus se retrouve entre son père Mézence et Énée (X, 802), puis dans le duel final (XII, 941) de Turnus et du Troyen. Apercevant le baudrier de Pallas, Énée, qui commençait à fléchir, est « enflammé par les Furies⁸⁴² ».

⁸³⁹ G. Dumézil, 1942, *Horace et les Curiaces*, Paris, p. 17.

⁸⁴⁰ Virg., *Én.*, II, 316-317 : « délire, colère, précipitent ma résolution ; je me souviens qu'il est beau de mourir en armes ».

Virg., *Én.*, II, 336-338 :

*Talibus Othryadae dictis et numine diuom
In flammis et in arma feror, quo tristis Erinys,
Quo fremitus uocat et sublatus ad aethera clamor.*

(« Ces paroles du fils d'Othrys et la volonté des dieux m'emportent au milieu des flammes et des armes, là où m'appellent la sauvage Erynnie et le tumulte et les clameurs qui montent jusqu'au ciel »⁸⁴¹)

⁸⁴¹ Virg., *Én.*, X, 603-604 :

*Dardanius torrentis aquae uel turbinis atri
More furens...*

⁸⁴² Virg., *Én.*, XII, 946 : *Furiis accensus*.

Mais, l'association du *furor* guerrier, cet élan primitif, et de la personnalité civilisatrice du Troyen paraît antagoniste. En effet, l'abandon total au *furor* guerrier devient un véritable naufrage pour l'être. Complètement dépossédé de sa raison, il est aliéné et ne maîtrise plus rien. Comme l'analyse J. Thomas⁸⁴³ au sujet de Turnus, « projeté dans une action qu'il ne comprend plus, il n'est plus qu'une force bestiale, vouée à l'erreur et à l'errance ».

Cette déchéance répond à la conception d'une guerre sacrilège, correspondant à la condamnation du combattant qu'est Turnus. Comme le remarque P. Grimal⁸⁴⁴, les Romains ont inventé une notion, celle de la « guerre juste » ou *iustum bellum*. Elle est entreprise conformément aux formes du droit et se retrouve en accord avec le divin. Enrôlés dans la légion, les Romains deviennent soldats en prêtant un serment solennel à leur chef qui les recrute. Ils sont sacralisés et peuvent tuer des ennemis sans encourir la souillure au regard des dieux. Quand ils sont autorisés par leur chef à quitter temporairement l'armée, ils redeviennent des citoyens ordinaires pendant leur absence. S'engage une guerre qui n'est à aucun degré « juste⁸⁴⁵ ». Pour qu'elle le soit, il faut que le roi Latinus ouvre les « portes de la guerre⁸⁴⁶ », cérémonial qui bannit la colère et les entraînements passionnels. Ce rituel ne s'accomplit qu'avec l'accord du Sénat. Et pourtant, en sa qualité de déesse, Junon se dégage de ces considérations legalistes et ouvre les portes sacrées, « qui retardent la guerre » (VII, 620-622) avec une telle force qu'elle en brise le chambranle. Dans cette mesure, se dresse une opposition fondamentale entre les deux guerriers que sont Turnus et Énée. Le Rutule devient l'instrument d'une guerre criminelle tandis qu'Énée est celui qui combat selon le code fédérateur de la cité.

⁸⁴³ J. Thomas, 1981, p. 130.

⁸⁴⁴ Les analyses qui suivent sont celles de P. Grimal, 1985, *Virgile ou la seconde naissance de Rome*, p. 214-233.

⁸⁴⁵ P. Grimal, 1985, p. 216.

⁸⁴⁶ Ce rite évoque l'ouverture du temple où réside Janus. Si les portes sont ouvertes, Rome est en état de guerre. Dans le cas contraire, la cité est en paix.

De plus, l'acharnement dont fait preuve Énée lors de son combat singulier avec Turnus apparaît comme une marque de sa *pietas* envers Pallas, allié des Troyens, et qui doit donc être vengé⁸⁴⁷. Le Rutule est un guerrier d'un autre temps⁸⁴⁸, condamné à disparaître comme le *furor*, cette énergie archaïque, difficile à canaliser et donc potentiellement dangereuse pour l'équilibre de la cité.

Le furor divin

Alors que le *furor* guerrier réside en chaque guerrier comme une force latente qui n'attend que le combat pour exploser, il existe un autre *furor* d'origine divine⁸⁴⁹. En effet, un dieu décide de son insertion dans le corps humain. Les cas d'Amata et de Didon sont essentiels dans la détermination des enjeux dramatiques et présentent de nombreuses similitudes dans leur description. Afin d'aider son fils, Vénus rend la reine de Tyr, Didon, éperdument amoureuse d'Énée. Cupidon prend possession de Didon à la demande de sa mère :

« De son côté, Vénus combine de nouveaux artifices, de nouveaux desseins : Cupidon changera de forme et de visage et viendra sous les traits du doux Ascanie ; de ses présents il embrasera la reine, et fera couler dans ses veines la folie d'amour⁸⁵⁰. »

⁸⁴⁷ Cf. P. Grimal, 1985, p. 228.

⁸⁴⁸ Ph. Heuzé (1985, p. 556) constate qu'il existe un décalage tragique entre le scintillement du regard de Turnus et la situation dans laquelle il se trouve. En s'avérant inopérant, le *furor* révèle un dérèglement. Le Rutule est essentiellement redoutable quand il s'arme la veille du combat singulier. Le lendemain (XII, 220), il marche les yeux baissés, inquiétant ses partisans.

⁸⁴⁹ Le cas de Turnus est singulier car le *furor* lui est attribué par décision de Junon et par intervention d'Allecto. J. Thomas l'inclut dans la folie en général et le dissocie du *furor*, qui n'est qu'un égarement passager, contrairement à la folie qui est un état permanent. En fait, le Rutule connaît une combinaison de ces deux forces. La folie s'empare de lui sur la volonté de Junon et prend par la suite la forme du *furor* guerrier.

⁸⁵⁰ Virg., *Én.*, I, 657-660 :

*At Cytherea nouas artis, noua pectore uersat
Consilia, ut faciem mutatus et ora Cupido
Pro dulci Ascanio ueniat, donisque furentem
Incendat regginam atque ossibus implicet ignem.*

Mais son abandon par Énée engendrera la haine séculaire entre Carthaginois et Romains. Au chant VII, Allecto, envoyée par Junon, précipite Amata dans les pires tourments pour empêcher l'installation du Troyen dans le Latium, ce qui va favoriser la guerre m'Énée par Turnus et Énée. C'est la Furie elle-même, « infestée du venin des Gorgones » (*Gorgoneis Allecto infecta uenenis* VII, 341) qui prend un serpent de ses cheveux pour le glisser au cou d'Amata, comme une torsade d'or : la reine alors n'est plus seulement « furieuse » (*furibunda* VII, 348), en délire (*furentem* VII, 350) ; elle est atteinte par « le mal qui vient des Furies » (*furiale malum* VII, 375). Et ces deux destinées tragiques s'achèvent dans le sang puisque les deux reines se suicident.

Le *furor* submerge l'être d'un déchaînement passionnel, qui atteint son paroxysme dans la mort. Par ses implications dramatiques, il contribue à la structure narrative et offre des descriptions saisissantes de la déperdition humaine.

La déshumanisation ouvrant à l'animalisation et à la réification

À partir de cet instant, la déchéance des deux reines commence. Délirante, Didon est comparée à une biche blessée qui tente de fuir⁸⁵¹. Mais la fatalité est là : le trait reste ancré en son flanc. Quant à Amata, elle ressemble à une toupie⁸⁵² :

⁸⁵¹ Virg., *Én.*, IV, 69-73 :

*Qualis coniecta cerua sagitta
Quam procul incautam ne mora inter Cresia fixit
Pastor agens telis liquitque uolatile ferrum
Dictaeos ; haeret lateri letalis harundo.*

(« Ainsi la biche atteinte à l'improviste d'une flèche que, de loin, dans les bois de la Crète, le pâtre qui la poursuivait a lancée ; elle emporte, avec elle, sans qu'il le sache, le fer ailé, et elle fuit, elle parcourt les forêts et les fourrés dictéens ; mais le mortel roseau demeure attaché à son flanc »).

⁸⁵² Virg., *Én.*, VII, 377-381 : « On dirait la toupie qui vole sous les coups du fouet ; des enfants la chassent en grands cercles autour des atrioms déserts, captivés par leur jeu : bondissant sous la lanière, elle se déplace en longues courbes ; la troupe enfantine se penche tout ébahie sans comprendre, elle admire ce buis qui tournoie, et que raniment les coups. »

*Ceu quondam torto uolitans sub uerbere turbo,
 Quem pueri magno in gyro uacua atria circum
 Intenti ludo exercent, ille actus habena
 Curuatis fertur spatiis ; stupet inscia supra
 Impubesque manus mirata uolubile buxum*

L'accent est mis sur la rotation, qui devient l'expression symbolique du vertige s'emparant d'Amata. La rapidité de la scène s'oppose à l'immobilité des enfants, soulignant leur fascination. Sous l'emprise de la passion, l'homme régresse. C'est une dégradation graduelle puisque Didon est assimilée à un animal tandis qu'Amata devient un objet. L'être est de plus en plus déshumanisé.

De plus, les motifs de la course de la biche et du tournoiement de la toupie désignent un mouvement incohérent et désorienté. Le furieux est ballotté au gré du désir de ses pulsions et du désir divin. Il en devient le jouet, n'étant plus maître de son action et de son comportement. La précarité de la condition humaine est alors soulignée. Et la topographie calque l'évolution émotionnelle d'Amata. Elle quitte les lieux urbains et donc civilisés pour gagner un espace sylvestre (*Talem inter siluas, inter deserta ferarum* (VII, 404), emblématique de la nature primaire qui l'anime.

Le regard de sang

Autre similitude entre les deux reines : le regard de sang⁸⁵³. Quand Amata ameute la troupe des mères pour chanter l'hymen de Lavinia et de Turnus, elle roule des yeux sanglants, *sanguineam uoluens aciem*⁸⁵⁴. Les mêmes mots (à quelques variantes près) sont employés pour peindre le regard de Didon au moment qui précède son suicide : *sanguineam uoluens aciem*⁸⁵⁵.

⁸⁵³ Le développement qui suit est une reprise des analyses de Ph. Heuzé, 1985, p. 556-560.

⁸⁵⁴ Virg., *Én.*, VII, 399.

⁸⁵⁵ Virg., *Én.*, IV, 643.

Cet aspect n'est pas sans rappeler les propos d'Euripide⁸⁵⁶, pour qui les Erinyes sont des vierges à l'œil sanglant, qui a la forme de serpents. Comme ce sont des mortels et non des êtres surnaturels qui sont ici désignés, l'expressivité de cette image est renforcée. En effet, *acies*, peu employé en ce sens, indique toujours un regard perçant, qui se concentre pour atteindre un objet particulier. Il implique une tension dans l'œil qui peut presque blesser. Le terme désigne ailleurs la pointe de l'épée⁸⁵⁷.

Autour du symbole du sang, s'instaurent alors plusieurs niveaux de signification. Tout d'abord, apparaît une certaine recherche esthétique. Virgile pose une touche de couleur. Puis il complète le physique fantastique de l'homme en colère, en se référant à une physiologie de la fureur. Dans une acceptation symbolique, le sang a nettement une valeur néfaste puisque Didon et Amata vont toutes deux mettre fin à leurs jours. L'*homo furens* est donc inséré dans un vaste réseau de signification.

Le face-à-face entre Didon et Énée⁸⁵⁸ révèle une des constantes de l'homme en colère : son repli sur soi et l'emprisonnement dans ses tourments. Ayant appris que les Troyens font en secret des préparatifs pour le départ, la reine, furieuse, aborde Énée avec véhémence, l'invective d'abord, puis le supplie. Durant cette scène, Virgile montre l'attitude prise progressivement par la reine pendant la réponse d'Énée. Dans un premier temps, elle se détourne (*iamdudum auersa*), elle roule ses yeux en tous sens (*huc illuc uoluens oculos*) et sans rien dire d'abord, elle fait ensuite courir son regard sur tout le corps de son interlocuteur (*totumque pererrat/luminibus tacitits*) ; enfin, enflammée, elle crie (*sic accensa profatur*). L'expression *uoluens oculos* montre que Didon fait subir un examen inquiétant à Énée ; elle le regarde des pieds à la tête, comme pour prendre la mesure de la trahison d'Énée et percevoir, à la lumière de ses paroles, la révélation de la noirceur.

⁸⁵⁶ *Oreste*, 256.

⁸⁵⁷ Virg., *Én.*, VI, 291. Comme le souligne Ph. Heuzé (*op. cit.*, p. 557-558), ces mots sont employés aussi pour désigner l'arme avec laquelle la reine va se frapper. Car le sang dont l'œil est injecté va être répandu, écumant, sur le glaive et les mains de la reine : *ensemque cruore/spumantem sparsasque manus. Saneam aciem, ensem cruore spumantem* (IV, 664-665).

⁸⁵⁸ Virg., *Én.*, IV, 304-386.

Quant à *huc illuc*, il ne renvoie pas à un objet particulier, mais exprime la rapidité d'un mouvement d'yeux qui ne portent sur rien de précis. Un regard éperdu succède donc à un regard concentré. La variation dénote l'incohérence du comportement de l'*homo furens*.

Le *furor* s'inscrit dans la désorientation absolue. L'incohérence est le mode propre du comportement passionnel. Elle est d'ailleurs amplifiée par l'immobilité des yeux d'Énée. Ce dernier, pour rester ferme, fournit un double effort : il empêche ses yeux de bouger et « s'efforce de maîtriser le tourment de son cœur⁸⁵⁹ ». Comme le montre Philippe Heuzé⁸⁶⁰, si Énée laisse errer son regard, il risque d'être vulnérable à l'attendrissement. La maîtrise de l'âme doit donc passer par un regard ferme et immobile. Cette scène confronte deux regards antithétiques : l'un d'un être lucide et inébranlable et l'autre d'une personne passionnée. Cela permet de mesurer l'égarement de l'homme en colère face à un individu au comportement sain. La colère fige le regard et le désoriente. Le sang y reflue, donnant ainsi une couleur rouge proche de celle du feu.

La procession bacchique

La fureur des deux reines prend *furor* divin alors des airs de possession bacchique. La troupe qui accompagne Amata « se serrent à la taille des peaux de bêtes »⁸⁶¹, « elles livrent aux vents leurs cous et leurs cheveux »⁸⁶². Ce sont des références explicites au culte de Bacchus. Amata se déchaîne :

⁸⁵⁹ Virg., *Én.*, IV, 332 : *curam sub corde premebat.*

⁸⁶⁰ Ph. Heuzé, 1985, p. 567.

⁸⁶¹ Virg., *Én.*, VII, 373-405 : *gerunt incinctae pellibus.*

⁸⁶² Virg., *Én.*, VII, 373-405 : *uentis dant colla comasque.*

*Quin etiam in siluas simulato numine Bacchi
 Maius adorta nefas maioremque orsa furorem
 Euolat et natam frondosis montibus abdit,
 Quo thalamum eripiat Teucris taedasque moretur
 “Euhoe Bacche” fremens⁸⁶³.*

Les premiers éléments du rituel des Bacchantes⁸⁶⁴ sont réunis : départ pour les montagnes (*oreibasias*), cris rituels, danses, thyrses⁸⁶⁵ et chevelure dénouée. L’enthousiasme d’Amata se communique aux autres mères. Virgile les montre alors ensemble, le cou rejeté vers l’arrière, tandis que la reine brandit un pin. Or la mention du pin fait référence à un autre moment rituel du ménadisme : le *sparagmos*, précédant l’*ômophagia*. Dans la tragédie grecque les Bacchantes se mettent à déchirer Penthée, caché dans un pin, car elles l’ont pris pour un lion.

Didon est semblable à Amata :

*Qualis commotis excita sacris
 Thyas, ubi audito stimulant trieterica Baccho
 Orgia nocturnusque uocat clamore Cithaeron⁸⁶⁶.*

Tous les deux ans, vers l’époque du solstice d’hiver, les Bacchanales étaient célébrées la nuit sur le mont Cythéron. Les temples étaient ouverts ; et on commençait par aller y prendre tous les objets sacrés.

⁸⁶³ Virg., *Én.*, VII, 373-405 : « Bien plus, égarée par les apparences d’une possession bacchique, entreprenant les pires excès, se livrant à pire folie, elle vole dans les forêts et cache sa fille sous les ombrages de la montagne, pour arracher leurs noces aux Troyens et retarder les torches nuptiales, hurlant ‘ Evohé, Bacchus’ ».

⁸⁶⁴ Voir à cet égard l’appendice intitulé « Le ménadisme » dans E.R Dodds, 1999, *Les Grecs et l’irrationnel*, p. 265-274.

⁸⁶⁵ Il s’agit du bâton emblématique de Bacchus.

⁸⁶⁶ Virg., *Én.*, IV, 298-304 : « elle est pareille à la Thyade qu’excite le passage des objets sacrés, quand l’orgie triennale l’aiguillonne aux cris d’Evohé Bacchus et que le nocturne Cythéron l’appelle de ses clameurs ».

Didon et Amata incarnent la fragilité humaine face à une puissance divine souvent injuste et cruelle. L'homme est dépossédé de sa raison au profit d'un comportement instinctif et animal, qui le mène à sa perte.

Junon

Aristote définit la haine comme une pulsion impitoyable : « la colère s'accompagne de peine, la haine jouit ; car celui qui est en colère ressent de la peine, celui qui hait n'en ressent aucune. En maintes circonstances l'homme en colère peut éprouver de la pitié, l'autre jamais ; le premier souhaite que celui qui excite sa colère éprouve en retour de la peine, l'autre, qu'il cesse d'exister⁸⁶⁷ ». L'individu haineux connaît une colère amplifiée. Elle s'accompagne d'une certaine jouissance ; elle est implacable et souhaite pour la personne qui la suscite une totale destruction. Généralement, elle perdure dans le temps et se concrétise par la vengeance.

Ces grandes lignes déterminent un sentiment puissant, qui décuple les ressources de l'*ira*. Cette amplification se cristallise temporellement et se nourrit de sa rancœur, générant des desseins mortifères vis-à-vis de l'offenseur. La haine abonde dans l'*Énéide* et intervient dans différentes sphères : entre les peuples, Tyriens et Romains (IV, 623 ; X, 14) ; entre les hommes, Turnus et Énée (XII, 938) ; entre dieux et hommes, Junon et Énée (I, 668 ; V, 786 ; VII, 298 ; 336) ; entre proches, Mézence et les siens (X, 853 ; 905) ; entre personnes de la même famille, Didon et son frère (I, 361), Allecto et son père et ses sœurs (VII, 327).

Mais, c'est l'*odium*⁸⁶⁸ de Junon contre Énée qui sous-tend la trame narrative de l'épopée. Du fait de son rôle majeur ainsi que de ses nombreuses évocations, il mérite une attention toute particulière. Chronologiquement, cette hostilité, qui est la cause des malheurs d'Énée, apparaît en premier :

⁸⁶⁷ Aristote, *Rhétorique*, 1382 a.

⁸⁶⁸ Au sujet du traitement de la haine (et pour toutes les passions) dans l'*Énéide*, on consultera l'ouvrage de J. Dion, 1993, *Les passions dans l'œuvre de Virgile* (p. 81-88 en ce qui concerne la haine).

*Musa, mihi causas memora, quo numine laeso
 Quidue dolens regina deum tot uoluere casus
 Insignem pietate uirum, tot adire labores
 Impulerit. Tantaene animis caelestibus irae*⁸⁶⁹.

Cette « éternelle blessure » se loge dans un épiceutre, la poitrine (*Aeternum seruans sub pectore uolnus* (*En.*, I, 36)). Cet organe devient la métonymie dans laquelle se logent la violence et l'inassouvissement⁸⁷⁰ de cette passion. Elle ne sait se satisfaire et recherche l'extermination et la chaos (*neque exsaturabile pectus* (V, 781), *non.../...satis est* (V, 785-786)). Le brasier définit l'état général de la passion (*accensa* (I, 29)). Les postures que prend le corps trahissent la douleur :

*Stetit acri fixa dolore,
 Tum quassans caput haec effundit pectore dicta*⁸⁷¹.

La séquence gestuelle se décline en trois actes. La douleur soudaine et subite fige et immobilise le corps dans sa position initiale ; puis un mouvement spasmodique fait hocher la tête, lui donnant presque une allure mécanique ; et enfin, un déferlement verbal éclate. Raideur et intensité façonnent l'attitude de l'homme en colère. En filigrane, apparaît la réalité psychologique de la haine.

⁸⁶⁹ Virg., *Én.*, I, 8-11 : « Muse, rappelle-moi les causes ; dis-moi pour quelle atteinte à ses droits sacrés, pour quelle blessure, la reine des dieux précipita un homme d'une insigne piété dans un tel enchaînement de malheurs et devant de si rudes épreuves. »

⁸⁷⁰ Virg., *Én.*, V, 781-782 :

*Iunonis grauis ira neque exsaturabile pectus
 Cogunt me, Neptune, preces descendere in omnis.*

(« Junon, avec sa violente colère et son cœur que rien ne rassasie, me force, Neptune, de descendre à toutes les prières. »)

⁸⁷¹ Virg., *Én.*, VII, 291-292 : « Elle s'arrêta, clouée par une douleur aiguë. Puis, secouant la tête, elle laisse échapper ces mots de sa poitrine. »

En effet, l'*ira* n'est qu'une des composantes de la haine. À l'origine se trouve le *dolor*, « une blessure de la volonté qui n'a pu obtenir ce qu'elle voulait⁸⁷² (*numine laeso*), de la colère (*irae*) ». La sensation pénible d'un souhait qui n'a pu s'accomplir se mêle à un mouvement d'humeur, qui va, dans le cas de la haine, se cristalliser dans le temps. L'ancrage mémoriel est profond (*Memorem...iram* (I, 4), *...memor Saturnia ...*(I, 23), *manet alta mente...*(I, 26)). Et la blessure demeure béante et vive, conséquence d'actions considérées comme outrageantes par la déesse. Le souvenir du jugement de Pâris ainsi que la crainte que Carthage soit menacée par Énée nourrissent sa rancœur, dont les motifs sont rappelés :

*Necdum etiam causae irarum saeuique dolores
Exciderant animo, manet alta mente repostum
Iudicium Paridis spretaeque iniuria formae
Et genus inuisum et rapti Gnymedis honores*⁸⁷³.

L'*iniuria* présente l'outrage subi par la déesse, qui voit sa beauté méprisée. À cela s'ajoute l'enlèvement de Ganymède, qui emporte les faveurs de son époux. L'origine troyenne des êtres responsables de ces deux offenses étend sa vengeance (qui perdure (*manet*)) à tout le peuple troyen. De nouveau, au livre V, est évoquée cette extension de la douleur :

*Necdum antiquom saturata dolorem*⁸⁷⁴.

⁸⁷² J. Dion, 1993, p. 220.

⁸⁷³ Virg., *Én.*, I, 25-28 : « Au fond de son cœur vivent toujours le jugement de Pâris, le mépris injurieux de sa beauté, une race odieuse, l'enlèvement et les honneurs de Ganymède. »

⁸⁷⁴ Virg., *Én.*, V, 608 : « [elle n'a pas] encore assez de son ancienne douleur. »

Ces événements, vécus comme de l'injustice, causent des actes qui se veulent réparateurs. En découlent les longues pérégrinations des Troyens⁸⁷⁵ et l'incendie de la flotte troyenne. Et cette action destructrice prend comme instrument *Allecto* :

*Tu potes unanimos armare in proelia fratres
Atque odiis uersare domos, tu uerbera tectis
Funereasque inferre faces, tibi nomina mille,
Mille nocendi artes*⁸⁷⁶.

Les monstra

Virgile pousse la matérialisation de la colère jusqu'à la personnification, en lui attribuant un corps qui lui est propre. La représentation acquiert donc un aspect direct puisque le courroux ne s'inscrit plus dans un organisme d'emprunt. Au livre I, Jupiter décrit à Vénus le futur qui s'offre au peuple romain naissant. Dans une perspective historique, le cycle de la guerre alterne avec celui de la paix, qui triomphera sous le règne de César. L'allégorie du *furor* symbolise les instincts belliqueux des hommes, qui se retrouvent enfermés dans le temple de la guerre :

⁸⁷⁵ Virg., *Én.*, I, 667-668 :

*Frater ut Aeneas pelago tuos omnia circum
Litora iactetur odiis Iunonis acerbae,
Nota tibi.*

(« Tu sais comment la haine de l'âpre Junon a ballotté ton frère Énée de rivage en rivage. »)
⁸⁷⁶ Virg., *Én.*, VII, 335-338 : « Mais toi, tu sais armer l'un contre l'autre des frères qui n'avaient qu'une âme, renverser des maisons dans les convulsions de la haine, porter dans les demeures les mille ressources pour nuire. »

« À l'intérieur, la Fureur sacrilège, assise sur un sauvage monceau d'armes, les mains enchaînées derrière le dos par cent nœuds d'airain, frémira, hérissée et la bouche sanglante⁸⁷⁷ ».

Le *furor* est vaincu et enchaîné. Source de ravages et de destruction, il est *impius* car l'anarchie qu'il engendre va contre les destins établis. L'allégorie reprend les constituants définitionnels du concept. Le monceau d'armes rappelle les combats acharnés que se livrent les hommes en proie au *furor* guerrier. Les notations physiques, soulignées par *horridus* et *ore cruento*, évoquent la raideur contractant le corps jusqu'au hérissément, ainsi que la substance sanguine, connotant la férocité et la destruction qu'il génère. Il demeure cette force sauvage, incontrôlable, incohérente dans son comportement car incarnation des pulsions primitives qui habitent l'être.

Mais, les personnages de Fama et d'Allecto en proposent une représentation indirecte car le *furor* s'incarne dans un organisme qui n'est pas le sien. Leur rôle n'est pas que pictural, puisqu'elles s'impliquent dans l'avancée tragique de la trame narrative en suscitant le *furor* chez certains protagonistes. *Fama* embrase Didon et Amata (*Én.*, VII, 392-393), alors qu'Allecto excite Amata et Turnus.

Son identité de furie confère à Allecto une parenté mythologique. Son physique est sinistre et emblématique de l'aversion qu'elle provoque. Détestée de son père et de ses sœurs, elle sait prendre de nombreux visages (VII, 327-329) :

⁸⁷⁷ Virg., *Én.*, I, 294-296 :

*Furor impius intus
Saeuia sedens super arma et centum uinctus aenis
Post tergum nodis fremet horridus ore cruento.*

« Ses yeux sont devenus fixes, tant l'Erinys fait siffler d'hydres, si géante se découvre sa stature ; alors détournant vers lui un regard de flamme tandis qu'il s'embarrasse et cherche à ajouter quelque chose, elle le repoussa, fit se dresser deux serpents dans ses cheveux, claquer son fouet et ajouta ces mots d'une bouche écumante⁸⁷⁸ »

Trois grandes caractéristiques structurent cette description brève, voire évasive. L'omniprésence des serpents, la taille démesurée et les attributs comme le fouet et la flamme dressent un portrait effrayant et, cependant, traditionnel. En effet, d'un côté l'épopée gonfle, dilate, agrandit les corps afin de mieux stupéfier, et de l'autre, la tradition mythologique véhicule l'image des serpents et du fouet. Allecto est une des trois furies aux côtés de Tisiphone et de Mégère.

Quant à *Fama*, elle est une pure création virgilienne, c'est-à-dire qu'elle ne possède pas d'identité mythologique traditionnelle. Son portrait⁸⁷⁹ est celui d'un monstre constitué de diverses réminiscences. Par exemple, le participe présent *stridens* rappelle les rapaces nocturnes (chouette, hibou ou grand-duc) et la forme démoniaque des sorcières métamorphosées en oiseaux de nuit.

Créatures fantastiques, ces trois entités sont avant tout des *monstra* mythologiques. Elles tissent autour du lecteur un monde imaginaire et démesuré, hérité de la tradition poétique :

⁸⁷⁸ Virg., *Én.*, VII, 447-451 :

*Tot Erinys sibilat hydrys
Tantaque se facies aperit ; tum flamma torquens
Lumina cunctantem et quaerentem dicere plura
Reppulit et geminos erexit crinibus anguis
Verberaque insonuit rabidoque haec addidit ore.*

⁸⁷⁹ L'analyse succincte de *Fama* peut être complétée par la lecture des articles d'A.M. Tupet, *La Fama au livre IV de l'Énéide*, p. 81-91, Ph. Heuzé, 1981, « Le corps humain dans l'épopée », p. 45-52.

« Comme les poètes ont dépeint les monstres infernaux, ceints de serpents et soufflant du feu⁸⁸⁰ » ou « si tu préfères, qu'elle soit telle que chez nos poètes :

« Bellone secouant un fouet ensanglanté,
La Discorde joyeuse, au manteau déchiré⁸⁸¹. »

De cette manière, Virgile répond aux lois de l'anthropomorphisme. Dans l'univers épique, le merveilleux s'entremêle à la réalité narrative. Tandis que Sénèque envisage la description physique de la colère comme un concept, Virgile crée une hypotypose en lui attribuant un nom et en la mettant en scène. Elle devient donc un personnage à part entière.

En règle générale, Virgile complexifie et affine l'ornementation de la colère. Dans sa représentation, il cisèle le moindre détail et joue avec les couleurs, avec l'intensité du regard de ses personnages. Il polit chaque description en favorisant l'expressivité de l'ornementation.

Le *furor* est aussi inclus dans un canevas émotionnel riche et complexe dont les enjeux mènent l'action. La fureur de Turnus le mène à sa perte et scelle ainsi la victoire des Troyens. L'*ira* de Didon va déterminer la rivalité héréditaire entre Carthage et Rome dont vont découler les guerres puniques. La colère devient à la fois destructrice car porteuse de mort, mais aussi créatrice dans la mesure où elle compose l'histoire de plusieurs nations. Sa valeur événementielle est amplifiée et elle justifie l'établissement du monde à une période donnée. La colère quitte la littérature pour se fondre dans l'Histoire.

⁸⁸⁰ Sén., *Ir.*, II, 35 : *Qualia poetae inferna monstra finxerunt succincta serpentibus et igneo flatu.*

⁸⁸¹ Sén., *Ir.*, II, 35 :

*Vel, si uideatur, sit qualis apud uates nostros est :
Sanguineum quatiens dextra Bellona flagellum,
Aut scissa gaudens uadit Discordia palla,*

1.1.2 Les *Métamorphoses* d'Ovide

Incorporer *les Métamorphoses* dans un genre littéraire clairement défini soulève une question épineuse à laquelle nous ne prétendons pas répondre, tant la tâche paraît délicate et excède le cadre de notre travail. Ce récit de l'histoire mythique du monde, allant du chaos primitif jusqu'à l'apothéose de Jules César, a été classé parmi les épopées mais nous sommes pleinement consciente que bon nombre de ses caractéristiques demeurent problématiques et rendent ce texte particulièrement original. Dans le classement de René Martin et Jacques Gaillard, cette œuvre occupe une place à part. Des caractéristiques épiques sont indéniables comme la taille monumentale, l'hexamètre dactylique (vers de l'épopée), l'omniprésence du merveilleux, etc.

Et les incidences sont nombreuses sur la représentation physique de la colère. Déjà, le courroux s'attribue à des personnages mythologiques. Cette matière première se répartit :

- entre les dieux ou semi-divins : Jupiter (I, 177-181), une assemblée divine (I, 199-200), Junon (I, 724-727), Phébus (II, 600-605), Alcide (IX, 27-29), Polyphème (XIII, 870-872, 876-877) ;
- entre les rois ou personnages de lignage royal : Penthée (III, 566-571 ; III, 577-578), Niobé (VI, 167-169), Progné (VI, 609-611), Althée (VIII, 466-470), Hécube (XIII, 544-552 ; XIII, 558-559) ;
- entre des personnages légendaires : Scylla (VIII, 104-107), Arachné (VI, 34-36), Achille (XII, 102-104 ; XIII, 441-444) ;
- mais également entre des foules comme celle des compagnons de Rhétus (V, 41-42) et un groupe de centaures (XII, 240-241).

Tous ces personnages s'éloignent du commun des mortels. Et pourtant, l'anthropomorphisme juxtapose à cet univers mythologique un réalisme organique émotionnel car tous les symptômes physiques du courroux, relevés dans cette œuvre, demeurent conventionnels.

Un corps protéiforme

Le corps se conçoit selon une logique protéiforme, qui opère à une sorte de « stratification organique ». Dès le prologue, Ovide expose sa volonté de raconter différentes métamorphoses :

*In noua fert animus mutatas dicere formas
Corpora*⁸⁸².

La métamorphose présente le passage d'une forme physique à une autre, résultant de la combinaison de modifications physiologiques. Et le corps devient malléable et transformable. Mouvant et sinueux, il articule et réorganise sa matière en fonction d'un nouvel aspect. Le sémantisme de la colère rejoint cette dynamique organique, dans la mesure où elle se marque concrètement par une somme de changements. L'*homo furens* devient la résultante de modifications organiques. Le courroux se caractérise par une rupture, une sorte de fracture, qui indique le passage d'un état émotionnel à un autre.

Et certains corps des *Métamorphoses* connaissent cette « stratification organique ». En VI, 34-36, Arachné s'empporte contre Pallas qui a pris l'aspect d'une vieille femme :

*Aspicit hanc toruis inceptaque fila relinquit
Vixque manum retinens confessaque uultibus iram
Talibus obscuram resecuta est Pallada dictis*⁸⁸³.

⁸⁸² Ov., *M.*, I, 1-2 : « Je me propose de dire les métamorphoses des corps en des corps nouveaux. »

⁸⁸³ Ov., *M.*, VI, 34-36 : « Arachné jette sur elle des regards farouches ; elle abandonne le fil commencé et, contenant à peine sa main, trahissant sa colère par l'expression de son visage, elle réplique en ces termes à Pallas qu'elle ne reconnaît pas. »

À l'image du visage, le regard se durcit ; la voix sonne menaçante et hostile ; la main réfrène à peine un geste violent, telle est la combinaison de changements qui trahissent l'émergence du courroux. Et les modifications se font encore lorsque la jeune fille reconnaît la déesse. Une légère coloration rouge apparaît sur son visage (VI, 45-48). Et cette fluctuation physiologique se parachève dans la métamorphose totale en araignée :

*Defluxere comae, cum quis et naris et aures
Fitque caput minimum, toto quoque corpore parua est ;
In latere exiles digiti pro cruribus harent,
Cetera uenter habet*⁸⁸⁴.

La malléabilité du corps est poussée à son extrême. Il se disloque, se travaille. Définitive ou éphémère, cette nouvelle apparence dénote l'aspect changeant du corps.

Arachné et Niobé : la colère et l'hybris

Colère et violence sont liées et touchent à la fois les mortels et les immortels. Durant l'épisode d'Arachné, les comportements émotionnels dévalorisent à la fois la rivale de Pallas et la déesse. Comme le remarque J. Fabre-Serris⁸⁸⁵, l'épisode d'Arachné se structure en chiasme par les comportements émotionnels de Pallas et de sa rivale. L'arrogance et l'agressivité de la mortelle (VI, 34-35) cèdent, après la confrontation des tapisseries, à un total désarroi, qui la pousse à se pendre. L'indulgence conciliante de Minerve, quand elle sermonne Arachné, se transforme en une brutalité soudaine, marquée par la jalousie (VI, 132-133).

⁸⁸⁴ Ov., *M.*, VI, 141-144 : « Ses cheveux tombent, et avec eux son nez et ses oreilles ; sa tête se rapetisse ; tout son corps se réduit : de maigres doigts, qui lui tiennent lieu de jambes, s'attachent à ses flancs ; tout le reste n'est plus qu'un ventre. »

⁸⁸⁵ Fabre-Serris J., 1995, p. 74.

Ainsi, la violence de la déesse paraît injustifiée, sans que cela incite pour autant à prendre en pitié la Méonienne. La colère ruine la suprématie des êtres divins et les présente quasiment sous un jour trop humain pour leur rendre hommage.

Et cette critique sous-jacente se confirme dans l'épisode de Niobé, victime également d'*hybris*. Ce sentiment d'orgueil conditionne un esthétisme où se mêlent vanité et arrogance :

*Et, quantum ira sinit, formosa mouensque decoro
Cum capite inmissos umerum per utrumque capillos
Constitit ; utque oculos circumtulit alta superbos*⁸⁸⁶.

L'attitude vaniteuse se marque par des regards hautains et un mouvement de la tête révélant la superbe de la reine. Cette description physique sert de préambule à l'énumération des raisons qui font que Niobé s'abstient de toute marque de vénération envers Latone. Elle va même jusqu'à revendiquer ces honneurs. Comme l'analyse J. Fabre-Serris⁸⁸⁷, à ce défi, la déesse ne répond pas. Elle retient uniquement une phrase ironique, *quae quantum distat ab orba* ? (VI, VI, 203), qu'elle déforme en l'exagérant :

*Et me, quod in ipsam decidat, orbam
Dixit et exhibuit linguam scelerata paternam*⁸⁸⁸.

⁸⁸⁶ Ov., *M.*, VI, 167-169 : « Aussi belle que le permet la colère, agitant d'un mouvement de sa tête majestueuse ses cheveux qui flottent sur ses deux épaules, elle s'est arrêtée ; alors elle promène autour d'elle, d'un air altier, des regards superbes. »

⁸⁸⁷ Fabre-Serris., 1995, *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide*, p. 75.

⁸⁸⁸ Ov., *M.*, VI, 212-213.

Le caractère arbitraire et injuste du châtement est soulignée par la dramatisation et le pathétique de la description. En effet, la mort de chacun des enfants est longuement dépeinte, toute la descendance de la mortelle se retrouve éliminée. La douleur de les perdre un à un immobilise la reine avant de la pétrifier. Métamorphosée en bloc de pierre fixé au sommet de la montagne, elle continue de pleurer (VI, 301-312).

Ces deux destinées s'achèvent par une *poena* injuste qui annule la valeur didactique de l'*exemplum*. La colère annule toute clémence et fissure la majesté divine.

La colère dramatique

Par définition, la colère est une force qui va ; son action est efficace dans le sens où elle influe sur la suite des événements. Dans le livre I, au chaos succède l'ordonnancement des éléments, puis l'établissement de l'ordre olympien. Et la colère joue un rôle prépondérant dans la structuration du monde, dans la mesure où le courroux de Jupiter va condamner la race humaine. En effet, née des géants, elle méprise les dieux et va se retrouver anéantie par le déluge. C'est alors que figure la première occurrence de la représentation physique de la colère dans le corpus :

*Ergo ubi marmoreo superi sedere recessu,
Celsior ipse loco sceptroque innixus eburno
Terrificam capitis concussit terque quaterque
Caesariem, cum qua terram, mare, sidera mouit.
Talibus inde modis ora indignantia soluit*⁸⁸⁹.

⁸⁸⁹ Ov., *M.*, I, 177-181 : « Donc, lorsque les dieux furent entrés dans ce sanctuaire resplendissant de marbre, Jupiter, lui-même assis sur un trône plus élevé et s'appuyant sur un sceptre d'ivoire, agita trois ou quatre fois autour de sa tête sa redoutable chevelure, qui ébranla la terre, la mer et les astres. Puis il exhala en ces termes son indignation. »

C'est dans sa toute puissance qu'apparaît Jupiter, dont l'évocation rappelle César, comme le remarque Gilles Tronchet⁸⁹⁰. La chevelure secouée par le fils de Saturne, *caesariem* (v. 180) se renforce de l'apparition du nom du Romain, sous la forme de l'adjectif *Caesareo* (v. 201). De plus, la mention d'un complot tout récent (v. 201), l'assimilation du palais de Jupiter à celui d'Auguste (v. 175-176), l'agencement des demeures divines selon une hiérarchie rappelant celle des maisons des dignitaires à Rome (*atria* (v. 172) ; *penates* (v. 174)) accumulent des éléments familiers au lecteur contemporain d'Ovide. La distanciation épique s'estompe alors, afin d'illustrer le comportement bien humain qu'est la colère.

Achille

La figure d'Achille est récurrente dans les *Métamorphoses*. Plus de six cents vers lui sont consacrés. Alors qu'il est présent dans les livres XI et XIII, tout le livre XII est centré sur lui. Les discours de Nestor lui sont également adressés. Dans le corpus de la représentation physique de la colère, deux occurrences le présentent. Lors de son combat contre Cygnus, il est décrit, embrasé de colère. Il est alors comparé à un taureau. En XIII, 441-444, son ombre menaçante demande le sang de Polyxène. Son lien avec la colère est si substantiel qu'il se perpétue au-delà de la mort. C'est un *homo furens* avéré et réputé comme tel. Mais son tempérament bouillant témoigne d'un héroïsme problématique plutôt que surhumain, selon l'analyse d'Hélène Monsacré⁸⁹¹. Il pleure le départ de Briséis, puis la mort de son ami Patrocle. Ses sanglots terribles de colère et de douleur apparaissent comme l'expression codifiée de la souffrance par laquelle il acquiert sa stature héroïque⁸⁹². Homère expose ses sentiments proprement humains : colère devant l'injustice, douleur de perdre un ami, volonté de le venger⁸⁹³.

⁸⁹⁰ Gilles Tronchet, 1998, *La métamorphose à l'œuvre*, p. 364.

⁸⁹¹ Hélène Monsacré, 1984, *Les larmes d'Achille, le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*, Albin Michel.

⁸⁹² XVIII, 314-367 ; XIX, 267-348.

⁸⁹³ J. de Romilly, 1955, *Rencontres avec la Grèce antique*, éd. de Fallois, Paris.

Mais par le choix que fait le personnage, à savoir celui de privilégier une vie courte et glorieuse (*Il.*, IX, 410) à une existence longue et obscure, il dépasse et transcende sa condition humaine. La tradition homérique véhicule la « figure paradigmatique du héros⁸⁹⁴ », un guerrier d'élite et d'exception et protagoniste car l'épopée s'ouvre sur le conflit l'opposant à Agamemnon et se clôture par sa victoire sur Hector.

Cependant, Ovide dégrade cette image de guerrier d'exception, en détournant le caractère invaincu du héros. Il est mis en scène dans son opposition à Cygnus, fils de Neptune⁸⁹⁵. Son inclination à se mettre aisément en colère demeure, mais tous ses coups restent inefficaces. Par trois fois, il tente de blesser son adversaire, en vain. Une lourde lance s'émousse contre la poitrine de Cygnus (v. 85). Un trait traverse neuf peaux de bœufs (v. 95-97) mais se fiche dans la dixième. Et un troisième dard ne l'entame pas davantage (v. 100-101). Et là, dans l'acmé de cette impuissance, apparaît la comparaison avec le taureau, qui sent que ses coups ne portent pas :

*Haud secus exarsit quam circo taurus aperto,
Cum sua terribili petit irritamina cornu,
Poeniceas uestes elusaque uulnera sentit*⁸⁹⁶.

⁸⁹⁴ Expression empruntée à Isabelle Jouteur, « Achille dans les Métamorphoses d'Ovide », p. 1.

⁸⁹⁵ Absent de l'*Iliade*, ce combat devait figurer dans les chants cypriens (Ed. T.W. Allen, Oxford Classical Texts, *Homeri opera* V, 1912, p 116 à 125), aujourd'hui à l'état fragmentaire, mais dont Proclus a laissé un résumé dans sa Chrestomathie (V° ap. J-C) : "Ils débarquent au rivage d'Ilion : les Troyens les repoussent et Protésilas tombe sous les coups d'Hector. Puis Achille les met en fuite après avoir tué Cynos, fils de Poséidon » (F. Jouan, *Euripide et la légende des chants cypriens*, B.L., 166)

⁸⁹⁶ *Ov.*, *M.*, XII, 102-104 : « Achille est enflammé de colère, comme le taureau qui, dans l'immense arène du cirque, frappe de sa corne terrible l'étoffe de pourpre et sent que ses coups ne portent pas. »

Le symbole épique de la puissance animale, associé au motif topique de l'embrassement, reste inefficace devant l'inconsistance de son adversaire. Le héros paraît bien peu perspicace et s'affirme dans une brutalité et vaillance stériles. L'embrassement du héros est conforme à son déterminisme psychologique, ainsi qu'au *furor* guerrier. Toutefois, cette vigueur se fissure par la répétition des coups inopérants et devient ainsi subversive en démantelant un comportement, pourtant conventionnellement efficace. Le Péléide doute de lui et de sa valeur. Il perd confiance en lui. Pour se raffermir, il évoque ses exploits d'antan (v. 106-114), tout en s'étonnant de sa faiblesse actuelle, mise en relief par l'expression *valuit mea dextra valetque* et en doutant presque de sa valeur passée (v. 115).

Un certain comique de scène se dégage alors de ce combat parodique. Comme le remarque Isabelle Jouteur, Ovide met en place une esthétique illusionniste, où dans ce combat truqué, « l'apparence ne rend plus compte du réel ». Achille devient une sorte de marionnette, s'acharnant contre des apparences trompeuses, dont le lecteur et le narrateur ont pleinement connaissance. Cygnus explique à son adversaire son don d'invulnérabilité, en détaillant un armement qui ne sert que de parure (v. 88-94). Ce déferlement colérique bien vain se confronte à une vacuité. Cela rappelle que le courroux se traduit par une exacerbation qui peut facilement dériver en enflure⁸⁹⁷. Rappelant les parodies de Plaute et de Pétrone, l'épique est un trompe-l'œil, une façade illusoire.

L'ambiguïté du personnage se perpétue outre-tombe. En XIII, 441-444, son ombre se dresse, furieuse d'avoir été spoliée. Elle réclame le sacrifice de Polyxène :

⁸⁹⁷ Pourtant, tout le « cliquetis » verbal de l'épopée est ici rassemblé : le style formulaire, de nombreuses hyperboles (v.71-73), des épithètes géographiques ou généalogiques (v.81-82).

*Hic subito, quantus cum uiueret esse solebat,
Exit humo late rupta similisque minanti
Temporis illius uultum referebat Achilles,
Quo ferus iniusto petiit Agamemnomma ferro*⁸⁹⁸.

Son attitude est rapprochée de son comportement dans l'*Iliade*, quand il s'opposait à Agamemnon pour une question de part d'honneur. Comme le remarque Jacqueline Fabre-Serris⁸⁹⁹, la position des narrateurs est différente. Ovide connote d'injuste ce qu'Homère qualifie de noble motif. Pour satisfaire la requête d'Achille, la seule fille qui reste à Hécube lui est enlevée. L'objet du courroux d'Achille paraît dérisoire au regard de la férocité de sa revendication. Hécube maudit Achille qu'elle taxe de « fléau de Troie » (XIII, 550 *exitium Troiae nostrique orbator*) : la nuisance continue de s'exercer au-delà de sa mort (XIII, 499-507). Dans *les Métamorphoses*, Achille n'est pas célébré comme le héros homérique et rappelle ainsi la critique cicéronienne de la vaillance, qui n'est que l'effet de la colère. Pour la dépeindre, il cite précisément les guerriers homériques :

*An est quicquam similis insaniae quam ira ? quam bene Ennius
« initium » dixit « insaniae » (...). Quid Achille Homerico foedius,
quid Agamemnone in iurgio ? Nam Aiace[m] quidem ira ad furorem
mortemque perduxit (...). Semper Ajax fortis, fortissimus tamen in
furore ; nam*

*Facinus fecit maximum, cum Danais inclinantibus summam
rem perfecit manu.*

*Proelium restituit insaniens : dicamus igitur utilem insaniam*⁹⁰⁰?

⁸⁹⁸ Ov., *M.*, XIII, 441-444 : « Tout à coup de la terre largement ouverte surgit Achille, aussi grand que de son vivant et lançant des regards pleins de menace ; son visage avait la même expression que le jour où, poussé par une injuste fureur, il attaqua Agamemnon, le fer à la main. »

⁸⁹⁹ J. Fabre-Serris, 1995, p. 108.

⁹⁰⁰ Cicéron, *Tusculanes*, IV, 23, 52-53 : « Y a-t-il rien qui ressemble plus à la folie que la colère dont Ennius a si bien dit qu'elle était "un commencement de la folie" ? (...) Quoi de plus indécent que l'Achille et l'Agamemnon d'Homère lorsqu'ils se querellent ? Et je ne parle pas d'Ajax dont la colère aboutit à la folie humaine et à la mort. (...) Ajax est toujours courageux, mais c'est quand il est fou furieux qu'il est le plus courageux car : " il a fait un exploit extraordinaire en gagnant la bataille à lui seul, alors que les Danaens fléchissaient. " Il a rétabli le combat dans un accès de folie ; faut-il dire pour autant que la folie est utile ? »

Cicéron distingue la *fortitudo* de l'*ira* :

*Vide ne fortitudo minime sit rabiosa sitque iracundia tota leuitatis.
Neque enim est ulla fortitudo quae rationis est expers*⁹⁰¹.

Le détournement du mode de représentation épique de la colère se double alors d'une perspective philosophique. Le caractère funeste du personnage se prolonge dans ses conséquences, puisqu'à la colère du guerrier va répondre un autre ressentiment, celui d'une mère éplorée : Hécube.

Hécube ou l'incarnation du furor tragique

La colère se coule parfois dans certaines séquences narratives et en devient un des pivots dramatiques essentiels. Dans la linéarité narrative, la colère d'Achille va engendrer un autre courroux, celui d'Hécube. Impuissante, l'ancienne reine de Troie assiste au sacrifice de la seule fille qui lui reste, Polyxène. En icône pathétique d'une *mater dolorosa*, elle exhale sa douleur par ses lamentations (XIII, 487-493). La vue de la dépouille de Polydore, échouée sur le rivage, la fige dans le silence :

*Obmutuit illa dolore
Et pariter uocem lacrimasque introrsus obortas
Deuorat ipse dolor*⁹⁰².

⁹⁰¹ Cicéron, *Tusculanes*, IV, 22, 50 : « Prenez-y garde, la vaillance pourrait ne rien avoir de commun avec la rage, et la propension à la colère n'être qu'une absence totale de caractère. C'est qu'en effet il n'y a point de vaillance là où il n'y a point de raison. »

⁹⁰² Ov., *M.*, XIII, 538-540 : « Mais elle, elle reste muette de douleur ; car sa douleur même dévore à la fois sa voix et les larmes qui lui montaient aux yeux. »

Et du *dolor*, elle passe au *furor* comme les héroïnes tragiques. La montée de l'*ira* se développe au fur et à mesure que l'ancienne reine de Troie affermit ses desseins de vengeance : *seque armat et instruit iram*⁹⁰³ ; *postquam cum luctu miscuit iram*⁹⁰⁴ ; *tumidaque exaestuat ira*⁹⁰⁵ ; *facit ira nocentem*⁹⁰⁶.

La précision organique s'élude au profit d'une image d'ensemble du personnage, qui se projette pleinement dans l'exécution de sa vengeance. Puisque le *furor* est un état du corps en deçà de la parole, c'est le narrateur qui décrit la reine. Au théâtre, c'est un autre personnage qui commente la danse du héros :

Seque armat et instruit iram.
Qua simul exarsit, tamquam regina maneret,
Vlcisci statuit poenaeque in imagine tota est ;
Vtque furit catulo lactente orbata leaena,
Signaque nancta pedum sequitur, quem non uidet, hostem,
Sic Hecube, postquam cum luctu miscuit iram,
Non oblita animorum, annorum oblita suorum,
Vadit ad artificem dirae, Polymestora, caedis
*Colloquiumque petit*⁹⁰⁷.

Le *furor* est un état au-delà de l'humanité. Le *dolor* l'amorce et le personnage l'exacerbe pour qu'il lui donne les capacités d'assouvir sa vengeance. En effet, le *furor* n'est pas subi, mais il est voulu⁹⁰⁸.

⁹⁰³ Ov., *M.*, XIII, 544 : « Elle s'arme et se munit de colère. »

⁹⁰⁴ Ov., *M.*, XIII, 549 : « Quand elle eut mêlé la colère au désespoir. »

⁹⁰⁵ Ov., *M.*, XIII, 559 : « La colère monte et bouillonne dans son cœur. »

⁹⁰⁶ Ov., *M.*, XIII, 562 : « La colère rend coupable. »

⁹⁰⁷ Ov., *M.*, XIII, 544-552 : « Elle s'arme et se munit de colère. Quand son cœur en est enflammé, elle décide comme si elle était reine encore, de punir le crime ; elle est tout entière absorbée par l'image du châtement ; comme une lionne, à qui on a enlevé un lionceau qu'elle allaitait encore, s'abandonne à sa fureur et, quand elle a trouvé les traces de son ennemi, le poursuit sans le voir, ainsi Hécube, unissant en elle la colère au désespoir, oubliant, non pas son ressentiment mais son âge, va trouver Polymestor, artisan de ce meurtre abominable, et lui demande un entretien. »

⁹⁰⁸ Cf. Fl. Dupont, 1988, p. 52.

C'est pourquoi Hécube se focalise sur le châtement qu'elle envisage. Ce dernier prend la forme d'une compensation, d'une réparation. La métaphore des armes *seque armat et instruit iram* introduit le processus psychologique de l'affermissement de la reine. C'est en tant qu'actant qu'elle est perçue. Hécube s'assimile à une force qui va. Et son œuvre sera aux mesures de la splendeur de son ancienne grandeur sociale. Le personnage puise dans son vécu et ravive une mémoire annihilée par le présent. Agissant de la même façon que Médée, elle y retrouve une dignité, une noblesse. D'exilée, la Colchidienne retrouve sa toute-puissance royale. À cette valorisation du personnage se juxtapose l'analogie avec la lionne en quête de son lionceau. C'est une traque qui s'organise où Hécube recherche l'assassin de son fils. Médée aussi connaît cette identification :

Hécube	Médée
<i>Vtque furit catulo lactente orbata leaena, Signaque nancta pedum sequitur, quem non uidet, hostem.</i>	<i>Huc fert pedes et illuc, ut tigris orba natis cursu furente lustrat Gangeticum nemus. (Sén., Med., 861-864)</i>
<i>Qua simul exarsit, tamquam regina maneret, Vlcisci statuit poenaeque in imagine tota est.</i>	<i>Quis credat exulem ? (Sén., Med., 857)</i>

Face au roi de Thrace, Hécube ne se possède plus. Les schèmes figuratifs de l'embrasement, de l'enflure et du bouillonnement se coordonnent pour introduire les modalités psychologiques propices au *scelus nefas* :

*Spectat truculenta loquentem
Falsaque iurantem tumidaquue exaestuat ira*⁹⁰⁹.

Et c'est dans un raffinement d'horreur que se concrétise la vengeance de la reine. Son acharnement est égal aux atrocités qu'elle commet sur le corps de l'assassin de son fils, illustré par le motif de la dislocation :

*Atque ita correpto captiuarum agmina matrum
Inuocat et digitos in perfida lumina condit
Expilatque genis oculos (facit ira nocentem)
Inmergitque manus foedatque sanguine sonti
Non lumen (neque enim superest) loca luminis haurit*⁹¹⁰.

La métamorphose conclusive cristallise l'ancienne reine dans son *dolor* :

*At haec missum rauco cum murmure saxum
Morsibus insequitur rictuque in uerba parato
Latrauit, conata loqui ; locus extat et ex re
Nomen habet ueterumque diu memor illa malorum
Tum quoque Sithonios ululauit maesta per agros*⁹¹¹.

Sa nouvelle forme illustre la collusion du *dolor* et du *furor*. Les hurlements sinistres (*ululauit maesta*) deviennent l'indice sonore des plaintes de son vécu tragique, tandis que l'agressivité se fige dans sa gueule menaçante et ses aboiements.

⁹⁰⁹ Ov., *M.*, XIII, 558-559 : « A ces mots, en entendant ce faux serment, elle lui lance un regard terrible ; sa colère bouillonnante déborde de son cœur. »

⁹¹⁰ Ov., *M.*, XIII, 560-564.

⁹¹¹ Ov., *M.*, XIII, 567-571.

Ovide reprend les symptômes du *furor* tragique pour dépeindre la détresse d'une destinée considérée comme injuste même par les dieux (XIII, 572-575). Le *furor* tragique devient un modèle. Dans les *Métamorphoses*, il taille une image plus globalisante du corps que dans les tragédies, en privilégiant les actes du personnage. Ceux-ci s'achèvent en un nouvel aspect en totale adéquation avec le vécu du protagoniste. Le corps se vide de sa substance et n'est plus que *dolor* et *furor*. Et la métamorphose parachève le déferlement émotionnel, rappelant ainsi la condition de réceptacle du corps.

Scylla

À l'origine de la colère se trouve fréquemment la destruction : anéantissement de tout ce qui a fait son existence avant la guerre pour Hécube, mais aussi effondrement d'un amour. C'est de cette blessure à la gravité variable qu'émerge le *dolor*, qui va engendrer le *furor*. Cet itinéraire émotionnel s'applique à tous les êtres, qu'ils soient d'essence divine ou non. Scylla dénie toutes les lois pour assouvir son brûlant amour pour Minos :

*Vix sua, uix sanae uirgo Niseia compos
Mentis erat*⁹¹².

Dans l'espérance de se voir unie au héros crétois, elle n'hésite pas à trahir sa patrie en dérobant le « cheveu fatal » à son père (VIII, 84-89). Le *furor* succède à l'amour, en voyant sa passion insatisfaite :

⁹¹² Ov., *M.*, VIII, 35-36 : « Alors c'était à peine si la fille de Nisus conservait l'usage de la raison. »

*Scylla freto postquam deductas nare carinas
Nec praestare ducem sceleris sibi praemia uidit,
Consumptis precibus, uiolentam transit in iram
Intendensque manus, passis furibunda capillis*⁹¹³.

Le pathétique de la scène se lie à l'attitude furieuse de la jeune femme, qui suit la carène de Minos grâce à la force de la passion :

*Vix dixerat, insilit undis
Consequiturque rates, faciente cupidine uires,
Gnosiacaque haeret comes inuidiosa carinae*⁹¹⁴.

Et la dramatisation s'achève dans la métamorphose finale, où Scylla se transforme en oiseau de mer (VIII, 150-151).

Originales sont les *Métamorphoses* dans le traitement de la description physique de la colère, qui oscille entre tradition et détournement. En effet, une partie des lignes directrices de l'épopée est reprise. Achille est l'emblème du *furor* guerrier. Violence, métaphore taurine, embrasement véhiculent une image traditionnelle. Cependant, le modèle de l'*homo furens* en tant que guerrier d'élite se fissure par ses agissements inopérants. Et la subversion se poursuit en faisant du fils de Thétis un être injuste, qui réclame à des fins futiles le sacrifice de la dernière fille d'Hécube. Pathétique, *dolor*, *furor*, *hybris*, telles sont les variantes qui enrichissent la figuration du courroux.

⁹¹³ Ov., *M.*, VIII, 104-107 : « Lorsque Scylla voit les carènes nager au loin sur les flots sans que leur chef lui accorde la récompense de son crime, alors, à bout de supplications, elle passe à une colère furieuse : les mains tendues, les cheveux épars, hors d'elle-même, elle s'écrie. »

⁹¹⁴ Ov., *M.*, VIII, 142-144 : « À ces mots, elle s'élançe dans les ondes et se met à suivre la flotte, grâce à la force que lui donne sa passion ; compagne odieuse, elle s'attache au vaisseau du roi de Gnose. »

Le parallèle avec les héroïnes tragiques avive le processus psychologique du *furor*. Hécube, Scylla, Arachné, pour ne citer qu'elles, nombreuses sont les femmes qui laissent libre cours à leur colère, rappelant ainsi que cette émotion est commune à toute l'humanité.

1.1.3 *La Pharsale* de Lucain

Le furor guerrier

Le *furor* guerrier est omniprésent dans la *Pharsale* de Lucain. Il est cette énergie qui anime des guerriers d'exception, dont les exploits transcendent l'humanité. Équivalent du μένος ou du *Wut* des Germains, Dumézil⁹¹⁵ le définit ainsi : « encore s'agit-il d'une fureur transfigurante, d'une frénésie dans laquelle l'homme se dépasse au point de changer de comportement, parfois de forme, devient une sorte de monstre infatigable, insensible ou même invulnérable, infaillible dans son estoc et insoutenable dans son regard. Son apparition triomphante sur le champ de bataille est une sorte de démonopathie : rien qu'à le voir, rien qu'à entendre son cri, l'adversaire est pénétré de terreur, paralysé, pétrifié dans le temps même l'assaillant sent décupler ses forces ». La colère s'intègre dans cet élan comme une composante indéfectible.

Dans une perspective interne, le sentiment éprouvé est l'égal d'un état d'agitation fébrile, d'une exaltation violente, dont la conséquence est de se mettre hors de soi. Un champ énergétique se déploie dans lequel le combattant va puiser des ressources et une hargne qui transcendent sa condition humaine. Intervient une sauvagerie sourde, soutenue par une violence et une brutalité comportementales, qui peuvent évoluer en bestialité. S'amorce alors une métamorphose par laquelle le guerrier s'assimile à un dieu ou à une bête sauvage. A ce moment-là, les codes traditionnels et fédérateurs de la cohésion sociale ne s'appliquent plus à lui. Du fait de sa transformation, il connaît un autre ensemble référentiel.

⁹¹⁵ Dumézil, 1942, *Les Horaces et les Curiaces*, p. 17-18.

Dans une perspective externe, le champ énergétique déployé par le guerrier est tel, que son apparition déclenche l'effroi des adversaires. Impitoyable et insensible, il taille dans le vif et ne considère plus un tiers en tant qu'être humain, mais en tant qu'obstacle.

Un code physiologique évasif

Physiologiquement, en proie au *furor* guerrier, le corps n'est pas envisagé dans un matérialisme concret et pragmatique. Ses contours ne sont pas évoqués. Ils s'estompent au profit de forces diffuses, qui réhaussent l'état psychologique du personnage. En effet, les signes mis en avant sont ceux de l'embrassement et de la chaleur. En I, 293, César s'enflamme ; en VI, 282, le général s'embrase encore face à la paix du lieu. César s'emporte d'une bouillante colère (*calida prolatus ab ira*, II, 493). Ce sont les soldats qui demandent le signal du combat (*iraeque calore*, VII, 103). La description repose sur l'immanence de forces qui agitent le corps.

De plus, le physique peut atteindre une telle étrangeté que le code verbal est inopérant pour traduire cet état au-delà de l'humanité. L'allure de Scaeva est indicible : « sa rage n'avait plus d'expression » (*perdiderat uultum rabies*, VI, 224) et une pluie de sang inonde son visage (*imbre cruento*, VI, 224). Le *uultus* disparaît et cache par la même occasion un des insignes emblématiques de l'humanité. La douleur n'est pas en mesure de le stopper dans son élan et donne l'effet inverse. Les comparaisons animales permettent d'illustrer un tel comportement, qui semble ne plus rien avoir d'humain.

L'animalité et la sauvagerie

Le *furor* guerrier représente l'élan sauvage qui anime le guerrier au moment où il s'élance au combat ou quand il répond aux assauts les plus vifs. C'est pourquoi cette sauvagerie comportementale trouve son expression privilégiée dans le monde animal. Les comparaisons animales foisonnent pour retranscrire cette rage.

Le lion de Lybie « se fraie une issue à travers le fer », « insoucieux de sa blessure » (I, 211-212) ; la catégorie des fauves apprivoisés recouvre leurs instincts primordiaux par l'appel du sang (X, 443-448).

À cela s'ajoute une insensibilité à la douleur qui inscrit le guerrier dans une perpétuelle dynamique offensive. Le lion de Libye ne ressent pas sa blessure (*securus uolneris*, I, 212), comme l'ourse de Panonie (VI, 220-225). Les coups viennent même intensifier l'ardeur au combat. Le guerrier se dépossède de son humanité et intègre une nouvelle identité modelée sur celle de l'animal. Les comparaisons animales ou celles empruntées aux phénomènes naturels sont des images analogiques rendant compte de la violence des combats et de l'état du *furor*. Par deux fois (IV, 211 ; IV, 284), l'adjectif *ferox* est utilisé pour caractériser la colère. Il désigne un mélange d'orgueil et d'impétuosité farouche.

La bestialité, créatrice de la monstruosité

L'énergie créée par le *furor* guerrier occasionne une telle surenchère des instincts belliqueux que l'animalité dérive en bestialité. Le combattant perd toute conscience humaine et intègre ainsi une logique primaire. Cette dernière se traduit par l'abolition de toute retenue et par la ruine des sentiments fondateurs du groupe humain. *La Pharsale* abonde en tableaux de massacres fratricides.

Au chant II, c'est l'œuvre de Sylla vengeur qui engendre un monde chaotique, contre-nature, où tout n'est que désolation et mort. C'est un ordre inverse à celui de la Rome civilisée qui est institué. Le *nefas* éclate, instaurant la loi de l'horreur. L'individualisme dans le crime prend le pas sur la collectivité (*Non uni cuncta dabantur, /sed fecit sibi quisque nefas*, II, 146-147). Suit alors une accumulation des pires forfaits, révélant la bestialité la plus noire dont peut faire preuve l'homme :

« Le serviteur enfonça un fer impie dans les entrailles de son maître, les enfants dégouttèrent du sang paternel, on se disputa la tête coupée d'un père ; des frères reçurent le prix du meurtre de leurs frères. » (II, 148-151)

Les liens de la *familia* se dissolvent dans le meurtre et le sang s'écoule à profusion. Tout n'est plus que chaos. Comme le qualifie M. Lapidge⁹¹⁶, « it's fair to say that Lucan's poetic imagination was obsessed with the images of the dissolution of bonds leading to chaos » et « the metaphor of the flood images the resulting chaos (on the cosmic scale) or *nefas* (on the human scale) ». La mort triomphe et s'associe à la sauvagerie pour créer un univers où les vivants orchestrent leur propre exécution :

« Les tombeaux furent remplis de fugitifs, les corps vivants se mêlèrent aux morts et les retraites des bêtes sauvages furent trop étroites pour tout un peuple. L'un se serra le cou et se brisa la gorge dans un lacet ; l'autre se lança dans un précipice et se fracassa en heurtant le sol dur, et ainsi ils ravirent leur mort au vainqueur sanglant. » (II, 152-157)

Dans cet environnement primal, les pulsions mortifères se déchaînent. Le thème du carnage trouve son acmé dans les récits des différents combats. Au livre IV, le récit du massacre des Césariens dans le camp des Pompéiens en Espagne montre ces derniers obéissant d'abord à contrecœur à l'ordre de Petreius, puis s'acharnant sur leurs victimes. En effet, le goût du meurtre s'est réveillé en eux à la vue du sang qu'ils faisaient couler. Introduite par l'hyperonyme *nefas* qui en donne la tonalité, la description se structure en fonction d'une double temporalité antinomique : un avant où les valeurs fondatrices de la collectivité interviennent et un après où les « monstruosités » (*monstra*, IV, 245) s'accumulent.

⁹¹⁶ M. Lapidge, *Lucan's Imagery of Cosmic Dissolution in Hermes* CVII, 1979 (p. 344-370), p. 363.

Et la charnière qui joue le rôle de point de rupture entre ces deux ensembles n'est autre que la colère (*feruet ira*, IV, 242) :

*Inter mensasque torosque,
Quae modo complexu fouerunt, pectora caedunt ;
Et quamuis primo ferrum strinxere gementes,
Vt dextrae iusti gladius dissuasor adhaesit,
Dum feriunt, odere suos animosque labantis
Confirmant ictu. Feruent iam castra tumultu
[Et scelerum turba, rapiuntur colla parentum]
Ac uelut occultum pereat scelus, omnia monstra
In faciem posuere ducum ; iuuat esse nocentis⁹¹⁷.*

Du contraste de ces deux époques opposées, émerge un pathétique scénique. Lucain insiste sur les attitudes fraternelles, créatrices d'une intimité irrémédiablement anéantie par la rage. Les poitrines, métonymie des êtres chers, étaient réchauffées par les étreintes, maintenant elles sont déchirées par le fer. Le lexique de l'amitié s'oppose à celui de la haine, nouvelle constante de la situation présente.

L'abolition de la cohésion de la collectivité rabaisse la valeur de l'être qui, à l'échelle du groupe, s'assimile à des hordes furieuses. Dans le récit de la bataille de Pharsale, Lucain décrit l'armée césarienne se précipitant, après la harangue de César, comme une bande furibonde et anarchique :

⁹¹⁷ Luc., IV, 245-253 : « au milieu des tables et des lits, ils frappent des poitrines qu'ils réchauffaient tout à l'heure de leurs embrasements. D'abord, ils ont tiré le fer en gémissant ; mais, quand le glaive ennemi du bien s'est attaché à leur main, en frappant, ils haïssent leurs proches et affermissent par les coups leur esprit chancelant. Déjà, le camp est échauffé par le tumulte [et par la foule des crimes ; ils saisissent le cou de leur père], et comme si tout crime caché était vain, ils étalèrent tous leurs forfaits sous les yeux de leurs chefs ; ils se plaisent à être criminels. »

*Calcatisque ruunt castris, stant ordine nullo,
Arte ducis nulla permittuntque omnia fati*⁹¹⁸.

La fureur sanguinaire des soldats se donne libre cours jusqu'à la fin de la bataille (486 ; 496-498 ; 502-503 ; 533). Après la victoire, ils se hâtent pour piller sauvagement le camp pompéien (746 et suiv.)⁹¹⁹. Comme le remarque Jacqueline Brisset⁹²⁰, « la victoire des Césariens à Pharsale fut celle « d'une soldatesque en furie sur la *uirtus romana* »⁹²¹. La rage et la soif des meurtres des combattants dans la guerre civile répond à une forme particulièrement odieuse de la colère, condamnée par les Stoïciens. Sénèque la dénonce dans le *de Ira* :

« Et ce n'est là qu'une faible partie des crimes. Le poète n'a pas décrit ces camps où s'affrontent ceux qui devaient être du même côté ; les pères et les frères liés par des serments différents ; un citoyen mettant le feu à sa patrie, les escadrons volant de tous côtés pour découvrir les retraites des proscrits, les sources empoisonnées, les pestes propagées par la main des hommes, les tranchées creusées autour des parents assiégés, les prisons pleines, l'incendie dévorant des villes entières, des tyrannies funestes, des conseils clandestins pour ruiner les royaumes et les états ; on se fait gloire de tout ce qui, tant qu'on peut le réprimer, est un crime, rapt, viols, et la bouche elle-même ne s'abstient pas des pires turpitudes. »⁹²²

⁹¹⁸ Luc., VII, 332-333 : « ils se précipitent hors du camp piétiné, se tiennent sans ordre aucun, sans tactique acune et abandonnent tout aux destins. »

⁹¹⁹ Luc., VII, 760-761 : *Capit impia plebes caespite patricio somnos* (« une plèbe impie prend son sommeil sur un gazon patricien »).

⁹²⁰ J. Brisset, *Les idées politiques de Lucain*, p. 131.

⁹²¹ Ces propos de J. Brisset sont empruntés à M. Rambaud, 1955, *L'apologie de Pompée par Lucain au livre VII de la Pharsale*, R.E.L., 33, p. 267.

⁹²² Sén., *De Ira*, II, IX, 3.

Un tempérament irascible : César

Dans les relations qu'entretiennent les protagonistes de la *Pharsale* avec la colère, une personnalité se détache : celle de César. En effet, sur les vingt-sept extraits du corpus, huit le mettent en scène s'emportant. En I, 204-212, il s'avance menaçant vers Rome ; en I, 291-295, les paroles de Curion l'enflamment ; en II, 492-493, il s'emporte devant les obstacles qui lui coupent la route ; en III, 133-134, la harangue de Métellus le met hors de lui, attitude qui se poursuit en III, 141-143 ; en IV, 211, la réaction des Marseillais le mécontente ; en VI, 282-283, il s'embrase devant le repos de Pompée ; en X, 443-448, il s'emporte contre lui-même face à sa peur d'un assaut. La colère fait partie intégrante de son caractère et définit un être irritable et impétueux.

D'un tempérament irascible, César possède cette susceptibilité, qui se transforme en courroux à la moindre occasion. Ces subites flambées de violence naissent dans son cœur à la suite d'une contrariété. Elles sont peu maîtrisables. En III, 141-143, le futur dictateur est alors prêt à frapper Metellus, qui ne s'écarte pas encore des portes, *oblitus simulare togam*. Même quand il veut simuler la clémence et la conciliation, affleure la fureur. La colère, créatrice de la violence, détermine l'essence même de son caractère.

La colère, composante d'une force destructrice

Ces violentes colères génèrent une énergie mortifère et font de César un agent destructeur. Au chant VII, le vers 551 le présente comme le principe actif de l'anéantissement :

*Hic furor, hic rabies, hic sunt tua crimina, Caesar*⁹²³.

⁹²³ Luc., VII, 551 : « Voilà ta fureur, voilà ta rage, voilà tes crimes, César. »

Ce rôle fait de lui une force destructrice, semblable, dans le combat, à une Érynnie mortelle⁹²⁴ :

*Hic Caesar, rabies populi stimulusque furorum,
Ne qua parte sui pereat scelus, agmina circum
It uagus atque ignes animis flagrantibus addit*⁹²⁵.

Il avive et maintient les instincts belliqueux et dévastateurs de ses soldats. Le vocable *scelus* cristallise son action malfaisante car mortifère et emblématique de sa volonté criminelle. Soutenue par les comparaisons de Bellone secouant son fouet sanglant (VII, 568) ou de Mars (569), son action se sous-tend d'un raffinement dans la cruauté et d'un attrait certain pour la destruction gratuite :

« César, dans sa fureur belliqueuse, est heureux de ne se frayer une route qu'en répandant le sang, de ce qu'il ne foule pas le territoire de l'Hespérie vide d'ennemis, n'envahit pas des champs déserts, ne chemine pas sans profit et enchaîne les guerres aux guerres. Il lui plaît moins d'entrer par des portes ouvertes que de les briser, moins de voir les champs foulés sous l'œil résigné du laboureur que de les ravager par le fer et le feu. Il rougit de marcher par un chemin permis et d'avoir l'air d'un citoyen⁹²⁶. »

⁹²⁴ Ce rapprochement est emprunté à A. Loupiac, 1998, *La poétique des éléments dans la Pharsale de Lucain*, p. 139.

⁹²⁵ Luc., VII, 556-558 : « Là César, cause de la rage du peuple et aiguillon de ses fureurs, de peur de perdre sur quelque point de son armée le fruit de son crime, va et vient parmi les bataillons, et anime encore les cœurs enflammés. »

⁹²⁶ Luc., II, 439-446 :

*Caesar in arma furens nullas nisi sanguine fuso
Gaudet habere vias, quod non terat hoste uacantis
Hesperiae fines uacuosque intrumat in agros
Atque ipsum non perdat iter consertaque bellis
Bella gerat.*

César ne supporte pas l'ordre établi. Il lui substitue ses propres jalons. Son côté « force qui va » dresse un « portrait en action⁹²⁷ » où le général enchaîne les méfaits. En proie au *furor*, il est dépossédé de son humanité et plonge dans la barbarie, en extériorisant ses instincts obscurs. Il s'instrumentalise également en attisant l'instinct de mort chez ses soldats. Comme l'analyse P. Grenade⁹²⁸, la victoire de César apparaît comme le triomphe « du mal sur la terre, du désordre contre l'ordre ».

La colère, support d'une activité démoniaque

D'après l'analyse d'A. Loupiac⁹²⁹, un jeu de comparaisons⁹³⁰ construit tout en noirceur le portrait de César. La foudre insiste sur la rapidité et la violence aveugle et destructrice. Le vent, qui courbe tout sur son passage, renforce le dynamisme irrépressible du personnage. L'orgueil le pousse à faire front aux éléments déchaînés dans la tempête ; il refuse orgueilleusement le bûcher qu'il interdit aux morts de Pharsale⁹³¹. Autre aspect de sa personnalité : le sacrilège. C'est à cause de lui que les cadavres de Pharsale pourrissent sous le soleil. Son activité profanatrice pervertit la nature.

⁹²⁷ Cette analyse est celle d'A. Loupiac, 1998, p. 119.

⁹²⁸ P. Grenade, 1950, *Le mythe de Pompée et les Pompéiens sous les Césars*, R.E.A, 52, p. 35.

⁹²⁹ A. Loupiac, 1998, p. 117-118 ; p. 202.

⁹³⁰ Dans le tableau suivant, sont recensées par A. Loupiac (note 135, p. 202) les comparaisons attribuées à César :

Référence	Comparaison	Valeur
I, 152 sqq.	Foudre	Violence destructrice
II, 672 sqq.	Xersès	Violence destructrice
III, 362 sqq.	Vents et feu	Mouvement destructeur
V, 405 sqq.	Foudre et tigresse	rapidité
VII, 568	Bellone/mars	<i>Furor</i> guerrier
VII, 776 sqq.	Oreste, Penthée, Agavé	<i>furor</i>
X, 445	Fauve	/Etna
X, 458	Enfant /femme	faiblesse
X, 466	Médée	Désir de vengeance

⁹³¹ Cette ὕβρις appelle toujours l'intervention d'un châtement divin, ce qui se fera par le poignard vengeur de Brutus. A. Loupiac y décèle un écho biographique de Lucain (p. 203), qui entré dans la conjuration de Pison, voit dans cet exemple fameux une drogue agissant sur l'esprit exalté des conjurés.

À Alexandrie, César est impatient de visiter le tombeau d'Alexandre. Les deux noms sont rapprochés. César est comparé au Macédonien, qu'il admirait sans conteste et faisait de lui un modèle. Lucain rapproche ces deux figures conquérantes et dominatrices, qu'il condamne. Il qualifie ainsi le Macédonien :

*Terrarum fatale malum fulmenque, quod omnis
Percuteret pariter populos*⁹³².

Et César se retrouve animé du même *furor* destructeur :

*Vtque perit magnus nullis obstantibus ignis
Sic hostes mihi deesse nocet*⁹³³.

Comme l'analyse J. Brisset⁹³⁴, ce rapprochement est d'ordre moral et non politique. Il devait être fait très tôt dans les écoles de rhétorique. Sénèque avait fait aussi d'Alexandre l'exemple de l'être insensé, dominé par ses passions, l'incarnation même du Mal⁹³⁵. D'après M. Lapidge⁹³⁶, « il est la force qui détruit la concorde naturelle de l'État et la stabilité de l'univers, et conduit, s'il n'est pas réprimé, au crime (*nefas*) et au chaos ». Lucain prête sciemment à César une impitoyable cruauté et fait de lui un personnage qui inspire la terreur aux peuples effrayés au seul grondement et éclair, annonceurs du fléau. La violence, la rapidité et la destruction aveugle définissent son caractère et font de lui une figure du Mal.

⁹³² Luc., X, 34-35 : « Fatal fléau de la terre, foudre bonne à frapper également tous les peuples, astre de malheurs pour le genre humain. »

⁹³³ Luc., III, 364-365 : « Si un grand feu s'éteint faute d'obstacles, ainsi le manque d'ennemis m'est nuisible. »

⁹³⁴ J. Brisset, 1964, p. 105.

⁹³⁵ Sén., *De Benef.*, I, 13, 3 ; VII, 2, 6 ; *Epist. Ad Luc.*, 91, 17 ; 94, 62 ; 113, 29.

⁹³⁶ M. Lapidge, p. 368.

Cette « démophonie » rappelle le propos d'A. Loupiac⁹³⁷ qui qualifie le futur dictateur de « Satan » (au sens prôné par les Romantiques, celui de héros du Mal), « un véritable génie du Mal », qui ose affronter seul autant la fureur des éléments que le fantôme de Rome. Cette confrontation confère alors au drame humain de la guerre civile les dimensions propres à l'épopée.

Et dans cette diabolisation, retentissent des accents stoïciens. Lucain⁹³⁸ envisage César comme un tyran. Ce portrait à charge révèle l'emprise totale qu'ont les passions sur l'*imperator*, passions considérées par la doctrine stoïcienne comme les plus dangereuses de l'âme humaine. De fait, chacun de ses actes est répréhensible à cause des mobiles qui les dictent. Comme l'analyse J. Brisset⁹³⁹, « sa colère toujours prête à éclater, sa cruauté, sa rage destructrice, l'ont porté à souhaiter provoquer chez ses concitoyens, plutôt que l'attachement et la confiance, la haine et la crainte ». L'utilisation de la colère s'inscrit donc dans une optique politique et philosophique dans la mesure où elle devient une des caractéristiques du tyran, souverain illégitime⁹⁴⁰.

Une colère juste

Contrairement à la noirceur de la colère illustrée par César, une valeur positive peut être attribuée à cette émotion dans la mesure où elle réprime un acte répréhensible. En VIII, 70-71, Pompée réprimande son épouse anéantie face aux multiples malheurs :

⁹³⁷ A. Loupiac, 1998, p. 203-204.

⁹³⁸ César est également l'instrument du destin, comme Brutus. Sa victoire à Pharsale est inscrite dans l'ordre des choses et décide de sa perte. Il apparaît sur le champ de bataille au moment de la victoire (VII, 586 et suiv.) et s'impose, à ce moment-là, comme la personnification de la justice divine en laquelle Lucain croit.

⁹³⁹ J. Brisset, 1964, p. 161.

⁹⁴⁰ Depuis Platon, la philosophie grecque voit dans le tyran l'incarnation du Mal absolu. Lucain traite César de tyran et l'accuse d'aspirer à la royauté à plusieurs reprises (V, 207 ; 666-668 ; VI, 262 ; VII, 240 ; 386 ; 593-596 ; VIII, 835 ; IX, 259-260 ; X, 343). Cf. J. Brisset, 1964, p. 161-162.

Cum talia Magnus

Audisset, non in gemitus lacrimasque dolorem

*Affudit iustaque furens pietate profatur*⁹⁴¹.

Le courroux n'est pas explicitement mentionné. Le ton de Pompée se durcit et il tente d'insuffler à sa femme la maîtrise de sa douleur. En IX, 145-147, c'est Magnus qui connaît une « pieuse fureur » en apprenant la mort inique de son père. Mais cette volonté de vengeance est jugulée par les paroles de Caton, incarnation de la sagesse stoïcienne⁹⁴².

L'ambivalence de l'oral

Comme il a été vu précédemment, Caton a su apaiser la colère de Magnus par ses paroles. Cependant, la prestation orale peut apparaître comme un intensificateur du courroux. En I, 291-293 et III, 133-134, ce sont les paroles qui, semblables à un vent, viennent attiser ce feu sourd toujours prompt à se ranimer dans la poitrine du général. Au livre II, 323-325, Caton par ses paroles, engage Brutus dans la guerre civile :

Iuuenisque calorem

*Excitat in nimios belli ciuilis amores*⁹⁴³.

Par ses ramifications psychologiques, la colère est un sentiment sujet à des appréciations très variables. Expression d'un orgueil démesuré, elle se retrouve condamnée car son œuvre devient nuisible, voire mortifère. Dans *la Pharsale*, le courroux acquiert une dimension historique en s'attachant à des acteurs de l'histoire romaine, comme Pompée et César.

⁹⁴¹ Luc., VIII, 70-71 : « À ces nouvelles, Magnus ne répand point sa douleur en gémissements et en larmes ; justement animé d'une pieuse colère, il s'écrie. »

⁹⁴² Voir notamment B. M. Marti, 1945, *The meaning of the Pharsalia*, *American Journal of Philology*, 66, p. 359 et suiv.

⁹⁴³ Luc., II, 323-325 :

Sic fatur et acris

Irarum mouit stimulos iuuenisque calorem

Excitat in nimios belli ciuilis amores.

1.1.4 La *Psychomachie* de Prudence

Dans le creuset de la *Psychomachie*, la représentation de l'*homo furens* se scinde en deux ensembles relevant d'une conception duelle de la colère. En effet, elle peut être perçue comme une allégorie, vice personnifié et condamné, ou comme une émotion. Elle est alors vécue en tant qu'influx créateur de symptômes organiques, qui modifie temporairement le corps.

La colère personnifiée

La *Psychomachie* se construit par la succession de combats où s'affrontent les Vices et les Vertus. La récurrence de ce dispositif narratif entretient une tension constante, qui se nourrit de cette perpétuelle opposition, aboutissant au triomphe des Vertus. À ce propos, peuvent être mentionnées les remarques de Laurence Gosserez⁹⁴⁴, qui y décèle une influence épique conforme à la mentalité militaire de la noblesse romaine :

« La répétition des schémas épiques fixes – défi, affrontement, invectives du vainqueur au vaincu –, crée sept séquences rythmiques d'une ampleur croissante, que clôt la double intervention de la Foi. Chaque duel marque un progrès vers le triomphe final, en un crescendo harmonieux, où la *concinnitas* s'unit à la *uariatio*. L'hyperbole épique, en accentuant le courage héroïque des Vertus comme la noirceur des Vices, met en scène un code archaïque adapté aux valeurs guerrières de la noblesse romaine. »

Dans le combat opposant la Patience à la Colère, une seule occurrence décrivant physiquement l'Ire a été relevée :

⁹⁴⁴ Laurence Gosserez, 2003, « La *Psychomachie*, poème baroque ? Esthétique et allégories », *L'information littéraire* 1/2003 (Volume 55), p. 33-42.

*Hanc procul Ira tumens, spumanti feruida rictu,
Sanguinea intorquens subfuso lumina felle,
Vt belli exsortem teloque et uoce lacessit,
Impatiensque morae conto petit, increpat ore,
Hirsutas quatiens galeato in uertice cristas⁹⁴⁵.*

Dans ce cadre définitionnel, l'allégorie acquiert donc un physique qui lui est propre et donc spécifique. La colère change de statut dans la nature même de sa représentation. En effet, jusqu'à présent, cette passion abstraite ne connaissait qu'une apparence d'emprunt puisqu'elle s'affirmait dans une physiologie humaine, possession d'un individu. Elle est alors perçue comme une passion (ou émotion) partagée par toute l'humanité, se modelant sur une physionomie déjà existante. Dans ce cadre, la physiologie devient alors symptomatique.

Or, dans le creuset allégorique, la colère détient sa propre apparence, à perspective spécifique et donc iconologique. L'ancrage temporel n'est plus le même. Le caractère irascible se fixe de façon permanente dans la physiologie.

⁹⁴⁵ Prud., *Psych.*, 113-117 : « De loin, la Colère, gonflée de rage, furieuse, l'écume à la bouche, roulant des yeux injectés de sang et de fiel, la défie du trait et de la voix, en lui reprochant de rester à l'écart de la lutte ; ne supportant pas d'attendre, elle lance sur elle sa pique, et l'invective en agitant l'aigrette qui se hérissé sur sa tête casquée» (traduction de Maurice Lavarenne).

Allégorie et personnification

En utilisant l'allégorie⁹⁴⁶, l'auteur devient peintre. Cette figure permet de représenter l'abstrait et en ce sens, la peinture rejoint le discours⁹⁴⁷. Nombreuses sont les allégories qui peuplent la *Bible*, ainsi que tradition littéraire et artistique païenne⁹⁴⁸.

⁹⁴⁶ La partie qui suit n'est qu'une simple synthèse de l'étude de J. Pépin, 1958, *Mythe et allégorie*.

⁹⁴⁷ Mercier Faivre Anne-Marie, « L'allégorie, une image qui parle ? », p. 5.

⁹⁴⁸ M. Lavarenne (« Introduction », p. 13-24, *Psychomachie, Contre Symmaque*, Paris, les Belles Lettres, 2002) recense ces abstractions personnifiées afin d'attester l'existence d'un goût ancien et surtout constant pour ces derniers. Nous n'en présentons qu'un bref échantillonnage, non exhaustif, qui montre la pérennité de cette tradition.

En Grèce, il n'est pas rare de croiser dans le champ littéraire une de ces abstractions personnifiées : le Sommeil (*Il.* 14, 231, etc.), la Discorde et le Tumulte (*Il.*, 18, 535), l'Épouvante et la Fuite (*Il.*, 4, 440, etc.) ; à Rome, la religion des divinités abstraites (*Virtus, Pietas, Honos, Ops...*), qui vont être reprises par les poètes, puis les prosateurs, qui vont eux-mêmes en augmenter considérablement le nombre. Dans le prologue du *Trinummus* de Plaute, le Luxe s'entretient avec la Pauvreté. Lucrèce donne la parole à la Nature (3, 931, sqq).

Toute une galerie de fantômes inquiétants apparaît lors de l'approche des Enfers dans l'*Énéide* de Virgile :

« Devant le vestibule même, à l'entrée des gorges étroites de l'Orcus, le Deuil et les Remords vengerus ont fait leur lit ; les pâles Maladie y habitent, et la triste Vieillesse, et la Peur, et la Faim mauvaise conseillère, et le hideuse Pauvreté, apparitions terribles, et la Mort, et la Souffrance, et le Sommeil frère de la Mort, et les Joies coupables de l'âme, et sur le seuil, en face, la Guerre tueuse d'hommes, et les couches de fer des Euménides, et la Discorde en délite, avec chevelure de vipères nouée de bandelettes sanglantes. » (*Én.*, VI, 273)

Quand il est sur le point de conclure son *De patientia*, Tertullien brosse le « portrait de Patience », suggérant physiquement le caractère de cette vertu (Tert., *Pat.*, SC 310, p. 110, 265). Dans la *Bible*, bon nombre de vertus personnifiées sont mises en scène : la Sagesse, l'Intelligence et la Prudence (Prov., 8, 1 et 12), la Bonté, la Vérité, la Justice et la Paix (*Psalms.* 85 [84 dans la Vulgate], 11 et 12).

De ce fait, Prudence n'est pas novateur en faisant de sa *Psychomachie* une œuvre peuplée de personnages allégoriques. Comme le caractérise M. Lavarenne (2002, p. 24), « sa tentative n'est en somme que l'aboutissement logique d'une tendance de l'antiquité ».

Dans *Mythe et allégorie*, Jean Pépin théorise le concept de l'allégorie⁹⁴⁹. Même si le terme ἀλληγορία est relativement récent dans la langue grecque, il exprime une idée fort ancienne, traduite par ὑπόνοια. Son sens premier est « conjecture » ou « soupçon ». Il suggère une relation entre deux contenus mentaux de nature différente : d'un côté, une donnée concrète est présentée à la perception ; d'un autre côté, elle suppose une idée concernant l'avenir ou dépassant le monde sensible, posée à titre de conclusion ou d'hypothèse. L' ὑπόνοια désigne l'opération qui passe de la donnée perçue à l'idée conjecturée.

Mais ce terme connaît une acception plus spécifique quand il est associé à l'interprétation allégorique des récits poétiques, des représentations plastiques, des mythes philosophiques ou religieux. C'est la « signification cachée », le « sous-entendu » de ces descriptions ou narrations qui est alors visé. Selon son étymologie (ὑπό – νοιεν), l' ὑπόνοια désigne l'enseignement théorique dont on « pense » qu'il est « sous » le revêtement imagé.

⁹⁴⁹ Dans son article « L'allégorie, une image qui parle ? », Anne-Marie Mercier Faivre constate que dès l'antiquité, la définition est floue. Longtemps, son étymologie a été reprise : « la figure de style qui dit une chose mais en signifie une autre différente de la chose dite est appelée par son nom propre allégorie » (Selon le pseudo-Héraclite (cf. note de la p. 36), cf. T.Todorov, *Théories du symbole*, p.27). Ainsi, dès les origines de la rhétorique s'installe une certaine confusion. Fontanier considère l'allégorie soit comme une figure d'expression, soit comme figure de pensée. Dans le premier cas, elle se réduit à un trope d'un seul mot, qu'il l'appelle *allégorisme* ou *mythologisme* : la personnification de notions abstraites en est la forme la plus répandue. Utilisée pour pallier le manque de mots propres, ce qui la rapproche de la catachrèse, ou pour faire ironie, elle est aussi souvent employée non pour exprimer une idée mais seulement pour embellir un discours ou lui donner de l'ampleur (Quint., chapitre VI (des tropes) consacré aux figures). Elle se rattache à une esthétique de l'ornement qui est bien loin des préoccupations modernes.

Quant au vocable ἀλληγορία⁹⁵⁰, il est défini par tous les auteurs comme une figure de rhétorique qui dit une chose pour en faire comprendre une autre. Dans sa continuité s'inscrit la métaphore. Quintilien précise que « l'allégorie⁹⁵¹ est faite d'une métaphore continuée⁹⁵² ».

Toutefois, en ce qui concerne la nature, la fonction et la terminologie du procédé, on remarque⁹⁵³ une certaine divergence de point de vue entre les Anciens et leurs successeurs. Ces derniers perçoivent cette façon de « personnifier » des notions abstraites comme une « allégorie ». A contrario, dans l'Antiquité, elle est vue non pas comme un « trope », mais en tant que « figure de pensée » (une *sententiae figura*), concept nommé depuis le XVII^e siècle comme une « personnification »⁹⁵⁴. Une distinction fondamentale est alors à faire : l'allégorie- trope dit autre chose, alors que l'allégorie- figure de pensée le dit autrement.

Dans ce dernier cas, elle participe alors à l'amplification et au pathétique⁹⁵⁵, en mettant en relief et en lumière la pensée. La *personae fictio* devient alors le « degré zéro » de « l'altérité ». Reprenons l'analyse proposée par Jean-Claude Fredouille⁹⁵⁶ :

⁹⁵⁰ Dans *Sur la lecture des poètes* de Plutarque (Plutarque, *De audiendis poetis*, 4, 19, E, éd. Paton, p. 38, 20-22), on retrouve la transition d'ὑπόνοια à ἀλληγορία : « au moyen de ce que les Anciens appelaient des « significations cachées », et que l'on nomme aujourd'hui des « allégories », on a voulu faire violence aux récits d'Homère et les détourner de leur sens ». Parallèlement, apparaît le verbe ἀλληγορεῖν (Plutarque, *De Iside et Osiride*, 32, 363, D, éd. Sieveking, p. 31, 12-13).

⁹⁵¹ Comme le rappelle Jean Pépin (1958, p. 89-90), l'allégorie entretient également des liens étroits avec l'énigme : « l'allégorie, quand elle comporte une certaine obscurité, devient énigme (*aenigma*) » (Quint., VIII, 6, 52 ; pour une définition plus développée peut être consulté de *De Trinitate* d'Augustin (Augustin, *De Trin.*, XV, 9, 15, P.L., 42, 1068-1069)). Cicéron en récapitule le sens dans le passage suivant :

« Il est un autre procédé (*l'allégorie*), qui découle de celui-ci (la métaphore), mais il ne porte pas sur un seul mot employé métaphoriquement ; il se trouve dans un groupe de mots formant un tout, qui semblent dire une chose et en font comprendre une autre [...]. On prend un terme de comparaison, et [...] on applique à un autre objet une série de mots qui conviennent au premier. C'est là un grand ornement du style ; mais il faut éviter l'obscurité ; car c'est généralement ce genre de figures qui produit ce qu'on appelle des énigmes » (Cic., *De l'orateur*, III, 41, 166, trad. Courbaud).

⁹⁵² Quint., VIII, 6, 44.

⁹⁵³ Cette différenciation fondamentale a été recueillie dans les actes *Allégorie des poètes, allégorie des philosophes*, p. 146-148.

⁹⁵⁴ ἠθοποία, προσωποποία, *conformatio, personae ficta inductio, fictio personae*, etc., tels sont les termes équivalents.

⁹⁵⁵ *Rhét. à Herennius*, IV, 66 : *proficit (conformatio) plurimum in amplificationis partibus et commiseratione*.

⁹⁵⁶ J. C. Fredouille, « Réflexions de Tertullien sur l'allégorie », in *Allégorie des poètes, allégorie des philosophes*, p. 146-148.

« La *personae fictio* ne « s'écarte » pas, en principe, de la réalité (vertus, notions, etc.) qu'elle est censée représenter-à proprement parler : « figurer », et avec laquelle elle entretient une relation étroitement « iconique ». Elle n'est ni « à interpréter » ni « interprétative », ni objet ni outil herméneutique. »

Cette allégorie-personnification ne requiert donc aucun déchiffrement de sens, étant un ornement immédiatement accessible et intelligible au lecteur.

Or, si l'allégorie est pour l'auteur une technique d'expression, et même un procédé informatif ou explicatif, elle peut être pour le lecteur une *res interpretata* (ou *interpretanda*) et *interpretans*. Elle est à la fois interprétée comme forme de discours, mais aussi interprétante, interprétative. Comme l'analyse Anca Vasiliu⁹⁵⁷, l'allégorie possède donc cette double fonction, stylistique et herméneutique.

Ainsi, l'allégorie prétend à un sens supérieur et superpose les sens, comme un « mille-feuille » proposant « une succession de strates de sens toutes cohérentes ». Comme le détermine Anne-Marie Mercier Faivre⁹⁵⁸, « en général elle décrit des vérités supra sensibles et prend l'allure d'une quête, qui imite le cheminement du lecteur, quête dans laquelle l'univers est vague, peu caractérisé, les personnages typés, et l'itinéraire semé d'embûches ». La Colère et la Patience : un duel de forces antithétiques

- Une opposition descriptive

Avant que le duel ne soit engagé, l'attitude et l'allure des guerrières sont évaluées. D'emblée, un contraste s'impose, conditionné par un prédéterminisme comportemental, dû à la nature de la vertu ou du vice envisagés. La Colère trépigne, hurle des menaces, se fait arrogante et provocante alors que la Patience s'impose comme l'absolu contraire :

⁹⁵⁷ Anca Vasiliu, « Entre Muses et logos » in *Allégorie des poètes, allégorie des philosophes*, Paris, Vrin, p. 168.

⁹⁵⁸ Mercier Faivre Anne-Marie, « L'allégorie, une image qui parle ? ».

Ecce modesta graui stabat Patienta uultu
Per medias inmota acies, uariosque tumultus
Vulneraque et rigidis uitalia peruia pilis
*Spectabat defixa oculos et lenta manebat*⁹⁵⁹.

Deux portraits antithétiques structurent le préambule du futur combat. Segment par segment, les aspects physiques des deux protagonistes s'opposent, formant un « diptyque inversé », récapitulé dans le tableau suivant.

Caractéristique	La Patience	La Colère
Expression du visage	<i>grauī uultu</i>	<i>spumanti rictu</i>
Impression générale	<i>modesta</i>	<i>feruida</i>
Les yeux	<i>spectabat defixa</i> <i>oculos</i>	<i>sanguinea intorquens</i> <i>subfuso lumina felle</i>
Posture du corps	- <i>inmota</i> - <i>lenta manebat</i>	<i>inpatiensque morae</i> <i>conto petit</i>

Cet effet de miroir antinomique sert de préambule à l'issue du combat. En effet, la manière de combattre de chaque personnage se retrouve conditionnée par les paramètres descriptifs relevés. Comme le remarque Laurence Gosserez⁹⁶⁰, « les Vices déterminent des types humains, par une synthèse de traits observés sur le vif ».

⁹⁵⁹ Prud., *Psych.*, 109-112 : « Voici que, modeste, le visage grave, la Patience se tenait debout, immobile au milieu des armées ; elle contemplait les combats aux succès changeants, les blessures, les entrailles transpercées par les durs javelots ; les yeux fixes, elle demeurait impassible » (trad. De M. Lavarenne).

⁹⁶⁰ L. Gosserez, 2003, « La *Psychomachie*, poème baroque ? Esthétique et allégories ».

- La Patience et la Colère : une opposition comportementale structurelle

L'issue du combat est vite déterminée au vue de l'attitude de chacune. Chaque guerrière réagit en fonction de sa nature et révèle ainsi une logique comportementale significative et emblématique de l'essence passionnelle. La Patience attend calmement la réaction de son adversaire, tandis que la Colère se déchaîne.

En effet, le courroux ne tente nullement d'élaborer une tactique et laisse libre cours à ses pulsions dévastatrices. C'est le déchaînement d'une force élémentaire qui survient alors. Cinq temps scandent cet affrontement :

- le préambule descriptif des guerrières (109-115) ;
- l'attaque de la Colère par les insultes proférées et le jet du trait en bois (116-121) ;
- réception de la flèche par la Patience, qui s'en sort indemne grâce à sa prévoyance (122- 127) ;
- impassibilité de la Patience et déchaînement de la Colère, qui tente de porter un coup d'épée fatal à son adversaire, mais en vain (128-146) ;
- « suicide » de la Colère (147-154).

Dans une certaine mesure, ce combat semble parodique, puisqu'à aucun moment, un réel affrontement n'est engagé. C'est un « non duel » qui s'amorce. Les données comportementales de la colère définissent un comique scénique, qui oppose deux attitudes foncièrement antinomiques. D'un côté, la Patience fait preuve d'intelligence en laissant faire la Colère, qui, d'un autre côté, cause sa propre perte, en mourant de ses propres traits.

Les données comportementales sont respectées et engendrent une attitude colérique stérile, presque grotesque tant elle paraît théâtralisée:

*Scilicet indomitos postquam stomachando lacertos
Barbara bellatrix inpenderat, et iaculorum
Nube superuacuum lassauerat irrita dextram,
Cum uentosa leui cecidissent tela uolatu,
Iactibus et uacuis hastilia fracta iacerent,
Vertitur ad capulum manus inproba⁹⁶¹.*

C'est un déferlement d'actions rapides et inefficaces que met en scène cette longue énumération. La Colère lance une grêle de traits qui rebondissent sur l'armure de la Patience inébranlable. Cette extrême variété gestuelle renforce l'impression d'agitation frénétique. Une passion paroxystique anime les Vices. Mais, rien de ce qu'entreprend l'Ire n'aboutit, cette résultante de l'échec se retrouvant déterminée par un emportement acharné et irréflecti. La vivacité du mouvement se retrouve annulée par ces insuccès. Le comportement irrationnel est alors mis en relief.

De ce fait, le cadre allégorique permet une transposition directe des pulsions élémentaires du courroux dans la réalité. La Colère devient un personnage à part entière. En effet, elle n'est plus restreinte à un simple comportement, consécutif à l'expérience émotionnelle lorsqu'elle se résume à un sentiment fugace. En devenant une entité entière, elle acquiert une certaine cohésion et cohérence. Et le ridicule de la situation et du personnage se renforce à la fin de ce combat avorté, puisque de rage de tant d'échec, la colère met elle-même fin à ses jours. Son impatience et son incapacité à se contenir la condamnent. De là, naît un paradoxe comportemental puisque ce déploiement d'énergie s'avère vain et cause sa propre perte. La colère est donc une passion mortifère et autodestructrice car

⁹⁶¹ Prud., *Psych.*, 132-137 : « Après que la guerrière barbare eut dépensé, à exercer sa propre violence, la force de ses bras invincibles, après qu'elle eut fatigué en vain à lancer une nuée de flèches sa main impuissante, puisque ses traits étaient tombés sans effet dans un vol sans force, et que ses javelots lancés inutilement gisaient brisés à terre, sa main scélérate se tourne vers la garde de son épée. »

elle porte en elle les germes de sa propre perte. Elle se suicide⁹⁶². Et de cette activité stérile, la Patience tire l'enseignement qui suit :

*“ Vicimus ”, inquit,
Exultans uitium solita uirtute, sine ullo
Sanguinis ac uitae discrimine ; lex habet istud
Nostra genus belli, furias omnemque malorum
Militiam et rabidas tolerando extinguere uires.
Ipsa sibi est hostis uesania, seque furendo
Interimit, moriturque suis Ira ignea telis⁹⁶³.*

En tant qu'épopée didactique, la *Psychomachie* vise à instruire. Elle s'égrène selon la confrontation d'*exempla* et de *contre-exempla* qui se succèdent suivant une perception manichéenne de la nature humaine. Comme l'analyse Anne-Marie Mercier Faivre⁹⁶⁴ sur le concept de l'allégorie, « conduisant à une quête d'un sens toujours plus haut, et les récits de quête qu'elle nous présente souvent pourraient être des allégories du lecteur en chemin autant que de l'âme humaine à la recherche de son salut ». Et de ce fait, peuvent être rappelés les propos de Laurence Gosserez :

« La vérité est ailleurs, au-delà de cet univers matériel. Le théâtre intérieur de la *Psychomachie*, en peignant les aléas de la vie dans le prisme d'une conscience, n'a d'autre but que de guider vers les réalités mystiques. Cette fonction psychagogique inverse l'enseignement matérialiste de l'épopée didactique lucrétienne ; la révélation du Christ a remplacé celle d'Épicure. L'illumination de la

⁹⁶² Prud., *Psych.*, 151-154 :

*Missile de multis, quae frustra sparserat, unum
Puluere de campi peruersos sumit in usus :
Rasile figit humi lignum, ac se cuspide uersa
Perfodit, et calido pulmonem uulnere transit.*

(« Parmi les nombreux traits qu'elle avait lancés inutilement, elle en ramasse un dans la poussière de la plaine, pour un usage anormal : elle fiche en terre le bois poli, tourne vers elle la pointe, s'en transperce, traverse son poumon d'une blessure brûlante ».)

⁹⁶³ Prud., *Psych.*, 155-161 : « Nous avons, dit-elle, vaincu ce vice ivre de violence par notre valeur accoutumée, sans aucunement risquer notre sang ni notre vie ; nous avons pour règle cette manière de combattre ; venir à bout des furies, de toute l'armée des défauts, des forces enragées, par notre constance. La fureur folle est sa propre ennemie, elle se tue par sa frénésie ; la Colère bouillante meurt de ses propres traits ».

⁹⁶⁴ Mercier Faivre Anne-Marie, « L'allégorie, une image qui parle ? ».

foi se substitue aux conquêtes de la raison. Et le récit allégorique de l'aventure intérieure devient la nouvelle épopée spirituelle.

L'instabilité du mouvement et les variations de tons expriment les oscillations de la conscience entre les tentations et la résistance morale, le péché et le repentir, la pénitence et la joie. L'esthétique baroque retrace l'histoire d'une âme inquiète et divisée. »

La Psychomachie se lit comme la visualisation de l'âme humaine, sorte de paysage intérieur, livrant « une vision du monde en clair-obscur ». En effet, le monde est perçu dans une mouvance oppositionnelle des forces émotionnelles élémentaires.

La colère-émotion

Hors du champ allégorique de la Colère, deux occurrences ont été relevées, montrant l'ire, non pas sous l'angle de la personnification, mais sous celui de l'émotionnel. L'ancrage physique retrouve alors une dimension temporaire et non plus définitif. Il désigne des protagonistes autres que le vice personnifié du courroux. La colère redevient cette sensation fugace, éprouvée par tous.

Au vers 510, la Cupidité s'étrangle de fureur face à son incapacité de blesser sérieusement ses ennemis :

*Ingemit et dictis ardens furialibus infit*⁹⁶⁵.

Son ressentiment apparaît à la fois dans la violence de l'intonation et dans l'embrassement. C'est un emportement excessif qui saisit le vice, l'adjectif *furialibus* rappelant les Furies.

De même, est évoqué, aux vers 295 à 299, le comportement de Goliath face à son adversaire, David. Il rappelle un épisode biblique, 1S 17 où le jeune David affronte le colosse philistin.

⁹⁶⁵ Prud., *Psych.*, 510 : « Elle gémit, et, hors d'elle-même, s'écrie d'une voix étranglée par la fureur. »

Comme le remarque Laurence Gosserez⁹⁶⁶, « au cours du récit, plusieurs épisodes de l'histoire d'Israël sont évoqués en filigrane par associations d'idées et surimpression d'images. Derrière le schéma homérique des duels à coups de pierres transparait le type biblique du combat de David contre Goliath ». En effet, cette évocation s'intègre dans le discours plein d'assurance de l'Espérance à l'adresse du vice mort, la Fraude. Comme le note M. Lavarenne⁹⁶⁷, cet épisode est assez déroutant face à l'incongruité de la situation. En prélude à cette harangue, l'Humilité a tranché la tête de son adversaire et elle la brandit comme un trophée, attitude quelque peu surprenante pour la Modestie.

À ce passage de la *Psychomachie*, l'allusion au comportement de Goliath devient un « contre-exemple », support d'un enseignement qui vise à souligner la stérilité du courroux. En effet, ce dernier, sûr de sa victoire face au chétif David, commence à parader, alors que l'issue du combat lui sera fatale :

*Ille minax, rigidus, iactans, truculentus, amarus,
Dum tumet indomitum, dum formidabile feruet,
Dum sese ostentat, clipeo dum territat auras,
Expertus pueri quid possint ludicra parui,
Subcubuit teneris bellator turbidus annis⁹⁶⁸.*

Sa conduite reflète un instinct dominateur affirmé où la colère agit comme un stimulateur. Deux représentations de la colère, l'une conventionnelle et l'autre plus singulière, convergent.

⁹⁶⁶ L. Gosserez, 2003, « La *Psychomachie*, poème baroque ? Esthétique et allégories ».

⁹⁶⁷ Note 1, p. 60.

⁹⁶⁸ Prudence, *Psych.*, 295-299 : « Lui, menaçant, raide, plein de jactance, tandis qu'il s'enflait d'une colère indomptable, qu'il bouillonnait d'un courroux effrayant, qu'il paradait, qu'il épouvantait le ciel avec son bouclier, éprouva le pouvoir d'un jeu de petit enfant ; il succombait, guerrier violent, sous les coups du jeune âge ».

L'intimidation et l'arrogance, comme le montrent les adjectifs *minax*, *iactans*, *truculentus*, *amarus* et les séquences *clipeo dum territat auras* et *dum sese ostentat*, se joignant à une colère plus traditionnelle. En effet, se retrouvent les schèmes figuratifs de l'enflure, dénotée par le verbe *tumere*, et du bouillonnement, rappelé par *feruere*. Non seulement le corps possède cette capacité de se déformer sous l'influence passionnelle, mais en plus cette distorsion est analogique à celle de l'orgueil. L'Espérance en rappelle la manière d'être dans le vers 286 : *inflata crepant, tumefecta premuntur*. La dimension hyperbolique de cette icône impérieuse se renforce par la terreur qu'elle inspire même au ciel (*clipeo dum territat auras*). Et pourtant ce paraître si féroce se révèle bien vain puisqu'un simple enfant a raison de tant de fanfaronnade.

Comme « le récit épique est un continu de vie et de mouvement⁹⁶⁹ », le courroux occupe une place importante par sa nature dynamique. Par l'allégorie, Prudence complexifie la représentation physique de la colère, en lui octroyant un organisme qui lui est propre. Certains traits restent constants. Les schèmes figuratifs de l'embrassement, de l'enflure perpétuent l'image de cette combattante pleine de hargne. De plus, la logique comportementale s'affine. Même par l'énergie qu'il dégage, le courroux est inopérant puisqu'il cause sa propre perte par sa frénésie. Et c'est dans une condamnation totale que description et éthique s'allient pour faire de la colère une entité substantiellement nuisible.

⁹⁶⁹ Formule empruntée à P. Grimal, « Introduction à la littérature latine » in *Rome, la littérature et l'histoire*, p. 1108.

1.1.5 *Les Carmina* de Sidoine Apollinaire

Sidoine Apollinaire se place à de nombreuses reprises sous le patronage des instances littéraires classiques. André Loyen⁹⁷⁰ recense les écrivains qu'il imite le plus souvent en dénombrant, pour la prose, Pline le Jeune et Symmaque, et en poésie, Lucain, Stace et Claudien. Pourraient être ajoutés entre autres Ovide, Apulée, Fronton, Ausone. Dès la lettre-préface, Sidoine définit clairement son souhait de marcher sur les traces de Pline et de Symmaque : *Quinti Symmachi rotunditatem, Gaii Plinii disciplinam maturitatemque...insecuturus*⁹⁷¹. Plus loin, il se désigne comme le disciple de Pline : *ego Plinio ut discipulus assurgo*⁹⁷².

Autre cas de figure, Sidoine Apollinaire n'hésite pas à assimiler sa tâche, ainsi que sa finalité, à celle des auteurs anciens. Dans la préface du « Panégyrique de Majorien », il se place en concurrence directe avec Virgile, dont le but a été le même que le sien. Le poète sabin a loué Octave, et Sidoine va faire l'éloge de Majorien. Toutefois, il reconnaît que son « talent est plus humble, mais l'Empereur qu'[il] chante est plus grand⁹⁷³ ».

Comme il a été vu précédemment, l'*homo furens* devient donc l'agglomérat d'éléments empruntés à une littérature ancienne. Sa représentation s'est donc fixée et tend à se perpétuer avec tous ses codes définitionnels préétablis.

⁹⁷⁰ A. Loyen, 1943, *Sidoine Apollinaire et l'esprit précieux en Gaule aux derniers jours de l'Empire*, p. 30-31.

⁹⁷¹ Sid., *Ep.*, I, 1, 1.

⁹⁷² Sid., *Ep.*, I, 1 ; IV, 22. Sur les rapprochements entre Sidoine et les différents auteurs précédemment évoqués, cf. A. Loyen, 1943, p. 30-33.

⁹⁷³ Sid., *Carm.*, IV, 17-18 :

*Res minor ingenio nobis, sed Caesare maior ;
Vincant eloquio, dummodo nos domino.*

(« Notre talent est plus humble, mais l'Empereur que nous chantons est plus grand ; qu'ils triomphent par le style, pourvu que nous l'emportions par notre souverain »).

La comparaison mythologique

Les traditions littéraires et surtout mythologiques véhiculent maintes références associées à un comportement spécifique. Médée est pour tous cette magicienne, qui repousse les lois de la raison, afin de laisser libre cours à sa passion dévastatrice. Cette comparaison conventionnelle tisse alors un réseau référentiel consensuel.

Victime d'une jalousie démesurée, l'épouse d'Aétius se perd dans son ressentiment et devient semblable à la Colchidienne :

*Sic torua Pelasgum
Colchis in aplustri steterat trepidante marito
Absyrtum sparsura patri facturaque caesi
Germani plus morte nefas, dum funere pugnat
Et fratrem sibi tela facit ; uel cum obtruit ignem
Taurorum plus ipsa calens textitque trementem
Frigida flamma uirum, quem defendente ueneno
Inter flagrantis perhibent alsisse iuuencos⁹⁷⁴.*

Au premier abord, cette comparaison n'est qu'une manière ornée de signifier l'équivalence comportementale entre cette femme et l'héroïne mythologique. A. Loyen⁹⁷⁵ y voit un signe manifeste de la préciosité du style de l'évêque de Clermont. Pour les précieux, la métaphore simple n'est qu'un rudiment de l'expression. « Le jeu suprême consiste à l'harmoniser dans un ensemble, dans le groupe de mots ou même dans la phrase et l'on atteint ainsi à la distinction tant prisée de la pointe ou de l'image suivie ».

⁹⁷⁴ Sid., *Carm.*, V, 132-139 : « Telle la Colchidienne, sur la poupe du vaisseau pélasge, se tenait farouche à côté de son mari terrifié, prête à jeter les lambeaux du corps d'Absyrte devant son père et à commettre un crime plus impie que la mort de son frère assassiné : combattre avec son cadavre et employer comme traits les membres fraternels ; telle encore le jour où elle étouffa le feu lancé par les taureaux, bien qu'elle fût elle-même plus brûlante ; elle enveloppa de flammes gelées le héros tremblant et celui-ci, dit-on, grâce au philtre protecteur, grelottait au milieu des bêtes embrasées ».

⁹⁷⁵ A. Loyen, 1943., p. 140-141.

La pointe est une métaphore juxtaposée à un jeu de mots ou une antithèse. Ce trait rapide, généralement situé en fin de développement, surprend le lecteur, abasourdi par cette brillance et cette soudaineté. Par conséquent, la comparaison revêt un aspect oxymorique déjà évoqué.

Néanmoins, cette référence fait aussi autorité pour signifier l'annihilation rationnelle, qui a pour conséquence de rendre l'être aliéné et donc victime. La femme d'Aétius est semblable à ce type d'héroïne, qui, submergée par une passion, va commettre de nombreuses fautes. Cette topique devient ainsi un *exemplum* programmatique, qui par le vécu mythique du personnage, cristallise tous les germes de la déraison et des exploits irrationnels. Elle évoque un contenu gnomique et par ce biais, l'auteur signifie son appartenance à une communauté culturelle, celle de la *romanitas*.

Le furor guerrier

Durant l'époque tardive, les formes littéraires héritées de la période classique et impériale se perpétuent. Non seulement, les auteurs ont une connaissance certaine de leurs « classiques » comme Virgile, Horace, Catulle, Ovide et Stace, mais ils agrémentent leurs œuvres d'hommages appuyés aux grands Anciens. La continuité de bon nombre d'éléments traditionnels assure cette pérennité. La représentation physique de la colère n'est pas en reste dans l'œuvre de Sidoine. Une nette coloration épique se constate dans les *Poèmes*.

En effet, en tant que donnée comportementale, le *furor* guerrier ressuscite ces guerriers farouches, brûlants d'accomplir leurs desseins de vengeance. Tel est le cas d'Avitus qui, semblable à Énée reconnaissant le baudrier de Pallas que détient Turnus, court venger un de ses serviteurs, tué par un guerrier hun.

Dans le « Panégyrique d'Avitus », une séquence narrative présente le combat singulier de l'empereur contre un soldat hun, assassin de l'un de ses serviteurs. Le préambule descriptif de la préparation d'Avitus dépeint un combattant, prompt à l'affrontement et soumis à l'élan du *furor* guerrier :

*Excutitur, restat, pallet, rubet, alget et ardet,
 Ac sibimet multas uultum uariata per unum
 Ira facit facies uel (qui mos saepe dolenti)
 Plus amat extinctum. Tandem prorumpit et « arma,
 Arma » fremit, pinguisque etiamnum sanguine fertur
 Lorica, obtusus per barbara uulnera contus
 Atque sub assiduis dentatus caedibus ensis.
 Includit suras ocreis capitique micantem
 Imponit galeam ; fuluus cui crescit in altum
 Conus et iratam iaculatur uertice lucem.
 Et iam scandit equum uulsisque a cardine portis
 Emicat⁹⁷⁶.*

La polymorphie faciale s'associe à la trépidation de l'être, secoué par ces pulsions énergétiques émanant du *furor*. L'individu ne s'appartient plus et brûle d'assouvir sa vengeance. Son équipement militaire renforce la dureté de son apparence et de ses desseins. Deux lignes de force structurent ce prélude : l'effet sanguinolent et l'ardent éclat qui englobe l'allure du personnage. La progression à thème éclaté permet d'envisager l'évolution de la préparation. L'aspect de l'énumération des constituantes de l'armement (*lorica, contus, ensis, ocreis, galeam*) rappelle la fureur des combats déjà livrés. La cuirasse est encore grasse de sang, la lance est émoussée par les coups donnés aux Barbares, l'épée ébréchée à force de tuer. À cette évocation des tueries, vient s'ajouter l'éclat étincelant du casque (*fuluus, iratam lucem*).

⁹⁷⁶ Sid., *Carm.*, VII, 259-268 : « Il s'élançait et s'arrête, il pâlit et rougit, il frissonne et il bout ; la colère qui change les couleurs rend multiples les aspects de son seul visage et (disposition fréquente chez l'affligé) son amour pour le disparu grandit. Enfin il bondit et gronde : « mes armes, mes armes ! » ; on lui apporte sa cuirasse encore grasse de sang, sa lance émoussée par les coups assésés aux Barbares, son épée ébréchée à force de tuer. Il enferme les mollets dans les jambières, sur sa tête pose son casque étincelant dont le cimier doré monte vers le ciel et jette de son sommet des éclairs menaçants. D'un bond il est à cheval, arrache les portes de leurs gonds et s'élançait. »

La figuration de la colère relève donc d'une codification descriptive à coloration épique. L'émergence du *furor* guerrier conditionne à la fois une manière d'être et un équipement spécifique. Effectivement, comme le définit G. Dumézil, il s'agit d'une frénésie terrible qui épouvante les ennemis du combattant, tout en le rendant invincible.

Dans les *Poèmes*, la description physique de la colère reste cet ornement, marque d'une facture héritée de la littérature classique. Comme l'analyse A. Loyen, cette résurgence classique marque le divorce entre l'écrivain et la vie, accentué par les malheurs de l'Empire au V^e siècle. Volontairement, l'écrivain se détourne des tristes réalités et trouve un refuge dans le passé, comme une oasis d'illusions. « L'artificiel alors triomphe, dans le choix comme dans le développement des thèmes littéraires et dans l'expression des sentiments, que règle, non la nature, mais le code de la politesse ».

1.2 Le roman

1.2.1 Le *Satiricon* de Pétrone

L'univers du *Satiricon* paraît bien singulier. Tandis que, dans les *Métamorphoses* d'Apulée, la logique narrative fait converger tous les événements vers un point focal, celui de l'initiation et de la libération de Lucius, les personnages de Pétrone se débattent dans un environnement friable et incertain où tout ne semble être qu'artifice. Comme le montre J. Thomas⁹⁷⁷, toute structure est abolie au profit d'un rythme saccadé et « syncopé », laissant libre cours aux pulsions et à l'animalité des protagonistes. La crédibilité des personnages est constamment remise en cause ; tout sérieux et dignité leur sont refusés.

⁹⁷⁷ J. Thomas, 1986, *Le dépassement du quotidien*, p. 94.

C'est dans ces choix narratifs que s'inscrit l'*homo furens*. Loin d'être un motif littéraire évasif, sa récurrence renforce le tonique de la narration par le dynamisme de sa mise en scène. On se met souvent en colère et pour des raisons très diverses. La gravité est, elle aussi, variable : cela va du mécontentement enfantin de l'éphèbe qui n'a pas obtenu le trotteur promis de Macédoine (LXXXVII) au courroux d'Encolpe face à la tentative de viol d'Ascyte sur Giton (IX). La *cena Trimachionis* s'impose également comme un moment privilégié où se déploient les passions comme la colère. Trimalcion invective un serveur qui a fait tomber une coupe (LII), il s'emporte en apprenant qu'il est le propriétaire des jardins pompéiens (LII) ; un de ses coaffranchis tance Ascyte qui se moque (LVII), Fortunata et Trimalcion se livrent à une scène conjugale du fait d'un baiser donné à un mignon (LVII). Une distance comique est toujours gardée et la colère contribue à renforcer le comique de situation, mais aussi le ridicule des personnages. De plus, la colère s'attache à certaines personnalités, devenant leur caractéristique essentielle. Six occurrences présentant Lichas tempêtant ont été relevées (CV, CVII, CVI, CVI, CVIII, CXIII).

Les lignes de force descriptives

Deux indices corporels privilégiés : le teint et la voix

La description de l'homme en colère repose essentiellement sur deux indices corporels : le teint et la voix. Ces deux effets de l'organisme crayonnent une silhouette marquée par une touche de couleur et par des effets sonores. Cette ébauche paraît minimaliste mais elle renforce l'efficacité de la description. Seuls sont retenus les aspects signifiant un changement immédiat d'apparence.

En effet, la voix devient un outil de l'expression de soi, dont certaines activités correspondent à un état émotionnel. Dans la parole, l'expression vocale est toujours colorée par les sentiments sous-jacents. L'intensité due à la colère est soulignée par une gradation du volume sonore.

En IX, lors de la confrontation d'Ascylte et d'Encolpe au sujet de la tentative de viol dont Giton a été victime, le ton ne cesse de monter entre les deux hommes. C'est à celui qui parviendra à dominer l'autre par la supériorité de sa voix :

*Inhorrescere se finxit Ascyltos, mox sublatis fortius manibus longe maiore nisu clamaui*⁹⁷⁸.

En XCV, Eumolpe s'exclame devant l'aubergiste qui les menace, *exclamat*. En CVI, 2 Lichas ne cesse de s'emporter et le verbe *proclamat* souligne son déploiement verbal. En CXXXII, Encolpe malmène son sexe invalide par quelques invectives, *cubitum hac fere oratione contumacem uexaui*. Le verbe *clamare* et ses composés *exclamare* et *proclamare* soulignent l'ascension du volume sonore. L'adjonction préfixale d'*ex-* et de *pro-* à *clamare* ajoute un sémantisme de gradation au sens initial, qui évoque l'acte de pousser des cris. Quant au verbe *uexare*⁹⁷⁹, il traduit le fait de tourmenter, au sens physique comme au sens moral. La racine de *uexare* est homonyme de celle de *uehere*, mais elle en semble distincte car le groupe de *uehere* indique la notion de « transporter dans un char ». La valeur affective tient à la formation désidérative, marquée par le *-s*. Le sens des verbes utilisés exprime le déferlement de la rancœur et le choix de l'homme en colère de dominer autrui par sa puissance vocale.

Le changement de couleur facial est aussi important, et il est exprimé par le verbe *excandescere* (*excanduit* : LIII, LVII, C, CV, CXV). Est alors soulignée la modification chromatique de la carnation. L'homme en colère pâlit puisqu'*excandescere* dénote le fait de s'échauffer et de blanchir. Du radical **cand-* a été formé *candere*, « être enflammé, brûler ». Le sens de « être chauffé à blanc » émerge par un rapprochement populaire avec *canus*, « briller de blancheur, être d'une blancheur éclatante⁹⁸⁰ ».

⁹⁷⁸ Pétr., IX : « Lui, jouant la stupéfaction, brandit le poing encore plus haut et hurle plus fort qu'une femme en couches. »

⁹⁷⁹ Ernout et Meillet, p. 731, art. *uexare*. Les Anciens rattachent *uexare* à *uehere* (Gell. 2, 6, 5).

⁹⁸⁰ Ernout-Meillet, p. 91-92, art. *candere*.

Le teint devient livide, conséquence de l'implosion d'une colère « froide » qui n'est qu'un simple prélude au déchaînement du mécontentement. La constance des éclats de la voix et de la modification du teint évoque l'action des deux schèmes identitaires que sont le visage et la voix. Représentatif et caractéristique, la modification de leur état souligne un changement d'attitude immédiat. Cette économie figurative souligne l'efficacité de la description, qui loin d'être ornementale, doit contribuer à l'élaboration de la trame narrative.

L'hyperkinésie

Le corps de l'homme en colère se retrouve en perpétuel mouvement. La kinesthésie est graduelle. Elle peut aller du simple hochement de tête aux coups. En IX, « Ascyte, alors plein d'une indignation bien jouée, brandit le poing avec plus de vigueur encore » ; en LII, Trimalcion se retourne vers un jeune garçon qui a fait tomber une coupe ; en LXXIV, une dispute éclate entre Trimalcion et Fortunata, qui lui lance un vase ; en XCIV, le soldat saisit l'épée d'Encolpe ; en CVI, 1, Lichas « bondit » ; en CXXXVII, Oenothée réprimande oralement Encolpe pour avoir tué l'oie favorite de Priape, tout en frappant des mains. La colère est fondamentalement une passion active et elle inscrit, de ce fait, le corps dans une dynamique gestuelle. La tension intériorisée s'exprime par des mouvements essentiellement offensifs, créant un corps spectaculaire qui donne à voir l'extériorisation du mécontentement.

Une mise en scène dynamique et scénique

Le romanesque exploite les effets de ce corps agissant. Il agrmente sa narration de colères récurrentes où le déploiement passionnel tonifie la mise en scène. De réels tableaux, mêlant des émotions diverses comme la colère ou la peine, apparaissent.

La théâtralité de l'attitude des protagonistes associée à un enchaînement rapide des actions présente des moments privilégiés où le comique de situation se superpose au comique d'action corporelle. En LXXIV, un « réel » drame domestique se joue entre Trimalcion et Fortunata :

Hinc primum hilaritas nostra turbata est ; nam cum puer non inspeciosus inter novos intrasset ministros, inuasit eum Trimalchio et osculari diutius coepit. Itaque Fortunata, ut ex aequo ius firmum approbaret, male dicere Trimalchionem coepit et purgamentum dedecusque praedicare, qui non contineret libidinem suam. Ultimo etiam adiecit : « canis ! » Trimalchio contra offensus conuicio calicem in faciem Fortunatae immisit. Illa tanquam oculum perdidisset, exclamauit manusque trementes ad faciem suam admouit. Consternata est etiam Scintilla trepidantemque sinu suo textit. Immo puer quoque officiosus urceolum frigidum ad malam eius admouit, super quem incumbens Fortunata gemere ac flere coepit. Contra Trimalchio : « Quid enim, inquit, ambubaia non meminit se ? De machina illam sustuli, hominem inter homines feci. At inflat se tanquam rana, et in sinum suum non sputit, codex, non mulier. Sed hic, qui in pergula natus est , aedes non somniatur. Ita genium meum propitium habeam, curabo domata sit Cassandra caligaria. Et ego, homo dipundiarius, sestertium centies accipere potui. Scis tu me non mentiri. Agatho, unguentarius herae proximae, seduxit me et : « Suadeo, inquit, non patiaris genus tuum interire. » At ego dum bonatus ago et nolo uideri leuis, ipse mihi asciam in crus imegi. Recte, curabo me unguibus quaeras. Et, ut depraesentiarum intelligas quid tibi feceris : Habinna, nolo statuam eius in monumento meo ponas, ne mortuus quidem lites habeam. Immo, ut sciat me posse malum dare, nolo me mortuum basiet.

La rivalité amoureuse introduit l'élément perturbateur dans l'harmonie du festin. L'emploi des adverbess *hinc primum* construit avec *itaque* une relation cause-conséquence. Un *puer non inspeciosus* devient ainsi la pomme de la discorde puisqu'il suscite chez Trimalcion un vif intérêt, au grand déplaisir de Fortunata. La focalisation s'appuie sur la description alternée des deux personnages.

Elle s'érige alors en épouse à l'honneur bafoué par une telle désinvolture et laisser-aller de la part de son mari. Mais l'attitude adoptée paraît en total décalage avec le respect que voulait inspirer le personnage. Il s'ensuit un déferlement d'injures, marqué par l'accumulation d'un lexique vulgaire : *purgamentum dedecusque praedicare, qui non contineret libidinem suam (...), canis*. La basse extraction sociale du protagoniste jaillit alors, amplifiant le pittoresque de la scène. L'enchaînement consécutif aux réactions des personnages se poursuit. Une réaction primaire et brutale met un terme aux imprécations féminines, soulignée par l'assertion : *Trimalchio (...) calicem in faciem Fortunatae immisit*.

Et là se joue un drame au comique de scène savoureux, tant le burlesque dépeint une attitude pathétique en total désaccord avec la rixe vulgaire mise en scène. La comparaison *tanquam oculum perdidisset* souligne l'exagération de la réaction, dont le ridicule est amplifié par le secours porté par Scintilla et l'esclave officieux. Fortunata joue la victime, en proie à une injustice. Son attitude feint un *dolor* extrême, *exclamavit*, auquel succède un *pudor* pathétique et grotesque, *manusque trementes ad faciem suam admovuit*. Alors, l'attention se focalise sur Trimalcion dont les éclats de voix s'associent à un déploiement d'insultes : *ambubaia, codex, pergula, Cassandra caligaria*. La tonalité sonore est intense et insiste sur les effets du réel. Le lecteur peut imaginer une sorte d'instantané où Fortunata, effondrée, se penche sur un vase et Trimalcion véhément, ne cesse de vitupérer. La *uis comica* vient de ces réactions caricaturales et du décalage entre l'être et le paraître. Fortunata qui est la première à avoir déclenché le conflit, devient un être en colère pris à son propre jeu : elle est dépassée par les conséquences engendrées par sa colère. Pétrone exploite la nature de la colère en l'amplifiant pour dynamiser sa narration.

La colère est toujours un sentiment fugace qui puise son origine dans une blessure de l'ego et qui se manifeste par un comportement violent. L'*homo furens* devient alors un instrument narratif. La colère crée ainsi des instantanés où le grotesque des personnages accentue la *uis comica* du récit, en soulignant le ridicule de ces situations qui s'apparentent au vaudeville. Cette passion est bivalente, puisque l'alliance de ses fonctions narrative et descriptive élabore la trame événementielle et émotionnelle de l'espace romanesque.

La uis comica

La *uis comica* repose sur l'alliance de différents comiques : comique de scène, de situation et des personnages.

Le comique de situation

La colère peut donner lieu à des scènes insolites, en marge des modalités conventionnelles du face-à-face de l'homme en colère et de l'objet de son ressentiment. En CXXXII, 9-10, Encolpe invective son sexe invalide, qui connaît une inactivité préjudiciable au narrateur :

*Erectus igitur in cubitum hac fere oratione contumacem uexau :
"Quid dicis, inquam, omnium hominum deorumque pudor? Nam ne
nominare quidem te inter res serias fas est. Hoc de te merui, ut me
in caelo positum ad inferos traheres? Vt traduceres annos primo
florentes uigore, senectaeque ultimae mihi lassitudinem imponeres?
Rogo te, mihi apodixin defunctoriam redde."*⁹⁸¹

⁹⁸¹ Pétr., CXXXII, 9-10 : « Et me redressant sur mon coude, j'apostrophai le contumace en ces termes humiliants : "Eh bien, que dis-tu, opprobre des hommes et des dieux? Car te ranger parmi les choses respectables serait un sacrilège. Avais-je mérité de toi que, du ciel où je me croyais déjà siéger, tu me précipitasses au fond des enfers ? Que tu trahisses mes années dans toute la fleur de leur jeune force, pour faire peser sur moi l'épuisement de la décrépitude ! Eh bien, donc, délivre-moi mon brevet d'invalidé." Ainsi s'épanchait mon courroux. »

L'adresse à cet étrange interlocuteur fragmente le corps du narrateur et souligne la récurrence d'un motif fondamental dans *Le Satiricon* : le phallus. Le roman érotique se superpose au roman priapique⁹⁸². Instrument sexuel, cet organe devient l'attribut identitaire d'Encolpe, par lequel Lichas le reconnaît (CV, 9) mais aussi le sujet d'une quête. Comme l'analyse F. Dupont⁹⁸³, le *Satiricon* est la résultante des deux traditions de la diatribe cynique et de la fable milésienne. Tous recherchent le *satyrion*, la plante qui donne aux hommes la vigueur du satyre. Dans cette confrontation, le corps du narrateur se dédouble et le phallus devient presque indépendant. La perception du corps relève d'un processus de décomposition, qui fait de chaque partie un ensemble indépendant. L'organisme est pensé comme un ensemble globalisant et enveloppant. De cet emboîtement résulte un comique de situation où l'illusion d'un dialogue impossible s'instaure. Les modalités d'un échange sont respectées. Le locuteur interpelle son interlocuteur par la deuxième personne du singulier ; la périphrase, *omnium hominum deorumque pudor*, personnifie le destinataire.

Cependant, la suite de cette entrevue, « mais lui, détournait les yeux et les tenait fixés sur le sol, et son visage, à ce discours, n'est pas plus troublé que les saules flexibles ou les pavots qui penchent le cou » (*Sat.*, CXXXII) vient nier ce simulacre d'échange et rappelle la condition réelle de l'interlocuteur. La référence explicite à Virgile parachève la *uis comica*, résultant du comique de situation et de la veine parodique. Pétrone détourne les vers de l'*Énéide* (VI, 469-470, IX, 436) et de la cinquième églogue (v. 16)⁹⁸⁴.

⁹⁸² Le phallus est omniprésent non seulement comme instrument sexuel mais aussi comme divinité. Des suites de son impuissance, Encolpe cherche à s'attirer la protection de Priape. Comme le montre F. Dupont (2002, *Le plaisir et la loi*, p. 160-161), le *Satiricon* se définit comme un antiroman puisque la fuite du désir des autres se substitue à la quête du désir des autres. Tous les protagonistes, qui se retrouvent en dehors du cercle érotique dont Giton est le centre, cherchent à susciter le désir. À la différence du roman grec où la menace du viol et du mariage forcé est omniprésente, ils sont ici menacés par la lassitude et l'impuissance. En effet, l'amour charnel est perçu comme une faim, un désir du corps, sujet à l'assouvissement.

⁹⁸³ F. Dupont, 2002, p. 160.

⁹⁸⁴ J. Thomas, 1986, p. 148.

Le motif du pêle-mêle

Le motif du pêle-mêle accentue la *uis comica*. Des tableaux de bagarre générale émaillent la narration. En XCV, après les « suicides de comédie » (*mimicam mortem*) d'Encolpe et de Giton, l'aubergiste surprend les protagonistes dans une situation délicate. S'ensuit alors un conflit généralisé du fait de l'incompréhension du tavernier :

Dum haec fabula inter amantes luditur, deuersitor cum parte cenulae interuenit, contemplatusque foedissimam uolutionem iacentium : "Rogo, inquit, ebrii estis, an fugitiui, an utrumque ? Quis autem grabatum illum erexit, aut quid sibi uult tam furtiua molitio ? Vos mehercules ne mercedem cellae daretis, fugere nocte in publicum uoluistis. Sed non impune. Iam enim faxo sciatis non uiduae hanc insulam esse sed Marci Mannicii. Exclamat Eumolpus : "Etiam minaris ? ; simulque os hominis palma excussissima pulsat. Ille tot hospitum potionibus liber urceolum fictilem in Eumolpi caput iacatus est, soluitque clamantis frontem, et de cella se proripuit. Eumolpus contumeliae impatens rapit ligneum candelabrum, sequiturque abeuntem; et creberrimis ictibus supercilium suum uindicat. Fit concursus familiae hospitumque ebriorum frequentia⁹⁸⁵.

⁹⁸⁵ Pétr., XCV : « Tandis que se joue ce drame entre amants, survient l'aubergiste avec le reste de notre maigre souper. Contemplant avec stupeur l'ignoble spectacle que nous offrons ainsi vautrés : "Holà, dit-il, êtes-vous des ivrognes ou des esclaves fugitifs, ou les deux à la fois ? Qui donc m'a mis en l'air ce sommier-là, et que signifie ce branle-bas clandestin ? Je le vois bien, parbleu, pour ne pas donner le loyer de votre chambre, vous vouliez gagner le large cette nuit. Mais vous me le payerez. Je me charge de vous montrer que cette maison n'est pas louée à une veuve sans défense, mais à M. Mannicius lui-même." - "Quoi, s'écrie Eumolpe, des menaces par-dessus le marché?" En même temps, il lui applique le plus vigoureux des soufflets. L'autre, émancipé par les nombreuses rasades bues avec ses hôtes, lance à la tête d'Eumolpe une cruche de terre qui fend le front du braillard, et s'élance à toutes jambes hors de la chambre. Eumolpe, indigné de l'outrage, saisit un chandelier de bois, se met à la poursuite du fugitif, et venge par une grêle de coups l'injure faite à son sourcil. La valetaille accourt, et la foule des ivrognes du logis s'amasse. »

D'un point de vue situationnel, tout débute par l'évocation d'un tableau. Le récit se fige de lui-même après un prélude tragique. En effet, Giton a tenté de se suicider en prenant sans le savoir un rasoir émoussé. Le mime⁹⁸⁶ est un spectacle de danse imitative qui se fait après une tragédie et appartient au genre de l'*exodium* qui est une courte pièce jouée après une tragédie afin de faire revenir le rire dans le public. Un arrêt sur image s'effectue alors, présentant les personnages presque statufiés dans le drame qui vient de se dérouler.

De ce fait, la focalisation coïncide avec la perception de la scène de l'aubergiste, qui *contemplatusque foedissimam uolutationem iacentium*. Le quiproquo naît alors d'un décalage entre la situation et l'appréciation donnée par le spectateur. Un drame, certes illusoire⁹⁸⁷, vient de se produire mais l'aubergiste ne le comprend pas et pense, au contraire, que ses clients voulaient partir sans payer. Comme l'analyse F. Dupont⁹⁸⁸, le théâtral projette dans l'abîme une construction babélique, qui juxtapose les différents étages du texte, dont chacun parle une langue différente. Chacun alterne entre théâtre et réalité, constituant tantôt la scène, tantôt le public. Giton et Encolpe deviennent ici spectacle pour le cabaretier. Le *Satiricon* se stratifierait selon la perspective baroque du théâtre dans le théâtre.

D'un point de vue événementiel, cette scène est similaire à celle de la dispute entre Fortunata et Trimalcion. L'enchaînement des événements est rapide : stupeur de l'aubergiste qui profère des menaces dans le cas où Encolpe, Eumolpe et Giton voudraient partir sans payer, puis colère d'Eumolpe qui dégénère en bagarre générale. C'est un rapport de cause-conséquence presque immédiat qui s'instaure entre les deux réactions. La rapidité du cheminement émotionnel double celui de l'évolution événementielle.

⁹⁸⁶ F. Dupont définit tous ces termes dans son ouvrage *L'acteur-roi*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

⁹⁸⁷ Illusoire car, comme le montre J. Thomas (1986, p. 94-95), le *Satiricon* fait évoluer ses personnages dans un univers factice qui leur ôte toute dignité et les condamne au désespoir. Les suicides sont des échecs car les cordes cassent et les rasoirs ne coupent pas.

⁹⁸⁸ F. Dupont, 2002, p. 156-157.

Le comique résulte donc de la combinaison de la rapidité de l'entravement des événements et du mode de représentation. Comme pour la scène de la dispute entre Trimalcion et Fortunata, l'*amplificatio* soutient la *uis comica*. Le conflit se généralise puisque tous les autres pensionnaires de l'auberge accourent pour se battre. Les conséquences de la colère d'Eumolpe contre l'aubergiste se retrouvent alors développées et augmentées.

Le comique de personnage

Autre type formel récurrent, les structures itératives n'annulent en rien l'effet ainsi déterminé de rupture, mais par saturation de ces mêmes structures orientent la représentation vers une déshumanisation du spectacle et de ses acteurs, comme entraînés par une mécanique insolite : conséquence observée de la permanence au long de l'œuvre d'un même schéma narratif et déjà, au niveau de la phrase, de l'emploi réitéré de signes de rupture, ouverture sur une infinité de possibles, sur des événements sans cesse recommencés et sans cesse brisés dans une instabilité perpétuelle du monde. La dynamique ainsi créée est celle d'une fébrilité mécanique, génératrice possible du comique mais plus encore d'un insolite inquiétant.

L'énonciation colérique : critique sociale et métaphysique de la société

Le système énonciatif désordonné de la colère appuie l'absurde de l'univers, présenté par Pétrone. Comme le montre J. Thomas⁹⁸⁹, le festin, qui demeure, dans le récit, un « intercalaire » explosif où déferle une colère récurrente, est dominé par la *persona*, le paraître. La vacuité de la conversation souligne le manque d'authenticité des convives. Ils ne parlent que par phrases toutes faites, par proverbes, développant des thèmes banals dans des conversations qui n'ont aucune suite logique.

⁹⁸⁹ J. Thomas, 1986, p. 142-143.

Le dialogue se résume à une suite de monologues. En LVII, alors qu'Ascyte se moque ouvertement du spectacle de la *cena Trimalchionis*, un des affranchis le reprend dans une longue tirade enflammée avant de s'en prendre à Giton. Aucune possibilité de réponse n'est laissée aux interlocuteurs⁹⁹⁰. La parole devient exclusive et on se l'approprie en interrompant autrui.

De ce fait, au burlesque des personnages, se juxtapose une critique sociale et métaphysique, qui fait de ce roman un « impitoyable et lucide réquisitoire contre l'absurde d'un certain monde, démonté à travers ses propres mécanismes de langage et de comportement ». La colère participe donc à une vision dérégulée d'un univers qui se liquéfie dans le non-sens. Son mode d'expression anarchique, archaïque et explosif en devient un des artifices privilégiés, reflétant l'impasse d'une communication sclérosée.

Un homo furens avéré : Lichas

Lorsque Lichas apparaît dans la narration, le nombre des manifestations de colère augmente sensiblement. Six occurrences le qualifiant mettent en scène un personnage courroucé (CV⁹⁹¹, CVI⁹⁹² (par deux fois), CVII⁹⁹³, CVIII⁹⁹⁴, CXIII⁹⁹⁵).

⁹⁹⁰ Pétr., LIX, 1: *Cooperat Ascyltos respondere conuicio, sed Trimalchio delectatus colliberi eloquentia.*

⁹⁹¹ Pétr., CV, 1: *Excanduit Lichas hoc sermone turbatus et : « Itane, inquit, capillos alicuius in naue praecidit, et hoc nocte intempesta? Attrahite ocius nocentes in medium, ut sciam quorum capitibus debeat nauigium lustrari. »*

⁹⁹² Les deux extraits sont les suivants :

1) *Concitatatus iracundia prosiliit Lichas, et (...).*

2) *Volebat Tryphaena misereri, quia non totam uoluptatem perdiderat, sed Lichas memor adhuc uxoris corruptae contumeliarumque, quas in Herculis porticu acceperat, turbato uehementius uultu proclamat (...).*

⁹⁹³ Pétr., CVII, 15: *« Quid, inquit Lichas, attinuit supplices radere? Nisi forte miserabiliores calui solent esse. Quamquam quid attinet ueritatem per interpretem quarere? Quid dicis tu, latro? Quae salamandra supercilia tua excussit? Cui deo crimen uouisti? Pharmace, responde. »*

⁹⁹⁴ Pétr., CVIII, 6-7: *Accenditur audacia mea iratior Lichas, indignaturque quod ego relicta mea causa tantum pro alio clamo. Nec minus Tryphaena contumelia saeuit accensa, totiusque nauigii turbam diducit in partes.*

⁹⁹⁵ Pétr., CXIII, 2: *At non Lichas risit, sed iratum commouens caput : « Si iustus, inquit, imperator fuisset, debuit patris familiae corpus in monumentum referre, mulierem affigere cruci. »*

Il s'emporte :

- au récit d'Hésus qui affirme avoir vu des personnes se tondre au clair de lune (CIV),
- quand il reconnaît Encolpe et qu'il refuse de leur pardonner malgré les supplications de Tryphène (CV) et la plaidoirie d'Eumolpe (CVII),
- devant l'audace d'Encolpe qui prétend ne vouloir qu'une seule chose, préserver Giton de toute violence (CVIII),
- à l'histoire de la matrone d'Ephèse (CXIII).

Tous les motifs sont valables pour se courroucer. Lichas est réputé pour ses emportements. Après son décès, Encolpe se souvient du « naguère terrible et impitoyable Lichas⁹⁹⁶ », de « son humeur féroce » et de ses « colères irrépressibles⁹⁹⁷ ». La colère se cristallise dans sa personnalité et fait de lui un homme irascible par nature, reconnu par tous. La colère s'ancre de manière mémorielle dans sa conscience et elle y perdure. Il se rappelle tous les outrages dont il a été la victime et en nourrit un ressentiment haineux. Son comportement contraste avec celui de Tryphène, plus encline au pardon :

Volebat Tryphaena misereri, quia non totam uoluptatem perdiderat, sed Lichas memor adhuc uxoris corruptae contumeliarumque, quas in Herculis porticu acceperat, turbato uehementius uultu proclamat⁹⁹⁸.

La conjonction *sed* marque la distorsion entre les deux perceptions. Une gradation dans la gravité de la faute s'instaure alors. La causale, introduite par *quia*, rappelle la différence de ressenti face au passé :

⁹⁹⁶ Pétr., CXV, 11 : *agnouique terribilem paulo ante et implacabilem Licham.*

Au moment de cette remarque, Encolpe prend conscience de la précarité de la condition humaine et, surtout, de l'éphémère et de la fragilité de la vie (CXV). La colère s'impose comme un sentiment vain, anéanti par la mort.

⁹⁹⁷ Pétr., CXV, 12 : *iracundia tua, ubi impotentia tua ?*

⁹⁹⁸ Pétr., CVI, 2 : « Tryphène, qui n'avait pas été totalement frustrée de son plaisir, opinait à l'indulgence, mais Lichas, ayant toujours sur le cœur son cocuage et les outrages subis par lui sous le portique d'Hercule, hurla, le visage convulsé. »

Tryphène a pu éprouver une certaine satisfaction tandis que pour son mari, l'affront est absolu du fait de l'évocation de l'adultère de son épouse et d'autres offenses. Son honneur et l'intégrité de ses « propriétés » ont été blessés. L'emploi du verbe *memor* caractérise la faculté de reviviscence d'un état affectif douloureux et ancien, agissant sur la représentation mentale du personnage.

De plus, son irascibilité l'isole des autres et le met en marge. Au conte de la veuve d'Ephèse, il est le seul à ne pas rire et à tirer une conclusion sérieuse de ce récit⁹⁹⁹ :

Risu excepere fabulam nautae, [et] erubescere non mediocriter Tryphaena uultumque suum super ceruicem Gitonis amabiliter ponente. At non Lichas risit, sed iratum commouens caput : « Si iustus, inquit, imperator fuisset, debuit patris familiae corpus in monumentum referre, mulierem affigere cruci. »

La focalisation progresse en envisageant la réaction de chaque personnage. Le groupe des matelots, *nautae*, est d'abord évoqué, suivi de Tryphène. Puis, Lichas est mentionné, introduit par la conjonction *at*, marquant une opposition. La colère rend le personnage aride et lui retire toute frivolité.

De ce fait, sa détermination est implacable et il ne peut, de son propre élan, être sujet au pardon. Ce n'est que l'intervention salutaire de Tryphène, émue et apeurée par l'automutilation de Giton et le suicide d'Encolpe, qui parvient à le radoucir (CVIII). La colère apparaît comme une ligne directrice qui propose un enchaînement événementiel qui lui est spécifique. Elle suscite aussi d'autres sentiments qui enrichissent la trame émotionnelle de l'œuvre. L'emploi de la colère peut donc être utile pour la composition du récit. Elle fait de Lichas une personnalité pittoresque et même amusante. Son attitude est parfois comique. Par exemple, tout en vitupérant, Lichas ne cesse de remuer la tête¹⁰⁰⁰.

⁹⁹⁹ Pétr., CXIII, 1-2.

¹⁰⁰⁰ Pétr., CXIII, 2: *At non Lichas risit, sed iratum commouens caput* (« Lichas ne rit pas, lui, mais secouant la tête d'un air courroucé »).

C'est une sorte de hochement répétitif qui ressemble à une mimique. Cette gestuelle est expressive et montre Lichas comme un automate. Le récit suggère une attitude cocasse qui prête à rire. L'irascibilité chronique devient caricaturale et contribue donc au divertissement du lecteur.

Cette prédisposition émotionnelle colérique soumet donc ses moindres réactions et ses façons d'être à un déterminisme comportemental. Les lignes de force, précédemment soulignées, structurent l'attitude du personnage. Son teint devient livide, *excanduit*¹⁰⁰¹ ; des convulsions violentes marquent son visage, *turbato uultu*¹⁰⁰² ; un mouvement spasmodique lui fait secouer la tête, *sed iratum commouens caput*¹⁰⁰³ ; ses gestes sont toniques et dynamiques, *concitatus iracundia prosiliit Lichas*¹⁰⁰⁴ ; sa voix devient puissante et sa production orale n'est que cris ou menaces, *uehementius (...) proclamat*¹⁰⁰⁵. Sous le coup du courroux, le corps du personnage est soumis à un stress continu, qui le disloque, assimilant Lichas à une sorte de pantin, constamment en alerte. La promptitude de ses réactions, soulignée par *concitatus* et *uehementius*, dénote un caractère instable où la nervosité est à vif.

1.2.2 Les Métamorphoses d'Apulée

Le terme « roman » est ici pris dans son acception la plus courante, définition rendue par R. Martin et J. Gaillard¹⁰⁰⁶ de la manière suivante : il s'agit « d'une œuvre d'imagination (ce qui le distingue de l'histoire), constituée par un récit (ce qui le distingue du théâtre) correspondant à une lecture d'assez longue durée (ce qui le distingue du conte ou de la nouvelle) et écrit, sinon uniquement, du moins principalement en prose (ce qui le distingue de l'épopée) ».

¹⁰⁰¹ Pétr., CV, 1 : *Excanduit Lichas hoc sermone turbatus.*

¹⁰⁰² Pétr., CVI, 2 : *turbato uehementius uultu proclamat.*

¹⁰⁰³ Pétr., CXIII, 2 : *At non Lichas risit, sed iratum commouens caput.*

¹⁰⁰⁴ Pétr., CVI, 1.

¹⁰⁰⁵ Pétr., CVI, 2.

¹⁰⁰⁶ R. Martin-J. Gaillard, 1990, *Les genres littéraires à Rome*, p. 71.

Dans l'*Âne d'or*, grâce aux pérégrinations du protagoniste, est embrassé l'ensemble du destin de l'homme en ses moments essentiels de crise¹⁰⁰⁷ ; Lucius est transformé en âne à cause d'une mauvaise manipulation de la magie, révélant sa curiosité malsaine. Toute l'intrigue repose donc sur la faute personnelle du héros. Se distingue alors un chronotope, résultant de la fusion du cours d'une vie humaine (de ses principaux moments de crise) et de la route spatiale, parcourue par le héros. Se réalise la métaphore du « chemin de la vie », se juxtaposant à l'évolution du protagoniste.

Dans sa globalité, la colère crée un procès au déroulement linéaire, dans lequel trois phases peuvent être distinguées : l'offense, la réaction physiologique et la défense. À l'origine, un déséquilibre entre les forces en présence vient perturber l'harmonie de la situation de départ. De là jaillit la colère comme réponse à une intrusion, laquelle va conditionner une défense. Trois temporalités émergent alors : le moment de la rupture, le « pendant » où jaillit la colère et l'après. À chaque moment de ce triptyque, la nature de la colère varie. Elle peut être envisagée soit comme une réaction physiologique, qui va modifier le physique du personnage, soit comme une force engendrant un acte. La colère devient bivalente par sa réalité descriptive ou narrative. De ce fait, la finalité diffère. Le courroux peut se traduire par des actes et contribue ainsi au dynamisme narratif. Il devient une force agissante, donnant l'impulsion à un être qui réagit sous son influence. Le personnage est à la fois un être et un faire. Il porte le mouvement de l'action. Dans l'optique descriptive, la représentation physique de l'homme en colère détermine un physique, qui va participer à la mise en scène de l'histoire. Elle renseigne sur l'état du personnage, en donnant des indications de forme, volume, contenu, composition. Subordonnée à cette finalité, elle se dilue dans la trame événementielle et la suspend ponctuellement, en offrant un cadre descriptif à l'action. La représentation de l'homme en colère est éparpillée, morcelée, sans liens substantiels entre les différentes occurrences relevées.

¹⁰⁰⁷ Bakhtine M., 2008, *Esthétique et théorie du roman*, p. 265.

L'impact de la colère sur la narration

Dans le cadre de l'*Âne d'or* d'Apulée, la répartition des occurrences est signifiante. Deux cadres narratifs privilégiés de l'œuvre sont mis en évidence : le « Conte de Psyché et de l'Amour » ainsi que le livre XI. Par cette distribution, la colère s'intègre dans un parti pris de l'auteur.

Entre les livres IV et VI, une concentration d'extraits, au total neuf, est à remarquer. Elles sont le fait du même personnage, Vénus. La déesse s'impose comme une nature irascible et participe à une volonté de l'auteur qui force à outrance le ridicule du personnage. À l'opposé de cette situation, toute occurrence disparaît au livre XI. Cette absence participe à une logique narrative interne à l'œuvre. En effet, comme le remarque N. Fick-Michel¹⁰⁰⁸, la structure complexe du roman d'Apulée résulte d'un « procédé d'emboîtement », créant un récit stratifié. Face à ce réseau d'imbrications, le livre XI¹⁰⁰⁹ s'impose comme le dénouement dramatique et narratif. Lucius devient le point focal du récit, qui suit chronologiquement le déroulement des événements. Aucune anecdote ne vient l'interrompre. Ce dernier maillon de la chaîne des aventures de Lucius achève son cheminement en lui construisant une nouvelle image : celle d'un héros purifié et régénéré¹⁰¹⁰. Tout débordement passionnel est donc proscrit pour créer une nouvelle nature humaine, celle de la sagesse.

¹⁰⁰⁸ N. Fick-Michel, 1991, *Art et mystique dans les Métamorphoses d'Apulée*, p. 146-149.

¹⁰⁰⁹ Le livre XI intrigue à bien des points de vue. Il se démarque de l'ensemble de l'œuvre, formée de dix livres frivoles, par sa tournure mystique. Nicole Fick-Michel élabore l'hypothèse d'un projet esthétique et l'édification d'une mystique, par l'interférence constante tout au long du récit de trois plans : le Sensible, l'Imaginaire, L'intelligible ou le Divin. Cf. Fick-Michel, 1991, p. 91

¹⁰¹⁰ M. Bakhtine, 2008, *Esthétique et théorie du roman*, p. 267 : Au livre XI, 15, le « destin aveugle », qui s'est jusqu'à présent déchaîné contre Lucius, se substitue à une « Fortune clairvoyante », c'est-à-dire Isis qui l'a sauvé.

La colère, une force qui va

Les colères abondent dans *Les Métamorphoses*. Elles sont soit individuelles, soit collectives. Pythias invective le marchand qui n'a pas vendu des poissons frais à Lucius (I, XXV), alors que la foule s'emporte contre la femme assassin (II, XXVII). Ces emportements résultent de personnalités réputées irascibles, comme Vénus et Barbarus. Ils sont graduels, allant du simple agacement (IV, XXV) à la vengeance personnelle (IV, XXIX). Leur variété repose cependant sur le même dispositif situationnel : une faute à l'égard d'autrui est commise par un tiers. De là, émane une rupture, qui produit le ressentiment et l'enchaînement des actions qui s'ensuit. De sa nature dynamique, se dégage une progression de l'action. Elle participe à la trame événementielle, en s'imposant comme une force agissante.

Dans le cadre de l'intrigue du conte de « Psyché et de l'amour », le motif de la colère de Vénus apparaît comme un thème structurant de l'action. La récurrence de ces emportements (IV, XXIX ; V, XXVIII ; V, XXXI, 7 ; VI, IX ; VI, XIII et XVI) est efficace dans la mesure où elle permet l'enclenchement de réactions qui vont tisser et tresser la trame événementielle.

La première fureur de Vénus à l'égard de Psyché constitue la « matrice » qui crée la mise en place de la vengeance contre la mortelle et du rapprochement entre les personnages. En effet, ce point de départ permet la rencontre des deux protagonistes : l'Amour, instrument initialement prévu de la vengeance, et de la victime, Psyché. Il en résulte la naissance de la passion. Des autres colères de la déesse vont découler les tribulations de Psyché. Elle doit accomplir les épreuves imposées par la divinité afin de retrouver Cupidon. La logique narrative se structure à partir de la mise en présence de ces forces agissantes. La progression de l'intrigue est émaillée de ces colères qui en déterminent la suite.

L'amplificatio

La mise en scène de la colère peut participer à une *amplificatio* dramatique, structurant des scènes au rythme soutenu, comme dans l'extrait suivant :

Quo dicto insignis indignatio totos audientium pertemptauit animos. Tunc unus e tribus fratribus incunctanter et paulo liberius respondit frustra eum suis opibus confisum tyrannica superbia comminari, cum alioquin pauperes etiam liberali legum praesidio de insolentia locupletium consueuerint uindicari. Quod oleum flammae, quod sulphur incendio, quod flagellum Furiae, hoc et iste sermo truculentiae hominis nutrimento fuit. Iamque ad extremam insaniam uecors, suspendium sese et totis illis et ipsis legibus mandare proclamans, canes pastoricos uillaticos feros atque immanes, adsuetos abiecta per agros essitare cadauera, praeterea etiam transeuntium uiatorum passiuus morsibus alumntos, laxari atque in eorum exitium inhortatos immitti praecepit. Qui simul signo solito pastorum incensi atque inflammati sunt, furiosa rabie conciti et latratibus etiam absonis horribiles eunt in homines eosque uariis adgressi uulneribus distrahunt ac lacerant nec fugientibus saltem compercutunt, sed eo magis inritatiores secuntur¹⁰¹¹.

¹⁰¹¹ Ap., M., IX, XXXVI : « Entendant ça ils furent tous violemment saisis d'indignation, et alors un des trois frères, sans barguigner ni mâcher ses mots, lui répondit qu'il pouvait toujours courir avec ses richesses et se pavaner comme un tyran et menacer, parce que de toutes façons les pauvres aussi les lois étaient là pour les protéger et garantir leur liberté contre l'insolence des gros propriétaires. Comme l'huile renforce la flamme, le soufre l'incendie, le fouet la Furie, ce langage décupla la sauvagerie du forcené. Poussant l'extravagance jusqu'à l'extrême de la démente et leur braillant d'aller tous se faire pendre avec leurs lois, il fit lâcher et lancer à l'attaque sur eux les molosses de sa ferme, des chiens de berger énormes et féroces habitués à dévorer les charognes abandonnées dans les champs et dressés de surcroît à mordre systématiquement les voyageurs qui passaient, lesquels, prenant instantanément feu et flamme, rassemblés en meute furibonde et enragée par le signal des bergers, foncèrent en poussant des aboiements discordants sur les gens terrifiés, puis, arrivés au contact, leur infligèrent mille blessures, déchirant et lacérant sans même épargner les fuyards, auxquels ils ne couraient sus qu'avec encore plus de frénésie. »

Alors que le maître de Lucius, « un pauvre bougre de maraîcher¹⁰¹² », se rend dans un domaine pour récupérer du blé, de l'huile d'olive et du vin, promis par le propriétaire, ce dernier apprend la mort de ses trois fils, dans une sombre histoire de voisinage et de bornage. C'est par le récit d'un petit valet qu'est mis en scène cet épisode tragique.

En effet, dans une durée limitée, les actions s'emboîtent, chacune d'elle enclenchant la suivante. Au mépris affiché par le voisin puissant, l'un des jeunes gens prend la défense du pauvre. Cette réaction accroît la colère du voisin, qui ordonne de lâcher ses molosses, qui vont déchirer les frères. La concentration événementielle participe au scénario tragique. Deux séquences se distinguent de ce tableau : la réponse du fils et le lâcher des chiens, que structure la montée de la colère, qui joue alors le rôle de charnière.

La réponse du fils devient le déclencheur d'un déferlement passionnel, qui s'impose comme une force autocentrique et graduelle. Les comparaisons du brasier et du déchaînement, *quod oleum flammae, quod sulphur incendio, quod flagellum Furiae-*, étayent un processus d'autoalimentation de la colère, à l'origine du drame. La raison est complètement abolie et l'intensité émotionnelle détermine tout le comportement humain : *iamque ad extremam insaniam uecors*. Le tempo de l'action tragique obéit à une logique de surenchère passionnelle. Le lecteur assiste aux prémices d'une mise en scène, à laquelle va succéder le moment de rupture.

L'irréparable se produit alors : le riche voisin lâche ses molosses sur ses opposants. Le rapport de forces s'inverse. A l'emportement, succède un « sauve-qui-peut » général, et la frénésie animale triomphe. Les forces dominantes sont retranscrites par la métaphore du feu passionnel *incensi et inflammati sunt*. Mais la régression s'accroît encore puisque ce sont les instincts bestiaux les plus primaires qui se défoulent. L'humanité se désincarne, afin de laisser libre cours à la fureur.

¹⁰¹² Ap., M., IX, XXXI, 3 : *pauperculus quidam hortulanus*.

Le motif de la dislocation¹⁰¹³, traduit par le lexique de la violence et de la blessure (*uariis uulneribus, distrahunt, lacerant*) renforce le tragique. Les êtres humains ne sont plus que de potentielles victimes. La scène devient le théâtre de la sauvagerie animale. Le motif du « pêle-mêle »¹⁰¹⁴ dépeint une totale confusion où se profile la destruction d'une famille. Le procédé de l'accumulation s'ajoute à la surenchère passionnelle et structure une scène où tragique et pathétique s'allient.

Comme force agissante, la colère s'inscrit dans une logique événementielle tragique, mettant en scène la destruction progressive d'une famille, victime de la cruauté humaine.

La colère collective

Les colères collectives mettent en scène une multitude dont le courroux se traduit par une hostilité marquée face à un élément perturbateur. Il s'agit de Téléphron qui, par ses blasphèmes, s'attire l'ire de la maisonnée de la veuve (II, XXVI), de la foule qui souhaite punir la jeune veuve accusée de meurtre (II, XXVII), de Lucius réclamé par le peuple à cause des outricides (II, XXVII), de la traque organisée pour mettre à mort Thrasyléon déguisé en ours sauvage (IV, XIX). La colère répond à une rupture de l'ordre établi. La sauvagerie introduit un dérèglement, qui met en péril la cohésion et l'équilibre de la cité. L'intrusion d'une bête féroce comme l'ours dans l'espace « civilisé » est perçu comme un outrage auquel il faut immédiatement réagir. La légitimité marque ces emportements collectifs, qui s'articulent sur une dichotomie de la norme et de l'anormalité, mais aussi du bien et du mal. La jeune veuve, accusée d'homicide, « agresse » l'équilibre civique comme Lucius qui pense avoir commis un triple meurtre. Justice doit être rendue et la foule prend en charge l'exécution de la punition.

¹⁰¹³ Sur le motif de la dévoration peut être consulté l'ouvrage de N. Fick-Michel, 1991, p. 293-294.

¹⁰¹⁴ Le motif du « pêle-mêle » est suggéré par la fuite confuse de la foule terrifiée et par la multitude des blessures.

De ces colères collectives émanent des situations dynamiques où les actions s'enchaînent rapidement dans une succession linéaire. Le procédé de l'énumération tisse ce réseau d'actions concomitantes :

*Vix effatum me statim familiares omen nefarium exsecrati raptis cuiusque modi telis insecuntur ; pugnīs ille malas offendere, scapulas alius cubitis inpingere, palmis infestis hic latera suffodere, calcibus insultare, capillos distrahere, uestem discindere. Sic in modum superbi iuuenis Aoni uel Musici uatis Piplei laceratus atque discerptus domo proturbor*¹⁰¹⁵.

La dislocation du corps de la victime accompagne la multiplicité des coups qui lui sont donnés. La thématique de la blessure (*offendere, inpingere, suffodere, insultare, distrahere, discindere*), associée à celle de l'anatomie (*malas, scapulas, palmis, calcibus, capillos, uestem*), entame l'autonomie corporelle de Téléphron. La comparaison, « semblable à l'orgueilleux jeune Aonien ou au chantré inspiré de Piérie », renforce l'*amplificatio* de la scène. Comme le montre N. Fick-Michel¹⁰¹⁶, cette analogie participe à une continuité entre la fiction individuelle et un fond culturel ancestral, favorisant l'ironie et une « connivence amusée ». La colère s'impose comme un choix narratif, voulu par le narrateur, qui souhaite dramatiser sa situation afin d'en accentuer la précarité.

De plus, différentes phases structurent la mise en scène passionnelle. Le stimulus inscrit la colère collective dans une gradation émotionnelle croissante. Le moment de rupture est, ou est en passe, d'être franchi. La tension émane d'un conflit qui resserre et acère la sensibilité exacerbée des protagonistes. À l'accusation de l'assassinat (II, XXVII, 6), « le peuple cependant, devenait menaçant » (*saeuire uulgus interdum*).

¹⁰¹⁵ Ap., *M.*, II, XXVI, 6-8 : « À peine avais-je lâché ces mots que les gens de la maison, accueillant par des exécutions ce présage sacrilège s'emparent des premières armes venues et se mettent à ma poursuite ; l'un m'envoie ses poings dans les joues, un autre, à coups de coude, m'enfonce les omoplates, un troisième me laboure les côtes à pleines mains ; on me lance des coups de pied, on m'arrache les cheveux, on lacère mon vêtement. C'est ainsi que, semblable à l'orgueilleux jeune Aonien ou au chantré inspiré de Piérie, on me jette hors de la maison, déchiré et mis en pièce. »

¹⁰¹⁶ N. Fick-Michel, 1991, p. 81-82.

Cette acmé franchie, l'affrontement peut s'accompagner d'armes, de projectiles, révélant la volonté de blesser, voire de tuer la victime :

*Conclamant ignem, requirunt saxa*¹⁰¹⁷ et *nec inermis quisquam de tanta copia processit, sed singuli fustibus lanceis dstrictis denique gladiis armati muniunt aditus*¹⁰¹⁸.

Des armes rudimentaires, cependant efficaces, comme les torches, les pierres, les bâtons, mais aussi plus élaborées telle l'épée, forment l'arsenal des foules en colère. Tout ce qui est prompt à blesser est saisi. La mise en scène présente un déferlement de la sauvagerie, dont l'ultime production sonore est celle des cris. Un véritable vacarme accompagne le déploiement de l'armement. La thématique du tumulte, *conclamant* (II, XXVII, 7), *hortantur* (II, XXVII, 7), *perstrepit* (III, I, 5), *clamore* (III, I, 5), juxtapose à l'effusion passionnelle une confusion sonore où s'entremêlent des cris bestiaux, formant une rumeur composée d'un bruit assourdi de nombreux sons et chocs.

Toutefois, ces lignes de force composent une vulgate reconnue par tous, qui peut être imitée. En effet, dans le livre III, une foule en colère vient chercher Lucius qui a, soi-disant, commis un triple meurtre lors d'une rixe nocturne :

*Quati fores interdum et frequenti clamore ianuae nostrae perstrepit*¹⁰¹⁹.

Cependant, cette colère est, par la suite, démentie par un rire général, qui ne peut plus être contenu face au simulacre de jugement¹⁰²⁰ qui condamne, en définitive, Lucius pour un triple outricide.

¹⁰¹⁷ Ap., M., II, XXVII : « On demande à grands cris des torches, on cherche des pierres. »

¹⁰¹⁸ Ap., M., IV, XIX, 4 : « Et nul, dans cette foule, n'était sorti sans armes : mais c'est munis chacun d'un bâton, d'un épieu ou d'une épée nue qu'ils gardent les approches. »

¹⁰¹⁹ Ap., M., III, I, 5 : « Cependant, à grand vacarme, on frappe à la porte, on pousse des cris. »

¹⁰²⁰ Ap., M., III, I-X.

Cet extrait doit donc être perçu avec une certaine distance narrative, qui suggère une mise en scène simulée et donc artificielle. Il existe une manière d'être caractéristique, qui devient un modèle et un exemple. Cette façon de faire emblématique repose sur un consensus figuratif accepté par tous, comme le révèle l'occurrence suivante : *Qua contentione et clamoso strepitu cognito* (IX, XLII, 2). Les éclats vocaux deviennent ainsi typiques, *cognito* conférant une notion d'habitude et de connaissance au procédé.

Les êtres en colère

Vénus

D'un bout à l'autre du récit, Vénus est citée cinquante-deux fois. Elle est la déesse, issue du panthéon traditionnel, la plus présente dans l'œuvre. Toutes ces références soulignent trois fonctions différentes du personnage : le rôle d'*ornamentum*, l'idéal plastique du corps féminin et l'incarnation de l'être en colère.

Certaines servent d'*ornamenta*¹⁰²¹, poétisant la narration. Il en est ainsi quand Lucius invite Photis à s'embarquer pour Vénus (II, XI, 3) ou lorsqu'il la compare à Vénus sortant de la mer (II, XVII, 1). Elle incarne aussi la séduction féminine et l'idéal du corps féminin humain. Le « jugement de Pâris¹⁰²² », présenté en X, 29, rappelle qu'elle a remporté le concours de beauté lors des noces de Thétis et Pelée. Autant la plastique de la déesse est irréprochable, autant sa personnalité s'avère conflictuelle. D'un point de vue numérique, le « Conte de Psyché et de l'Amour » concentre un nombre important d'occurrences mettant en scène l'être en colère. Tous ces emportements émanent de la même personne, Vénus. L

¹⁰²¹ N. Fick-Michel, 1991, p. 438-439.

¹⁰²² On peut consulter à ce propos l'ouvrage de G. Puccini-Delbey, 2003, *Amour et désir dans les Métamorphoses d'Apulée*, p. 195-197.

Les causes de ces agissements sont variées : l'abandon de son culte au profit de Psyché (IV, XXIX), l'annonce faite par la mouette que Cupidon a une maîtresse (V, XXVIII) et celle où elle découvre l'identité de cette dernière (V, XXVIII), le manque de considération de Cérès et de Junon à son égard (V, XXXI, 7), l'apparition de Psyché aménée par *Consuetudo* (VI, IX), les réussites de Psyché aux épreuves qu'elle lui a imposées (VI, XIII et XVI). Ce procès itératif fait de la déesse une nature irascible, qui a intégré comme constante dans sa personnalité la colère. L'expression, *biles Venerias* (V, XXXI, 1) cristallise ce trait de caractère, en rendant le courroux de la déesse typique et emblématique.

L'action physiologique de la bile est évoquée pour déterminer l'origine de la passion (*infesta et stomachata biles Venerias* (V, XXXI, 1)). La métonymie du brasier incandescent est reprise : *Haec honorum caelestium ad puellae mortalis cultum inmodica translatio uerae Veneris uehementer incendit animos* (IV, XXIX, 5). L'intensité du feu passionnel est renforcée par l'emploi de l'adverbe *uehementer*, qui dénote la force brutale de l'énergie. La figuration de la colère est vive et dynamique. Elle est explosive, révélant la nature nerveuse et impulsive de la déesse. L'hyperbole structure cette description. La puissance de la voix s'amplifie, en produisant des éclats fracassants, suggérés par les tournures verbales *exclamat* (V, XXVIII), *exclamauit uel maxime* (V, XXVIII, 9), *quam maxime boans* (V, XXIX, 1), *appellat* (VI, XVI, 1-2). La démarche est tonique et heurtée : *Haec quirritans properiter emergit e mari suumque protinus aureum thalamum petit et reperto* (V, XXIX, 1), *foras sese proripit* (V, XXXI, 1), *concito gradu* (V, XXXI, 7), *inuolat* (VI, X, 1). Comme un tic, un mouvement spasmodique agite la tête de la déesse : *capite quassanti* (IV, XXIX, 5), *caputque quatiens* (VI, IX, 1). Un frémissement la parcourt : *fremens altius* (IV, XXIX, 5). Son visage est congestionné, *uultu tumido* (V, XXXI, 1), ses sourcils froncés (*truci supercilio* (V, XXXI, 1) ; *contortis superciliis* (VI, XIII, 2)). Le déchaînement de la colère s'accompagne d'un déploiement de coups, dont Psyché est l'unique victime.

Les scènes de maltraitance sont récurrentes : *His editis inuolat eam uestemque plurifariam diloricat capilloque discisso et capite conquassato grauiter affligit* (VI, X, 1), *Nam sic eam maiora atque peiora flagitia comminans appellat renidens exitiabile* (VI, XVI, 2). Le thème de la désintégration est traduit par *diloricat*, *discisso*. Loin de la représentation d'une divinité compatissante, Vénus s'apparente à une mégère criarde et vulgaire. La colère est associée au rire. Vénus est prise d'un rire hystérique quand elle voit arriver Psyché (VI, IX, 1), puis lorsqu'elle la torture (VI, IX, 4). La représentation de la colère respecte les lignes de force, précédemment dégagées. Le réalisme scénique devient même outrancier, en grossissant volontairement l'attitude disgracieuse et vulgaire de la déesse. Le geste, *ascalpens aurem dexteram*¹⁰²³ (VI, IX, 1), égratigne complètement le personnage, présenté dans une mimique grotesque et avilissante, en totale opposition avec la majesté attendue du personnage. Sa réaction reflète celle d'une humanité dégradée. C'est une version parodique de Vénus que livre Apulée. Elle participe au burlesque de la mise en scène.

Ce parti pris descriptif mais aussi narratif reflète des influences littéraires. La colère de Vénus introduit des morceaux inspirés de la phylaque, comédie sicilienne qui caricaturait les héros. La colère de Vénus participe au versant négatif des *Métamorphoses*, construisant une littérature à la fois sérieuse et comique, noble et populaire.

¹⁰²³ Cette expression est un emprunt direct à Sisenna (cf. fragment 4). Elle est aussi retrouvée chez Pline, H. N, XI, 103. Pour l'influence de Sisenna, il faut consulter : Mazzarino, *La Milesia e Apuleio*, Turin, p. 77 ; L. Pepe, *Per una storia della narrativa latina*, Naples, p. 55-95 et *Lucio di Patrae e Aristide-Sisenna ? Giornale Ital. Di Filol. Class.*, mai 1963, p. 132-139 ; N. Fick-Michel, 1991, p. 44-45.

Comme le remarque N. Fick-Michel¹⁰²⁴, cette tendance à la parodie révèle l'influence de la satire ménippée¹⁰²⁵ sur la *fabella*, bien qu'elle apparaisse comme le double inversé de la milésienne : Psyché est une véritable héroïne, alors que Lucius devient un anti-héros. Les *Métamorphoses* allient les littératures sérieuse et comique, noble et populaire.

Barbarus

Alors que le récit de ses aventures n'a pas commencé, le nom même de Barbarus cristallise la caractéristique essentielle de sa personnalité. L'individu a peu d'autonomie, voire de personnalité du fait de ce déterminisme onomastique. Le nom propre contient sa propre signification¹⁰²⁶ et conditionne la façon d'être et d'agir du personnage. Il sera ridicule et risible en mari trompé, victime d'une double duperie, tandis qu'il avait confié la protection de la vertu de son épouse à son esclave Myrmex. Son comportement est conforme à l'attente de son caractère. Il menace de façon excessive Myrmex (IX, XXVII) ; il s'impatiente et tempête en trouvant porte close à son retour (IX, XX) ; féroce, il emmène au Forum son esclave, qu'il soupçonne de trahison (IX, XXI). Il incarne l'*homo furens* :

¹⁰²⁴ N. Fick-Michel, 1991, p. 38.

¹⁰²⁵ B. E. Perry (avril 1995, "Litterature in the second century", *The Classical Journal*, vol. 50, n° 7, p. 295-298 et *The Ancient Romances*, University of California Press, Berkeley et Los Angeles, 1967, p. 6-25) et M. Bakhtine (*Esthétique et théorie du roman*, trad. Du russe par D. Olivier, NRF, 1978) ont dégagé les caractéristiques d'une littérature associant l'héritage du « dialogue socratique » et de l'histoire fantastique, dans la ligne d'Antisthène, d'Héraclide du Pont, de Bion de Borysthène, de Menippe et de Varron. Selon M. Bakhtine, trois particularités caractérisent la littérature ménippéenne :

- sans références au mythe ou à la tradition, elle noue de nouveaux rapports avec la réalité qu'elle dépeint au jour le jour, ce qui change radicalement la zone de valeurs et de temps qui est celle des genres traditionnels.

- s'appuyant sur l'expérience, elle se livre à la libre invention.

- elle pratique la diversité des voix en cultivant tous les styles, tous les genres et en recourant aux genres introductifs comme les récits rapportés, les lettres...

De cela, émerge la « canarvalisation », où les lois et normes régissant la norme sont détruites, laissant place à un monde renversé. Ce genre est régi par trois grands aspects : l'excentrique, l'ambivalent et la familiarisation.

¹⁰²⁶ Concernant l'ononastique ou la symbolique des noms propres dans les *Métamorphoses*, on consultera *Art et mystique* de N. Fick-Michel, p. 317-328.

*Iam pulsat, iam clamat, iam saxo fores uerberat et ipsa tarditate magis magisque suspectus dira comminatur Myrmeci supplicia*¹⁰²⁷.

*Sed ecce per plateam dum Barbarus uultu turgido subductisque superciliis incedit iratus ac pone eum Myrmex uinculis obrutus*¹⁰²⁸.

Les lignes de force de la représentation physique de la colère apparaissent. Les sourcils se froncent (*subductisque superciliis*) ; le faciès est gonflé (*uultu turgido*) ; la voix se fait puissante et menaçante (*clamat, boantem* (IX, XX), *comminatur supplicia*) ; la démarche est déterminée et dynamique (*incedit*) ; les gestes sont violents (*pulsat, saxo fores uerberat*). La description demeure conventionnelle. L'attitude est mise en valeur et intégrée dans une anecdote divertissante.

La *uis comica* du récit prend toute son ampleur, grâce à ces personnalités irascibles. Risibles dans leurs comportements, elles tonifient la vivacité de la narration par leurs éclats de voix, leurs faciès congestionnés et leurs froncements de sourcils. Elles reflètent le parti pris de l'auteur, qui sciemment égratigne ses personnages.

¹⁰²⁷ Ap., *M.*, IX, XX, 3 : « Déjà il cognait, déjà il appelait, déjà il frappait les battants avec un caillou, et, rendu de plus en plus soupçonneux par son silence, menaçait Myrmex de supplices cruels. »

¹⁰²⁸ Ap., *M.*, IX, XXI, 3 : « Et voilà que sur la place, tandis que Barbarus avançait furieux, la face congestionnée et les sourcils contractés, suivi de Myrmex chargé de chaînes. »

1.3 L'historiographie

1.3.1 La guerre des Gaules de César

Une représentation physique « éconômisée »

Sur les quatre extraits relevés dans *la Guerre des Gaules* de César, trois présentent la colère d'un groupe : celle des concitoyens d'Orgétorix (I, 4), celle de la Gaule (V, 29) et celle des légionnaires (VI, 34). C'est le point de vue d'un général qui expose la lutte de peuples, de masses. C'est pourquoi le ressentiment se vit comme une expérience collective.

Il y a peu d'individualité dans l'attribution du courroux. Un seul personnage, Arioviste, est présenté comme un tempérament irascible par l'Héduen Diviciacos :

*Hominem esse barbarum, iracundum, temerarium*¹⁰²⁹.

Son emportement en I, 48 répond donc à cette logique tempéramentale.

De plus, César ne s'étend pas sur les manifestations physiologiques de la colère. Pas de fioriture, pas de théâtralisation, l'essentiel est simplement dépeint, engendrant une certaine économie descriptive. Comme le remarque L. A. Constans¹⁰³⁰, le style de César est « impassible, nu et dépouillé de tout ornement. Il atteint parfois la sécheresse d'un communiqué. C'est l'expression d'une intelligence précise et lucide unie à un tempérament d'homme d'action ».

Dans la *Guerre des Gaules*, tout aspect physique de la colère est utilisé dans une finalité pragmatique. Chaque occurrence est opérante : soit elle participe à l'analyse d'une situation, soit elle détermine une réaction contribuant à l'avancée des événements.

¹⁰²⁹ Caes., *G.*, I, 31 : « C'est un homme grossier, irascible, capricieux. »

¹⁰³⁰ César, *Guerre des Gaules* (livres I-IV), texte établi et traduit par L. A. Constans, Paris, Les Belles Lettres, introduction, p. XVII.

La colère est traitée en tant qu'événement ou incident notable. Dans les deux premières occurrences, s'entrecroisent les aspects émotionnels et comportementaux de la colère. Ces deux extraits forment de petites séquences narratives où la colère est centrale. Ils obéissent à la même logique événementielle, qui se divise en trois composantes : le déclencheur du courroux, l'éclatement de la rancœur et les conséquences qui en découlent, faisant écho à une temporalité ternaire, structurée selon un avant, un pendant et un après. Ce rythme ternaire se retrouve en I, 48. Le déclencheur, la venue des envoyés de César, provoque le courroux d'Arioviste. Le ressentiment se traduit par un déchaînement verbal qui se termine par l'emprisonnement de M. Métius et de C. Valérius Procillus. L'épisode en I, 4 diffère un peu dans la mesure où le troisième battant est supprimé du fait de l'interférence d'une cause extérieure. Après la découverte de son intrigue, Orgétorix arrive pour plaider sa cause accompagné d'environ dix mille hommes. Cette attitude est contraire aux usages qui demandent que l'accusé se défende chargé de chaînes. Cet incident sert de déclencheur à la colère qui jaillit chez les concitoyens. L'acte de la colère se fait par la levée d'un grand nombre d'hommes dans la campagne. Mais l'affrontement est avorté du fait de la mort d'Orgétorix, qui s'est peut-être suicidé.

Ces petits épisodes participent au récit de la grande Histoire. Il n'y a pas d'arrêt descriptif sur l'attitude d'un homme en colère. Ces instantanés sont jetés dans le flot narratif comme composantes intégrantes à l'événementiel de la guerre des Gaules. Les actes commis sous le joug du ressentiment ont des répercussions et donnent suite à une résolution. La captivité de M. Métius et de C. Valérius Procillus par Arioviste s'annule puisqu'ils sont retrouvés par leurs compatriotes :

*C. Valerius Procillus, cum a custodibus in fuga trinis catenis uinctus traheretur, in ipsum Caesarem hostis equitatu persequentem incidit*¹⁰³¹.

¹⁰³¹ Caes., *G.*, I, 53 : « C. Valérius Procillus, que ses gardiens emmenaient avec eux dans leur fuite chargé de triples chaînes, tomba entre les mains de César lui-même qui poursuivait l'ennemi avec ses cavaliers. »

Et :

*Item M. Metius repertus et ad eum reductus est*¹⁰³².

Le rappel de ces colères participe à la constitution de ce recueil de faits que sont les *commentarii*. Comme le rappelle L. A Constans¹⁰³³, il s'agit d'un ensemble de notes brèves et sèches, un aide-mémoire qui contribue à une parution ultérieure d'une *Histoire de la guerre des Gaules*¹⁰³⁴.

Intériorisation et stratégie

Autre cas de figure : la métaphore incandescente de la colère qui se définit comme l'agent d'une stratégie. Elle participe à l'arcane explicative d'une situation.

Rappelons le contexte des deux occurrences afin d'en déterminer la place. Après l'attaque des Éburons, les Romains envisagent la conduite à tenir. C'est ainsi, qu'après l'entrevue avec Ambiorix, une « vive discussion s'élève » (*magnaque inter eos existit controuersia* (V, 28)) au camp romain. S'affrontent ceux qui sont d'avis de ne rien aventurer et de quitter les quartiers d'hiver sans un ordre de César, et ceux qui souhaitent le contraire, comme Titurius. L'auteur considère les différents facteurs qui l'amènent à une telle décision et souligne l'urgence de la situation (*breuem consulendi esse occasionem*¹⁰³⁵). Le rappel de la Gaule brûlant de se venger intervient en tant que « fait » (*sed rem spectare*), incitant à un retour en Italie. Durable, la colère s'ancre dans la mémoire collective et demeure vivace. Elle survient à cause des différentes humiliations que la domination romaine a infligées aux Gaulois :

¹⁰³² Caes., *G.*, I, 53 : « M. Mélius fut également retrouvé et ramené à César. »

¹⁰³³ César, *Guerre des Gaules* (livres I-IV), texte établi et traduit par L. A Constans, Paris, Les Belles Lettres, introduction, p. VII.

¹⁰³⁴ Ce projet est attesté par deux témoignages formels : celui de Cicéron, qui écrit dans le *Brutus* (75, 262) : *uoluit alios habere parata unde sumerent qui uellent scribere historiam* ; celui d'Hirtius qui explique dans sa Préface : *[commentarii] qui sunt editi ne scientia tantarum rerum scriptoribus deesset*.

¹⁰³⁵ Caes., *G.*, V, 29 : « On n'avait que cet instant pour se décider. »

*Ardere Galliam tot contumeliis acceptis sub populi romani imperium redactam, superiore gloria rei militaris extincta*¹⁰³⁶.

La colère est ici perçue dans son « essence » et sous un angle statique. Elle apparaît comme une force dont la concrétisation est ici sondée. En effet, ce passage délibératif n'est que supputation. Il se tourne vers l'avenir dans la mesure où Titurius détermine le fondement des actes qui vont être accomplis. Le rappel de faits passés décide donc du futur.

On retrouve en VI, 34 la même structure analytique, mais sous une optique rétrospective plus marquée. Autant, dans le cas précédent, l'immédiateté de la scène est soulignée, autant ici César historien revient sur la justification de la stratégie adoptée. En effet dans la guerre d'extermination des Éburons, il préfère faire appel aux Gaulois qu'engager les légionnaires « malgré le désir de vengeance dont brûlait chacun¹⁰³⁷ ». Et il étaye davantage son explication :

*Omnes ad se uocat spe praedae ad diripiendos Eburones, ut potius in siluis Gallorum uita quam legionarius miles periclitetur, simul ut magna multitudine circumfusa pro tali facinore stirps ac nomen ciuitatis tollatur*¹⁰³⁸.

Et cette œuvre de justification évoque le fait que la Guerre des Gaules est « l'acte d'un général victorieux qui entreprend, entre deux campagnes, de se défendre contre ses ennemis politiques¹⁰³⁹. »

Chacune de ces occurrences se fonde dans la matrice narrative pour sous-tendre le récit des actions. Malgré leur nature émotionnelle, elle joue le rôle de facteur événementiel, rappelant l'attitude de tel personnage à un moment donné, qui va alors enclencher immédiatement une réaction.

¹⁰³⁶ Caes., *G.*, V, 29 : « La Gaule brûlait de se venger, n'acceptant pas d'avoir été si souvent humiliée et finalement soumise à Rome, ni de voir ternie sa gloire militaire d'autrefois. »

¹⁰³⁷ Caes., *G.*, VI, 34 : *Etsi omnium animi ad ulciscendum ardebant.*

¹⁰³⁸ Caes., *G.*, VI, 34 : « il aimait mieux exposer aux dangers de cette guerre de forêts des Gaulois plutôt que des légionnaires, et il voulait en même temps qu'en punition d'un tel forfait cette grande invasion anéantisse la race des Eburons et leur nom même. »

¹⁰³⁹ César, *Guerre des Gaules* (livres I-IV), introduction, p. XI.

La représentation physique de la colère recherche une certaine efficacité dans sa représentation. Dans le cadre de la colère, César ne se laisse pas aller à de longs développements afin de privilégier les actes des personnages historiques. Chaque être est un acteur, ayant eu un rôle à jouer dans l'histoire. L'orientation historique influence la représentation du corps qui se pense comme une entité productrice d'actes.

1.3.2 *Les Annales de Tacite*

Avant d'entreprendre l'étude de la description physique de la colère dans *les Annales*, il convient de faire quelques remarques préliminaires. Cette représentation physique connaît une certaine diversification, que ce soit au niveau de son attribution, de sa contextualisation et de la description. Le courroux n'appartient pas à un type spécifique de personnage. Bien au contraire, groupes, personnes esseulées, homme, femme, empereur, affranchi, romain, « barbare », tous le ressentent et se retrouvent figurés sous son emprise. Que ce soit :

- des foules, celle des militaires :

les mutins (I, 25, 2 ; I, 27, 1), les soldats romains qui combattent les Germains (I, 51, 4 ; I, 68, 3 ; II, 16, 1), les Silures (XII, 39, 2) ;
celle des plébéiens (XIV, 17, 1 ; XIV, 45, 1).

- des hommes :

de nationalité étrangère, tel Arminius (I, 5, 2)

ou les empereurs comme Tibère (I, 74, 4 ; IV, 34, 2 ; VI, 25, 2) Claude (XI, 35, 2) et des membres des maisons princières : Germanicus (II, 69, 1

ou les patriciens : Pison (II, 55, 1 ; II, 69, 1), Asiaticus (XI, 2, 1) ; le tribun de la plèbe, Octavius Sagitta (XIII, 44, 3)

ou des affranchis : Narcisse (XI, 37, 4)

- des femmes patriciennes : Plancine (III, 17, 1), Agrippine (IV, 52, 2), Agrippine, la mère de Néron (XIII, 14, 3), Poppée (XIV, 62, 1).

Et la colère s'insère dans différents cadres. La trame narrative l'utilise comme un principe actif qui influe sur les événements. L'Histoire se fait autant par des événements militaires, que par les affaires intérieures de l'État. Néanmoins, certains faits divers sont présentés comme en XIII, 44, 3. La colère s'enchâsse parfois dans des séquences tragiques dont elle rehausse l'éclat dramatique. Par exemple, la mise à mort de Messaline est saisissante de réalisme et de tragique. Grâce à ces mises en scène, le lecteur assiste en spectateur à des moments essentiels de Rome sous la domination des Julio-Claudiens. Il en résulte une description vivante, qui saisit sur le vif des expressions saillantes. L'embrassement, posture d'indignation, production d'injures, faciès hostile, actes énergiques, voire mortifères, telles sont les lignes structurantes du portrait de l'homme courroucé.

Le traitement de la colère dans les *Annales* est assez complet. Saisie dans ses nuances psychologiques, elle est évoquée selon ses différentes ramifications émotionnelles : exaltation d'une force guerrière, expression d'un orgueil excessif¹⁰⁴⁰, querelles amoureuses,

La colère et la guerre

Loin d'occulter la dimension collective de la colère, Tacite recourt fréquemment à ce comportement collectif. Le contexte guerrier favorise le déploiement du dynamisme engendré par l'ire. Sa réalisation suit l'affrontement de deux pôles, qui tentent, dans un rapport de force frontal, de dominer l'adversaire.

Dans le premier livre, la révolte des légions en Panonie est évoquée. En I, 25, 2, les mutins sont présentés en proie à un profond trouble, oscillant entre courroux et calme :

¹⁰⁴⁰Tel est le cas lorsque Messaline connaît ses derniers instants. Elle cherche à prolonger sa vie en composant une supplique :

Interim Messalina Lucullianis in hortis prolatare uitam, componere preces, nonnulla spe et aliquando ira : tantum inter extrema superbiar gerebat ! (« Cependant Messaline, revenue dans les jardins de Lucullus, cherchait à prolonger sa vie, à composer une supplique, non sans un reste d'espoir et avec des accès de colère : tant elle montrait d'orgueil en cette extrémité ! ») (XI, 37, 1).

*Illi, quotiens oculos ad multitudinem rettulerant, uocibus truculentis strepere, rursus uiso Caesare trepidare ; murmur incertum, atrox clamor et repente quies*¹⁰⁴¹.

La description se poursuit en I, 27, 1 :

*Manus intentantes*¹⁰⁴².

En I, 51, 4, c'est sous l'angle de l'émulation que la colère est perçue :

*Exarsere animis unoque impetu perruptum hostem redigunt in aperta caeduntque*¹⁰⁴³.

Générateur d'une énergie sans faille, le courroux permet le dépassement des soldats dans l'ardeur du combat. À bien des égards, cet aspect rappelle le *furor* guerrier, composante récurrente de l'épopée. L'embrasement mobilise une force remarquable, associée à une violence singulière. Il soude le groupe dans la même volonté de triompher et se fait ainsi fédérateur. Elle rend presque invincible le groupe de combattants, qui agit comme une force de destruction massive. Inébranlable dans ses convictions, l'armée anéantit tout :

¹⁰⁴¹Tac., *An.*, I, 25, 2 : « Les mutins, quand ils reportaient les yeux sur la multitude, poussaient des cris farouches, puis, en regardant César, se troublaient ; c'était un grondement confus, d'horribles clameurs et soudain le calme. »

¹⁰⁴²Tac., *An.*, I, 27, 1 : « Ils montraient le poing. »

¹⁰⁴³Tac., *An.*, I, 51, 4 : « Leurs cœurs s'enflammèrent, et d'un seul élan, rompant l'ennemi, ils le rejettent et le taillent en pièces. »

*Caesar avidas legiones, quo latior populatio foret, quattuor in cuneos dispertit ; quinquaginta milium spatium ferro flammisque peruastat. Non sexus, non aetas miserationem attulit ; profana simul et sacra et celeberrimim illis gentibus templum quod Tanfanae uocabant solo aequantur*¹⁰⁴⁴.

La harangue de Germanicus galvanise les troupes romaines, qui connaissent quelques difficultés :

*Turbabanturque densis Germanorum cateruis leues cohortes, cum Caesar, aduectus ad uicesimanos, uoce magna hoc illud tempus obliterandae seditionis clamitabat : pergerent, properarent culpam in decus uertere*¹⁰⁴⁵.

Cette attitude devient antinomique de celle des Germains, qui, en tout point, adoptent l'inverse d'un tel comportement. A la détermination des Romains, répond l'insouciance des Germains, à l'ardeur latine, la mollesse des adversaires :

*Iuuit nox sideribus inlustris, uentumque ad uicos Marsorum et circumdatae stationes stratis etiam tum per cubilia propterque mensas, nullo metu, non antepositis uigiliis : adeo cuncta incuria disiecta erant neque belli timor, ac ne pax quidem nisi languida et soluta inter temulentos*¹⁰⁴⁶.

¹⁰⁴⁴ Tac., *An.*, I, 51, 1 : « César, pour donner à ses légions avides plus de terrain à ravager, les partage en quatre sections ; sur une étendue de cinquante milles il porte le fer et le feu. Ni le sexe ni l'âge n'inspirèrent la pitié ; le sacré est traité comme le profane et le temple le plus célèbre de ces contrées, dit de Tanfana, est rasé. »

Comme le constate Olivier Devillers (2003, p. 213), durant cette campagne de 14, Germanicus n'a pas fait preuve de pitié. Cela contraste avec le jugement porté sur lui après sa mort (*tanta illi...manusetudo in hostes !* (II, 72, 2)). Ces deux extraits ont pour objectif de valoriser Germanicus. En I, 51, 1, il s'agit de glorifier son action militaire en soulignant les pertes qu'il a infligées à l'ennemi. En II, 72, 2, il est paré des plus grandes qualités, pour que le lecteur déplore sa disparition.

¹⁰⁴⁵Tac., *An.*, I, 51, 3 : « Le désordre était jeté par les bataillons serrés des Germains dans les cohortes légères ; mais César, accourant vers les soldats de la vingtième, leur criait d'une voix forte que le moment était venu d'effacer leur sédition : qu'ils se hâtent, qu'ils s'empresnent de changer leur faute en gloire. »

¹⁰⁴⁶Tac., *An.*, I, 50, 4 : « Favorisé par une nuit illuminée d'étoiles, on arriva aux villages des Marses et on disposa des postes tout autour des barbares, qui étaient encore étendus sur leurs lits ou près des tables, sans aucune inquiétude, sans avoir placé de veilleurs : tant leur

En I, 68, 3, les troupes de Caecina s'emportent d'une façon similaire face aux Germains :

*Exim clamore et impetu tergis Germanorum circumfunduntur, exprobrantes non hic silvas nec paludes, sed aequis locis aequos deos*¹⁰⁴⁷.

Néanmoins, dans cette occurrence, les manifestations physiques de l'exaltation guerrière diffèrent dans la mesure où elles reposent sur un fracas sonore impétueux (*clamore...impetu...exprobrantes*). Et cet élan se maintient tant que dure la colère :

*Vulgus trucidatum est, donec ira et dies permansit*¹⁰⁴⁸.

Le verbe *permansit* (« rester jusqu'au bout ») désigne un procès qui perdure jusqu'à l'achèvement, le préverbe *per-* signifiant « de bout en bout ».

Dans le livre II, Germanicus et Arminius exhortent leurs troupes par un appel enflammé. Les réactions sont semblables : ardeur et fermeté scellent la volonté de triompher.

D'un côté, les Romains :

*Orationem ducis secutus militum ardor, signumque pugnae datum*¹⁰⁴⁹,

de l'autre, les Germains :

insouciance laissait tout à l'abandon ! Sans crainte de la guerre, ils n'avaient en fait de paix que nonchalance et relâchement dans l'ivresse. »

¹⁰⁴⁷Tac., *An.*, I, 68, 3 : « Alors, poussant des cris et pleins de fougue, les Romains se répandent sur le dos des Germains en les invectivant : ici, disaient-ils, pas de forêts ni de marais, mais un terrain égal, des dieux égaux. »

¹⁰⁴⁸Tac., *An.*, I, 68, 5 : « La multitude fut massacrée, tant que durèrent la colère et le jour. »

¹⁰⁴⁹Tac., *An.*, II, 15, 1 : « le discours du chef entraîna l'ardeur des soldats, et l'on donna le signal des combats. »

*Sic accensos et proelium poscentes in campum cui Idistaviso nomen deducunt*¹⁰⁵⁰.

se retrouvent exaltés.

Culturellement, cette attitude n'est pas le fait unique du peuple romain. Elle est commune à tous les guerriers. Les Germains comme les Silures la connaissent :

*Ac praecipua Silurum peruicacia, quos accendebat uulgata imperatoris Romani uox*¹⁰⁵¹.

Néanmoins, le *furor* guerrier ne suffit pas à lui seul à garantir la victoire. Il s'inscrit dans un dispositif où s'ajoutent d'autres paramètres, comme la qualité du chef et la constance. Il se combine alors à ce qui pourrait être qualifié « d'intelligence du combat ».

L'issue du combat relève de l'ardeur, mais également de la stratégie appliquée. Germanicus établit une tactique inspirée par la sagesse¹⁰⁵². Le légionnaire fait preuve de sang-froid et d'une importante capacité d'adaptation aux éventuels changements d'ordre :

*Intentus paratusque miles ut ordo agminis in aciem adsisteret*¹⁰⁵³.

Trop sûrs d'eux, les Germains vont droit à leur perte. Parmi les dépouilles du combat, sont retrouvées « les chaînes qu'ils avaient apportées pour les Romains, tant ils se croyaient sûrs du résultat¹⁰⁵⁴ ».

¹⁰⁵⁰Tac., *An.*, II, 16, 1 : « Enflammés par ces propos et réclamant le combat, ils descendent dans la plaine appelé Idistavise. »

¹⁰⁵¹Tac., *An.*, XII, 39, 2 : « Les Silures se distinguaient par leur acharnement, enflammés de colère à force d'entendre une parole du général romain. »

¹⁰⁵²Tac., *An.*, II, 14, 2 : *Auctus omine, addicentibus auspiciis, uocat contionem et quae sapientia prouisa aptaque imminenti pugnae disserit* (« Encouragé par ce présage, que confirmaient les auspices, il convoque l'assemblée et expose les mesures que la sagesse lui a inspirées et que requiert la bataille imminente »).

¹⁰⁵³Tac., *An.*, II, 16, 3 : « Le soldat était attentif et prêt à changer l'ordre de marche en formation de combat. »

¹⁰⁵⁴Tac., *An.*, II, 18, 1 : *Repertis inter spolia eorum catenis quas in Romanos ut non dubio euentu portauerant.*

Est alors mis en évidence le clivage nature-culture. Dans son usage, ce qui distingue les Romains des barbares, c'est qu'ils savent optimiser un tel déferlement. Mais ils peuvent commettre des fautes. Face aux Silures, deux cohortes auxiliaires, poussées par l'avidité de leurs préfets, pillaient sans précaution, ce qui les mène à leur perte. La reprise du *furor* évoque la dimension poétique des *Annales*. À ce thème s'en rattachent d'autres, comme les crimes entre parents ou le bouleversement des valeurs établies¹⁰⁵⁵.

Un tempérament bouillant : Arminius

Tacite s'attache à rendre la réalité des tempéraments des acteurs de l'histoire. Reconnu pour ses talents de psychologue¹⁰⁵⁶, il en rapporte fréquemment les opinions, les réactions, les émotions, aspect nommé par Olivier Devillers¹⁰⁵⁷ d'« attribution de pensées ». De fait, le lecteur a l'impression que l'auteur des *Annales* est omniscient¹⁰⁵⁸. J. Cousin¹⁰⁵⁹ note le goût de Tacite pour les adjectifs qui témoignent ou expriment un sentiment intérieur : *atonitus, infestus, minax, saeuus, toruus, trepidus, tristis, trux*.

Dans le récit de la campagne de Germanicus en 15, Tacite rapporte la loyauté de Ségeste, puis l'hostilité d'Arminius à l'égard de Rome. Et ce dernier se livre dans la sincérité de son caractère :

*Arminium, super insitam uiolentam, rapta uxor, subiectus seruitio uxoris uterus uacordem agebant ; uolitabatque per Cheruscos, arma in Segestem, arma in Caesarem poscens*¹⁰⁶⁰.

¹⁰⁵⁵Cf. O. Devillers., 1994, p. 129 ; A.C Miravalles., 2001, « Tacito : *furor ante oculos* », *AC*, 70, p. 87-96.

¹⁰⁵⁶Sur cet aspect, sont à consulter : G. Boissier, 1904, *Tacite*, Paris, p. 30 ; B. Walker, 1952, *The Annals of Tacitus. A Study in the Writing of History*, Manchester, p. 188-189 ; J. Mogenet, 1954, « La conjuration de Clemens », *AC*, 23, p. 329 ; H. W. Bénario, 1975, *An Introduction to Tacitus*, Athens, p. 157 ; E. Aubrion, 1985, *Rhétorique et histoire chez Tacite*, Metz, p. 197, 205, 487 ; 1991, « L'*eloquentia* de Tacite et sa *fides* d'historien », *ANRW*, II, 33, 4, p. 2661.

¹⁰⁵⁷O. Devillers, 2003, p. 140.

¹⁰⁵⁸J. M. Pirlot, 1982, « Lecture plurielle de Tacite », *LEC*, 50, p. 189.

¹⁰⁵⁹J. Cousin, 1951, p. 236.

¹⁰⁶⁰Tac., *An.*, I, 59, 1 : « Arminius, déjà violent de nature, étant rendu furieux par l'enlèvement de sa femme et par la captivité de son enfant dès le sein maternel ; il parcourait en tous sens le pays des Chérusques, réclamant des armes contre Ségeste, des armes contre César. »

Et suit un discours enflammé, introduit par *neque probris temperabat* (I, 59, 2). Il affirme alors son point de vue¹⁰⁶¹ où il expose sa situation personnelle, en mentionnant la condition de son épouse (I, 59, 3).

La colère et les empereurs

La valeur accordée à la colère dans les *Annales* est multivalente. En tant que sentiment révélant une injustice, elle joue parfois au profit du personnage qui lui est associée ; quelquefois, elle est abusive et contribue au discrédit de ces individus. Quand un empereur est présenté en colère, la critique est unanime et sans appel. Tibère, Claude, Néron sont autant de princes nuisibles à l'Etat et la description physique du courroux participe à cette condamnation.

Tibère

Truci uultu, telle est l'expression de Tibère lors du procès de Cremutius Cordus. Ce ressentiment affiché facialement estompe tout espoir de clémence de la part de l'empereur. Et pourtant, Cremutius Cordus se retrouve traîné devant les tribunaux pour avoir loué Cassius et Brutus :

*Id perniciosabile reo et Caesar truci uultu defensionem accipiens, quam Cremutius, relinquendae uitae certus, in hunc modum exorsus est*¹⁰⁶².

¹⁰⁶¹Ce discours va de pair avec celui de Ségeste (I, 58, 1-4) où il donne son avis sur les relations que doivent entretenir les Germains avec Rome. Comme le constate Olivier Devillers (1994, p. 218), ces deux *orationes* ne sont pas contradictoires dans la mesure où elles sont prononcées dans des lieux différents et qu'elles ne s'inscrivent pas dans le cadre d'un débat. Aucune réflexion sur l'impérialisme romain n'est évoquée. Elles sont clairement narratives. Le ton est excessif et le rappel de la défaite de Varus (I, 58, 2 ; 59, 3) ou de la mutinerie récente des légions romaines (I, 59, 5) l'atteste. L'introduction de ces deux discours permet d'atténuer ce qui peut être considéré comme une erreur d'appréciation de Germanicus. En effet, il misait sur l'apparition de dissensions entre Germains et il espérait qu'ils se diviseraient entre partisans de Ségeste et d'Arminius (I, 55, 1). Mais, cela ne s'est pas produit puisque Ségeste est demeuré isolé, alors qu'Arminius a enregistré le ralliement d'une majorité de ses compatriotes, Chérusques et nations limitrophes, sans compter Inguiomer (I, 60, 1).

¹⁰⁶²Tac., *An.*, IV, 34, 2 : « C'était une circonstance funeste pour l'inculpé ; ainsi que l'air farouche avec lequel César accueillait la défense, que Crémutus, résolu à perdre la vie, commença de cette façon .»

En I, 74, des conditions similaires sont évoquées quand Granius Marcellus est victime d'un procès de majesté. Il est explicitement associé au développement de la délation sous Tibère (I, 74, 1). L'attitude de l'empereur est évoquée sous l'angle de l'emportement, *exarsit*, manifestation alors reconnue comme peu commune du tempérament du prince :

*Ad quod exarsit adeo ut, rupta taciturnitate, proclamaret se quoque in ea causa laturum sententiam palam et iuratum, quo ceteris eadem necessitas fieret*¹⁰⁶³.

Le verbe *proclamaret* revêt pleinement sa signification juridique dans ce contexte. En tant que terme de droit, se retrouvant dans l'expression « *proclamare in* ou *ad libertatem* », il désigne le fait de « crier ouvertement », de « plaider bruyamment ». Cette véhémence oratoire s'associe au motif de l'embrasement *exarsit*, qui introduit un revirement brutal dans l'humeur coutumière du prince. Ce comportement se joint à l'observation d'un changement dans le pouvoir.

Comme le remarque Olivier Devillers¹⁰⁶⁴, la mention de ce procès fait écho à différents chefs d'inculpation (le cas de Libo Drusus (II, 27-32) ; celui de Claudia Pulchra (IV, 52)), soit afin de privilégier le seul grief de majesté, soit afin de faire davantage ressentir l'arbitraire impérial. Des menaces pèsent sur la *libertas* à Rome. Elle est sur le point de disparaître, étant d'une nature plus illusoire que réelle, comme le soulignent ces quatre commentaires :

- *manebant etiam tunc uestigia morientis libertatis* (I, 74, 5),
- *sed dum ueritati consulitur, libertas corrumpebatur* (I, 75, 1),
- *silente Tiberio qui ea simulacra libertatis senatui praebebat* (I, 77, 3),
- *quantoque maiore libertatis imagine tegebantur, tanto eruptura ad infensius seruitium* (I, 81, 2).

¹⁰⁶³Tac., *An.*, I, 74, 4 : « A ce grief, le prince éclata au point de rompre avec ses manières taciturnes et de s'écrier que, lui aussi, il énoncerait son avis dans cette affaire à haute voix et sous serment, pour obliger les autres à en faire autant. »

¹⁰⁶⁴O. Devillers, 1994, p. 31 ; 181.

Le discrédit est sans appel, il s'ajoute aux nombreux malheurs à venir : le développement brutal des procès de majesté (I, 73, 1), la funeste prolifération des délateurs (I, 74, 1-2), l'odieuse servitude qui accablait l'Etat (I, 81, 2) et la détérioration du caractère de l'empereur (*quam uirutem diu retinuit cum ceteras exueret* (I, 75, 2)). La colère brutale vient renforcer l'arbitraire du pouvoir, qui devient aléatoire, puisqu'il est soumis aux caprices irraisonnés de Tibère.

Et l'infamie se développe au point de flétrir de propos outrageants les personnes à la dignité la plus irréprochable. En VI, 25, 2, Tibère s'épanche en calomnies honteuses sur Agrippine :

*Enimuero Tiberius foedissimis criminationibus exarsit, impudicitiam arguens et Asinium Gallum adulterum, eiusque morte ad taedium uitae compulsam*¹⁰⁶⁵.

Pour contraster avec l'ignominie de ces fausses accusations, Tacite affirme sans détour la forte personnalité de cette femme :

*Sed Agrippina, aequi impatiens, dominandi auida, uirilibus curis feminarum uitia exuerat*¹⁰⁶⁶.

Claude

Même si la colère fortifie et dynamise l'action, Claude, sous son emprise, ne parvient pas à s'affranchir de l'influence de son entourage. Le ressentiment contribue à mettre en relief la bassesse et la médiocrité de cet empereur.

¹⁰⁶⁵Tac., *An.*, VI, 25, 2 : « De fait, Tibère s'emporta en reproches des plus outrageants, l'accusant d'impudicité et d'adultère avec Asinius Gallus, dont la mort l'aurait poussée au dégoût de la vie. »

¹⁰⁶⁶Tac., *An.*, VI, 25, 2 : « Mais Agrippine, ne tolérant pas l'égalité, avide de domination, avait, pour des passions viriles, dépouillé les vices des femmes. »

Dans l'effervescence résultant de l'annonce du mariage de Messaline avec Silius, Claude laisse tout pouvoir à un affranchi, Narcisse (*omnia liberto oboediebant* (XI, 35, 1)).

*Incensumque et ad minas erumpentem castris infert, parata contione militum*¹⁰⁶⁷.

Se matérialisant sur le mode explosif, le courroux se traduit par un embrasement (*incensumque*) et un éclatement verbal (*ad minas erumpentem*). Ces attitudes laissent présager une initiative rigoureuse et dynamique. Et pourtant, une fois encore, l'empereur se laisse manipuler par Narcisse, qui l'emmène au camp des cohortes prétoriennes. Son action suit toujours celle de l'affranchi, détenteur du pouvoir militaire. Il prononce ensuite son discours : *apud quos, praemonente Narcisso, pauca uerba fecit*¹⁰⁶⁸. Et son ressentiment se teinte alors de honte : *nam, etsi iustum, dolorem pudor impediabat*¹⁰⁶⁹. Sa colère va en s'effritant. Le vin a raison de sa dureté. Claude présente alors quelques signes d'amour pour Messaline :

*Nam Claudius, domum regressus et tempestiuus epulis delentus, ubi uino incaluit, iri iubet nuntiarique miserae – hoc enim uerbo usum ferunt – dicendam ad causam postera die adesset. Quod ubi auditum et languescere ira, redire amor, ac, si cunctarentur, propinqua nox et uxorii cubiculi memoria timebantur, prorumpit Narcissus denuntiatque centurionibus et tribuno, qui aderat, exsequi caedem : ita imperatorem iubere*¹⁰⁷⁰.

¹⁰⁶⁷Tac., *An.*, XI, 35, 2 : « Voyant qu'il s'enflamme et qu'il éclate en menaces, il le conduit au camp, où les soldats étaient rassemblés. »

¹⁰⁶⁸Tac., *An.*, XI, 35, 2 : « À la suite de Narcisse, Claude les harangua en peu de mots. »

¹⁰⁶⁹Tac., *An.*, XI, 35, 2 : « Car, bien que légitime, son ressentiment était entravé par la honte. »

¹⁰⁷⁰Tac., *An.* XI, 37, 2 : « En effet, Claude, rentré chez lui et adouci par un festin prolongé, une fois échauffé par le vin, ordonne qu'on aille signifier à la malheureuse - ce fut, dit-on, le mot qu'il employa - de se présenter le lendemain pour plaider sa cause. A ces mots, on comprit que la colère faiblissait, que l'amour revenait et, si l'on temporisait, on redoutait la nuit prochaine et le souvenir du lit conjugal ; Narcisse bondit et enjoit aux centurions et au tribun de garde d'accomplir le meurtre : tel était l'ordre de l'empereur. »

Une fois encore, la maîtrise des événements lui échappe, et, tel un fantoche, il est là, à subir des actes qu'il n'a pas provoqués.

Marionnette de ses affranchis, il l'est également de ses épouses. De nombreux rapprochements entre Messaline et Agrippine sont faits. En XII, 65, 1-2, Narcisse compare l'influence néfaste de ces deux femmes sur la maison de Claude. Alors qu'il est ivre, l'empereur, peu avant sa mort, s'exclame que sa destinée est d'endurer les turpitudes de ses femmes, puis de les punir (XII, 64, 2). Comme le remarque Olivier Devillers¹⁰⁷¹, ces similitudes soulignent un trait essentiel de sa personnalité : « sa faiblesse de caractère, laquelle se marque à travers l'ascendant pris sur lui par ses épouses successives¹⁰⁷² ».

Alors que la colère instaure un rapport de force dont l'*homo furens* est le meneur, cette possibilité où Claude aurait pu s'émanciper et s'affirmer se retrouve avortée par sa faiblesse. Il se laisse dominer par de fortes personnalités, que ce soit dans l'exercice du pouvoir ou dans son intimité. Après la mort de Messaline, c'est sa nouvelle épouse qui régent l'Etat (*cuncta feminae oboediebant* (XI, 35, 1)). Dans les moments de crise de sa vie conjugale, il reste passif.

Néron

Néron n'est pas non plus épargné par Tacite. Aucune occurrence ne présente physiquement ce prince en colère. Et pourtant, le courroux est un état qui lui est familier, tant il est capricieux et il vit au gré de ses humeurs et de ses désirs. En XIII, 14, 1, il s'enflamme en écoutant des rumeurs amplifiées et déformées. En apprenant l'ire d'Agrippine II au sujet de sa relation avec Actè, il écarte des affaires de l'état l'affranchi Pallas, un des proches de sa mère :

¹⁰⁷¹ O. Devillers, 1994, p. 166.

¹⁰⁷² Un autre procédé permet de railler Claude : ce sont les différents rapprochements avec Auguste, tentatives qui s'achèvent le plus souvent pitoyablement. Cf. O. Devillers, 1994, p. 166-167.

*Et Nero, infensus iis quibus superbia muliebris innitebatur, demouet Pallantem cura rerum, quis a Claudio impositus uelut arbitrium regni agebat*¹⁰⁷³.

En XIII, 15, 3, il amplifie sa haine contre Britannicus, qui a présenté un poème d'où il est ressorti qu'il a été évincé du trône paternel (XIII, 15, 2) :

*Nero, intellecta inuidia, odium intendit*¹⁰⁷⁴.

Ses colères ont des conséquences mortifères pour ceux qu'elles visent, puisqu' Agrippine et Britannicus se font assassiner sur ordre de Néron. Elles témoignent de la cruauté de l'empereur qui, en s'acheminant vers le matricide, ne possède plus aucune retenue dans ses actes.

L'exercice du pouvoir ne se fait pas par des personnalités d'élite. Bien au contraire, tyrans, marionnette, les princes de la période julio-claudienne deviennent des êtres de passion, irraisonnés, amenant l'État à sa perte. La colère participe à cette œuvre de discrédit. Et pourtant, rien n'autorise à affirmer que Tacite est pour autant hostile au régime impérial. La critique des empereurs précédents est fréquente sous l'Empire¹⁰⁷⁵. Comme le souligne F. Klingner¹⁰⁷⁶, la plupart des écrivains impériaux sont soucieux de magnifier les empereurs en place, notamment en les opposant, à leur avantage, à leurs prédécesseurs. Ainsi, les historiens de la période julio-claudienne dressent un contraste entre la crise provoquée par les guerres civiles et la prospérité consécutive au régime inauguré par Auguste¹⁰⁷⁷.

¹⁰⁷³Tac., *An.*, XIII, 14, 1 : « Et Néron, irrité contre ceux sur lesquels s'appuyait cet orgueil de femme, enlève à Pallas, la charge à laquelle Claude l'avait préposé et qui faisait de lui en quelque sorte l'arbitre du pouvoir. »

¹⁰⁷⁴Tac., *An.*, XIII, 15, 3 : « Néron, ayant ressenti cette hostilité, raidit sa haine. »

¹⁰⁷⁵O. Devillers, 1994, p. 317.

¹⁰⁷⁶F. Klingner, *Römische Geistewelt*, p. 483-503.

¹⁰⁷⁷O. Devillers, 1994, p. 317.

La colère et les femmes : le cas d'Agrippine I et II

Tacite¹⁰⁷⁸ suggère volontiers des parallèles entre différents événements ou personnages. Appelé par Olivier Devillers de « narration géminée¹⁰⁷⁹ », ce dispositif est un cas particulier de récurrence. C'est une « suite de péripéties et de menus détails, de l'accumulation desquels naît un parallélisme¹⁰⁸⁰ ».

Ce système exprime la continuité entre les différents règnes en signifiant des ressemblances entre les personnages. Tel est le cas pour les deux Agrippine, la mère et la fille qui partagent de nombreux traits. Entre VI, 25, 2 (*Agrippina, aequi impatiens, dominandi auida, uirilibus curis feminarum uitia exuerat*) et XII, 7, 3 (*adductum et quasi uirile seruitium ; palam seueritas et sapius superbia, nihil domi impudicum, nisi dominationi¹⁰⁸¹*) ou entre IV, 12, 2 (*pudicitia impetrabilis*) et XII, 7, 3 (*Nihil domi impudicum*), des similitudes s'établissent.

Leurs comportements sont également identiques. Elles se mêlent aux exercices des soldats et paraded devant les légions :

- *praesedissee nuper feminam exercitio cohortium, decursu legionum¹⁰⁸²*
- *nouum sa ne et moribus ueterum insolitum, feminam signis Romanis praesidere¹⁰⁸³ !*

Sous le joug de la colère, les réactions paraissent semblables. En IV, 52, 2, Agrippine tente d'interférer auprès de Tibère au profit de Claudia Pulchra, poursuivie sur l'accusation de Domitius Afer :

¹⁰⁷⁸La partie qui suit n'est que la synthèse de l'analyse d'Olivier Devillers, 1994, p. 150.

¹⁰⁷⁹O. Devillers, 1994, p. 143-

¹⁰⁸⁰O. Devillers, 1994, p. 145.

¹⁰⁸¹Tac., *An.*, XII, 7, 3 : « Elle avait en public un air sévère et assez souvent hautain, à son foyer des mœurs honnêtes, sauf pour les besoins de sa domination. »

¹⁰⁸²Tac., *An.*, III, 33, 3 : « Une femme avait présidé naguère aux exercices des cohortes, à la parade des légions. »

¹⁰⁸³Tac., *An.*, XII, 37, 4 : « Fait nouveau assurément et contraire à la tradition des anciens, de voir une femme siéger devant les enseignes romaines ! »

*Quo initio inuidiae, non eiusdem ait mactare diuo Augusto uictimas
et posteros eius insectari*¹⁰⁸⁴.

En XIII, 14, 3, Agrippine II réprimande Néron :

*Simul intendere manus, adgerere probra, consecratum Claudium,
infernorum Silanorum manes inuocare et tot inrita facinora*¹⁰⁸⁵.

Le même caractère emporté se retrouve chez les deux femmes. Ses propos sont empreints d'une grande violence. Elle s'en prend personnellement à Sénèque et à Burrus, allant jusqu'à railler le handicap physique de ce dernier (XIII, 14, 3). Elle rappelle des meurtres qu'elle commis ou commandités, ceux de Claude et des Silani (XIII, 14, 3). En filigrane, se lit le déclin de la puissance de ces deux personnalités.

La colère résultant de l'injustice : le cas de Plancine

La femme de Pison, Plancine, soupçonnée d'être mêlée à la mort de Germanicus, est acquittée grâce au crédit de Livie (III, 15, 1 ; 17, 1-2 ; 18, 1). À la clémence dont elle bénéficie, de nombreuses voix s'élèvent :

*Pro Plancina cum pudore et flagitio disseruit, matris preces
obtendens, in quam optimi cuiusque secreti questus magis
ardescebant*¹⁰⁸⁶.

La colère se structure selon le schème de l'embrasement, *ardescebant*, qui suggère un sentiment ardent et latent. Il jaillit d'un état d'injustice constaté par les *optimi* dont le jugement paraît sûr et juste.

¹⁰⁸⁴Tac., *An.*, IV, 52, 2 : « Partant de là dans son animosité, elle s'écrie qu'on ne saurait en même temps immoler des victimes au divin Auguste et persécuter sa postérité. »

¹⁰⁸⁵Tac., *An.*, XIII, 14, 3 : « En même temps, la voici qui lève les bras, accumule les invectives, invoque la divinité de Claude, les mânes infernaux des Silani et tant de forfaits commis en vain. »

¹⁰⁸⁶Tac., *An.*, III, 17, 1 : « En faveur de Plancine, il plaida avec autant de gêne que d'ignominie, en allégeant les prières de sa mère, contre laquelle s'enflammait surtout l'indignation secrète de tous les gens de bien. »

Comme le constate Olivier Devillers¹⁰⁸⁷, ces propos mettent en évidence deux thèmes : la popularité de Germanicus et la conviction des meilleurs parmi les citoyens qu'il a été empoisonné. Cette insatisfaction ressentie par le peuple après le procès de Cn. Pison rappelle celle qui apparaît devant l'insuffisance des honneurs funèbres, attribués à Germanicus après du retour de ses cendres en Italie :

*Fuere qui publici funeris pompam requirerent comparentque quae in Drusum, patrem Germanici, honora et magnifica Augusta fecisset*¹⁰⁸⁸.

Similitude d'autant plus frappante, qu'elle repose sur une ressemblance de nature lexicale et d'idée entre III, 5, 1 (*At Germanico ne solitos quidem et cuicumque nobili debitos honores contigisse*) et III, 17, 2 (*Quod pro omnibus ciuibus leges obtineant uni Germanico non contigisse*).

Ce ressentiment se joint aux inquiétudes qui pèsent sur la veuve et la famille de Germanicus (III, 17, 2). Elles constituent ainsi une anticipation des malheurs qui frapperont la maison de Germanicus.

Une colère anecdotique

En reprenant la forme annalistique, Tacite rapporte les événements de l'histoire romaine sous les empereurs julio-claudiens. Bien loin de se limiter aux épisodes majeurs des maisons des Princes, il reprend également des incidents d'importance moindre.

C'est pourquoi, en XIII, 44, la colère quitte le cadre de l'Histoire pour intégrer celui d'une histoire, assimilable à un fait divers. Tacite présente l'histoire d'Octavius Sagitta. Tribun de la plèbe, il est fortement épris de Pontia, une femme mariée, pour laquelle il s'est ruiné. Se voyant éconduit au profit d'un homme riche, il tue son amante :

¹⁰⁸⁷O. Devillers, 1994, p. 242.

¹⁰⁸⁸Tac., *An.*, III, 5, 1 : « il y eut des gens pour regretter la pompe des funérailles nationales et rappeler la magnificence des honneurs qu'Auguste avait rendus à Drusus, père de Germanicus. »

*Tum, ut adsolet in amore et ira, iurgia, preces, exprobratio, satisfactio, et pars tenebrarum libidini seposita. Ea quasi incensus, nihil metuentem ferro transuerberat et accurentem ancillam uulnere absterret cubiculoque prorumpit*¹⁰⁸⁹.

En observateur du genre humain, Tacite structure cette anecdote selon une logique commune à tous les êtres. L'amour se mêle fréquemment à la colère. Cette oscillation émotionnelle se traduit par une fluctuation comportementale où les querelles se meuvent en supplications (*iurgia/preces*) et les critiques en satisfaction (*exprobratio/satisfactio*). Cette versatilité comportementale rappelle le contexte émotionnel exacerbé de ces scènes de passion où l'individu peut basculer dans les pires extrémités.

Comme le constate O. Devillers¹⁰⁹⁰, cette anecdote, où se mêle le sexe et le sang, est déjà mentionnée dans *les Histoires*¹⁰⁹¹. Elle sert de préambule à l'amour de Néron et de Poppée :

*Non minus insignis eo anno impudicitia*¹⁰⁹².

Le rôle narratif de cette anecdote est important, dans la mesure où elle sert de préambule et d'amorce à une autre affaire sentimentale d'une envergure plus importante. Elle illustre un autre exemple d'infidélité d'une femme mariée. À l'instar de la maîtresse d'Octavius, Poppée préfère l'amant le plus riche et le plus puissant, Néron.

¹⁰⁸⁹Tac., *An.*, XIII, 44, 3 : « Alors, comme il arrive dans les scènes d'amour et de colère, on passe des querelles aux prières, du reproche à la satisfaction et une partie des ténèbres est réservée à la volupté. Comme si la passion l'avait enflammé, il se jette sur la femme sans méfiance, la transperce de son poignard, écarte en la blessant la servante qui accourt et s'élanche hors de la chambre. »

¹⁰⁹⁰O. Devillers, 1994, p. 193.

¹⁰⁹¹Tac., *H.*, IV, 44, 2.

¹⁰⁹²Tac., *An.*, XIII, 45, 1 : « En faveur de Plancine, il plaida avec autant de gêne que d'ignominie, en allégeant les prières de sa mère, contre laquelle s'enflammait surtout l'indignation secrète de tous les gens de bien. »

1.3.3 La vie des douze Césars de Suétone

Une conception ambivalente de la colère

Dans la *Vie des douze Césars* de Suétone, plusieurs empereurs sont présentés en proie physiquement en colère. César s'exprime au comble de l'indignation sur son char de triomphe en voyant Pontius Aquila qui ne se lève pas (*Caes*, LXXVIII, 3) ; Auguste s'emporte en apercevant dans l'assemblée du peuple une foule de gens vêtus de noir (*Aug.*, XL, 8). Il réagit de la même manière face à un accusateur qui reproche à un tiers de dire du mal de l'empereur (*Aug*, LI, 3). Il se précipite également avec colère hors de la curie quand les débats dégénèrent en disputes trop violentes (*Aug*, LIII, 1). Le courroux est alors évoqué dans sa conception la plus authentique. En effet, en tant qu'émotion s'incarnant par un élan spontané, il apparaît quand l'être est confronté à une situation offensante qui agit comme un stimulus. Ce sont César et Auguste qui possèdent un tempérament prompt à l'emportement.

Une seule fois, Caligula est décrit sujet aux effets du ressentiment. Mais la mise en scène corporelle ne possède pas les mêmes accents de sincérité de l'éloquence (*Cal.*, LIII, 2). La colère s'assimile alors à une source d'énergie, créatrice de tonicité et de puissance verbale :

*Irato et uerba et sententiae suppetebant, pronuntiatio quoque et uox, ut neque eodem loci prae ardore consisteret et exaudiretur a procul stantibus*¹⁰⁹³.

Le contexte diffère ici car il n'y a pas de circonstances particulières données. La colère détermine juste une ligne de conduite qui règle les attitudes corporelles dans le contexte oratoire, régi par un code physiologique spécifique.

¹⁰⁹³ Suét., *Cal.*, LIII, 2 : « La colère lui fournissait les mots et les idées, influait même sur sa prononciation et sur sa voix, de sorte que dans le feu du discours il ne pouvait tenir en place et se faisait entendre des personnes les plus éloignées. »

L'attribution de l'ire aux empereurs contribue au « portrait en actes » des empereurs. En effet, M. Rambaud¹⁰⁹⁴ distingue deux sortes de portraits : le « portrait en actes » et le « portrait composé ». L'accumulation des actes et des paroles de la personne compose une image, générant ce « portrait en actes ». Le deuxième est un « portrait condensé », qui synthétise les traits les plus saillants d'un caractère. Et Suétone abuse du premier. Un seul extrait, celui de la représentation physique de Claude courroucé (*Claud.*, XXX, 2), détonne dans l'ensemble des extraits évoquant des empereurs courroucés. En effet, il s'intègre dans l'image matérielle de l'empereur et relève donc plus du « portrait condensé ». Le reste relève du « portrait en actes ». César s'indigne devant le comportement de Pontius Aquila qu'il prend comme une marque d'irrespect. Auguste s'emporte face à des situations qu'il juge honteuses. Toutefois, ces extraits ne tendent pas à la même finalité puisqu'ils n'ont pas la même valeur. Le courroux qui agite Auguste paraît justifié dans la mesure où il sanctionne des actes répréhensibles. Il encourage le port de la toge pour les citoyens romains. Son ressentiment est légitime. Dans son évocation, la *clementia* et la *ciuilitas* sont étroitement associées¹⁰⁹⁵.

Comme le remarque J. Gascou¹⁰⁹⁶, Suétone utilise un certain « essentialisme » illustré par bon nombre de réalités tangibles, même en usant de notions comme celles de *saeuitia*, de *clementia* ou de *superbia*, ou de références à la nature des Césars¹⁰⁹⁷. La représentation physique de la colère participe à l'illustration de cette interpénétration du bien et du mal, qui, pour J. Gascou¹⁰⁹⁸, ne correspond pas à une vision de la nature humaine mais à un choix de composition. Suétone recherche une « objectivité formelle » en faisant cohabiter les aspects positifs et négatifs de chaque César, et ne fouille pas le caractère.

¹⁰⁹⁴ M. Rambaud, 1970, *Recherches sur le portraits dans l'historiographie romaine*, dans les *Études classiques*, t. 38, p. 445.

¹⁰⁹⁵ Suét., *Aug.*, LI, 1 : *Clementiae ciuilitatisque eius multa et magna documenta sunt* (« on a, de sa clémence et de sa simplicité digne d'un citoyen, une foule de preuves frappantes »). Pour ce qui est de la liste des nombreux exemples, il faut consulter J. Gascou, 1984, p. 723-724.

¹⁰⁹⁶ J. Gascou, 1984, note 57, p. 388.

¹⁰⁹⁷ Suét., *Claud.*, XXXIV, 1 : *Saeuum ac sanguinarium natura fuisse, magnis minisque apparuit rebus* (« il était d'un naturel féroce et sanguinaire qui se trahissait dans les moindres choses comme dans les grandes »).

¹⁰⁹⁸ J. Gascou, 1984, p. 387-388.

Mais l'image de César fait exception dans la mesure où elle tend vers une « saisissante unité ». Elle n'est pas que la simple antithèse des qualités et des défauts. Reprenons la pertinente analyse de J. Gascou¹⁰⁹⁹ :

« César a le sens de la grandeur et de la clémence, mais il est animé de tendances tyranniques et d'une ambition irrépressible. Il y a chez lui un trop-plein d'être, une débordante vitalité qui le pousse à l'excès, au refus de la norme et de la mesure, dans le bien comme dans le mal : il méprise la légalité, comme il méprise le soin mesquin de se venger, sauf (ainsi dans le cas des pirates) lorsque son honneur est en cause. C'est l'unité profonde du caractère de César qui rend compte de ses contradictions : le sens de la grandeur est proche de l'*hybris*. »

César s'enfonce dans l'*hybris* et voit dans le geste de Pontius Aquilus une atteinte à sa personne. Et pourtant, il est lui-même resté assis en présence du sénat (78, 2-4) :

Verum praecipuam et exitiabilem sibi inuidiam hinc sibi maxime mouit.

Son courroux n'est en aucun cas justifié, contrairement à celui d'Auguste, que J. Gascou¹¹⁰⁰ définit en ces termes :

« Chez Auguste, l'opposition est chronologique : au triumvir assoiffé de sang et de vengeance, succède le *princeps* apaisé et paternel. Il n'y a pas de contradiction, il y a évolution ; mais le portrait n'est pas sans faiblesses : Suétone n'explique pas la « conversion » apparente d'Auguste, il la constate seulement. »

¹⁰⁹⁹ J. Gascou, 1984, note 58, p. 388.

¹¹⁰⁰ J. Gascou, 1984, note 58, p. 388-389.

Histoire et biographie

L'œuvre de Suétone¹¹⁰¹ associe l'histoire et la biographie, deux genres distincts par leur contenu et leur finalité. Au début de la *Vie d'Alexandre*, Plutarque différencie les deux pour les opposer : « je n'écris pas des ouvrages d'histoire, mais des biographies¹¹⁰² ».

Comme le montre J. Gascou¹¹⁰³, il existe néanmoins des points de contact entre histoire et biographie. Afin d'analyser tous les aspects d'une personnalité, le biographe prend en compte son environnement, le fond historique et les grands événements auxquels elle a de près ou de loin participé. Mais la conception biographique de Suétone est particulière dans la mesure où il multiplie les anecdotes, les *sententiae*, ces détails de la vie privée. Il les place sur le même plan que les grands événements, qui se retrouvent « écrasés¹¹⁰⁴ ».

Suétone se démarque de l'historiographie romaine, longtemps subordonnée au principe annalistique, fondé sur la succession annuelle des magistrats. Il inaugure une forme nouvelle de l'histoire où la structure de base est composée par les règnes des empereurs. Un seul homme, l'Empereur, symbolise l'histoire romaine.

À Rome, la biographie se rapproche à l'origine de l'éloge politique, d'apparat (panégyrique) et funèbre (*laudatio funebris*). Elle est considérée généralement comme un domaine distinct de l'histoire¹¹⁰⁵.

¹¹⁰¹ Le développement s'appuie sur les analyses de J. Gascou, 1984, *Suétone historien*, p. 347-349, d'E. Wolff, « Suétone » in *Ecrire l'histoire à Rome*, Paris, Les Belles Lettres, p. 227-262.

¹¹⁰² Cité et traduit par R. Flacelière, dans Plutarque, *Vies*, t. I, Paris, 1957, « Introduction », p. XXIX. Pour Plutarque, il existe une différence de contenu entre histoire et biographie : « et ce ne sont pas toujours les actions les plus éclatantes qui révèlent le mieux les qualités et les défauts des hommes : un acte ou une parole tout ordinaire, une simple plaisanterie font souvent mieux connaître un caractère que les combats les plus meurtriers, les batailles rangées ou les sièges les plus mémorables. »

¹¹⁰³ J. Gascou, 1984, p. 347-349.

¹¹⁰⁴ Terme emprunté à J. Gascou, 1984, p. 349.

¹¹⁰⁵ Créateur du genre latin au I^{er} siècle avant Jésus-Christ, Cornelius Nepos ne pense pas faire œuvre d'historien (*Des grands généraux des nations étrangères*, 16, 1).

Au contraire de Plutarque qui adopte une perspective essentiellement morale, Suétone ne traite pas des grands hommes idéalisés du passé et ne s'occupe pas de philosophie ou de morale. Il démystifie les empereurs et les montre semblables à des « hommes comme les autres, en qui se mêlaient le bien et le mal¹¹⁰⁶ ».

L'organisation en *species*

Sur l'ensemble des *Vies*, onze indications de la description physique de la colère ont été recensées. Ce nombre peut paraître bien restreint au vu de l'étendue de l'œuvre. Mais, ce qui détonne est l'organisation des biographies, qui ne se fait pas selon un ordre chronologique, mais par rubriques. Suétone s'explique sur ce point dans la *Vie d'Auguste* (IX, 1) :

Proposita uitae eius uelut summa, partes singillatim neque per tempora sed per species exsequar, quo distinctius demonstrari cognoscique possint¹¹⁰⁷.

Species se traduit par « rubrique, catégorie, point de vue ». On en dénombre quatre essentielles : origine et naissance, carrière publique, vie privée, mort. Le matériau du référentiel de la représentation physique de la colère est dispersé dans ces différents tableaux et se dissémine dans une trame de nature soit narrative, soit descriptive.

Trame narrative et descriptive

La caractérisation physique reste pour Suétone un élément essentiel de chaque présentation des Césars. Il agrmente chaque vie d'un portrait complet, qui joue un rôle important dans l'appréciation des personnages.

¹¹⁰⁶ Pierre Grimal, « Introduction à l'œuvre de Suétone », Livre de poche, 1973.

¹¹⁰⁷ Suét., *Aug.*, IX, 1 : « ayant présenté en quelque sorte le sommaire de sa vie, je vais en examiner une à une les différentes parties, non point en suivant l'ordre chronologique, mais (en groupant les faits) par catégories, de façon à rendre plus nets leur exposé et leur étude. »

L'analyse de l'*habitus* intervient généralement aux deux tiers de la biographie, après la présentation des origines, de la formation du jeune prince et de ses qualités et de ses défauts. Il s'attarde sur les moindres particularités des princes. Il s'ingénie à faire connaître leur costume, leurs habitudes familiales, les secrets de leur vie intime, traits dans lesquels Henri Ailloud voit Suétone comme le précurseur des historiens modernes¹¹⁰⁸

E. C. Evans¹¹⁰⁹ distingue trois types de description physiques :

- La première de caractère constant et général. Elle est assez vague et faiblement individualisante. Elle s'illustre par des formules telles que *forma egregia* ou *corpus ingens*.
- La seconde enregistre l'aspect d'une figure ou la contenance d'une personne sous l'emprise de sentiments permanents ou d'émotions momentanées. Une expression comme *truci uultu* la traduit.
- La dernière, qui englobe la personne, est fortement individualisante. Elle considère de nombreuses parties : l'allure générale du corps et sa taille, la forme du visage, le teint, les yeux, le front, les cheveux...

Dans le cadre de la description physique de la colère, deux types d'occurrences apparaissent en fonction de la catégorisation proposée par E. C. Evans. La majorité relève de ces expressions qui décrivent l'être sous le coup d'une émotion momentanée comme la colère. Une seule est fortement individualisante. Elle présente Claude courroucé, la bouche ouverte et les narines s'humidifiant (*Claud.*, XXX, 2). Elle illustre une préoccupation d'ordre purement descriptif car elle s'insère dans le portrait de l'empereur.

¹¹⁰⁸ Introduction aux *Vies des douze Césars* d'Henri Ailloud, Paris, les Belles Lettres, p. XXXIV. De ces présentations, ressort un réalisme que ne connaissent pas les historiens latins antérieurs à Suétone. Ils n'accordent guère d'attention au portrait physique de leurs personnages. Salluste ne donne que quelques indications générales (*Cat.*, 5 ; *Jug.*, 6). Tacite se contente de traits isolés, destinés à faire ressortir un caractère moral. La rougeur du visage de Domitien lui permet de cacher celle de la honte (*Hist.*, IV, 40).

¹¹⁰⁹ E. C. Evans, 1969, *Physiognomics in the ancient world*, dans *Transactions of the American Philosophical Society*, n. s., vol. 59, part 5, p. 6 ; p. 89-96.

Cependant les autres extraits s'intègrent dans un contexte plus narratif. C'est pourquoi s'opère une sélection descriptive davantage axée sur les effets du corps. Les indications vocales se trouvent ainsi privilégiées. Elles rendent compte d'une tonalité et d'une élocution spécifiques qui « colorent » et singularisent les propos tenus.

Elles participent à une mise en scène de l'empereur perçu comme une personne existante. C'est avec véhémence que César s'exprime en voyant que Pontius Aquila ne se lève pas lors de son passage sur son char de triomphe (*Caes.*, LXXVIII, 3). Un anonyme s'adresse vigoureusement à Tibère qui hésite à prendre le pouvoir (*Tib.*, XXIV, 1).

L'homo furens, instrument de la satire : Claude, le prince grotesque

Deux occurrences ont été relevées présentant les modifications physiologiques qu'occasionne la colère sur Claude. En XXX, 2, il est décrit, la bouche écumante et largement ouverte et les narines s'humidifiant ; en XL, 5, il s'enflamme et hurle contre les habitants d'Ostie, venus lui soumettre une requête. Ces deux extraits n'ont pas la même teneur, dans la mesure où le premier s'enchâsse dans le portrait de l'empereur et que le deuxième s'intègre dans une énumération des maladresses. Néanmoins, leur finalité reste commune, et contribue à présenter le mari d'Agrippine sous un angle risible.

Un portrait à charge

Sciemment, Suétone¹¹¹⁰ égratigne Claude en usant de la « technique de pamphlétaire¹¹¹¹ ». Comme le relève Jacques Gascoü¹¹¹², le mépris est la ligne de force qui compose son portrait. Elle répond à ce statut d'être ridicule qui suscite pendant toute son existence les moqueries des uns et des autres.

La colère accentue la laideur d'un physique déjà ingrat et renforce le portrait à charge. Et pourtant, la description débute sous un angle favorable :

*Auctoritas dignitasque formae non defuit ei, uerum stanti uel sedenti ac praecipue quiescenti, nam et prolixo nec exili corpore erat et specie canitieque pulchra, opimis ceruicibus*¹¹¹³.

Cette beauté « impériale », définie par l'*auctoritas* et la *dignitas*, fait de Claude une « fort belle statue¹¹¹⁴ ». Elle se fane bien vite par la somme de ridicules qui suit et qui « achève le portrait en forme d'exécution¹¹¹⁵ ». En effet, l'adverbe *ceterum* (XXX, 2) amorce une distorsion destructrice.

¹¹¹⁰ On s'est souvent interrogé sur les liens que pouvait entretenir Suétone avec la physiognomonie, cette pseudo-science très en vogue à son époque. Elle suppose l'interdépendance fondamentale du corps et de l'âme et l'intime corrélation entre les traits intellectuels et moraux et l'apparence physique. Après avoir analysé en détails quelques portraits, Jacques Gascoü en conclut : « il faut donc résister à la tentation de voir dans les portraits de Suétone une forêt de symboles ou un langage chiffré qui ne pourrait être décodé qu'à la lumière des traités de physiognomonie. Les deux conditions préalables que nous avons posées pour admettre une telle théorie (cohérence des traits, accord entre la traduction caractérologique de ces traits et la nature morale des Césars) ne nous paraissent pas réalisées » (1984, p. 614). C'est pourquoi l'occurrence (XXX, 2) ne peut en aucun cas être considérée comme étant d'inspiration physiognomonique. En effet, la flagrance caricaturale du portrait l'oriente vers une critique ouverte de l'empereur. L'aspect risible de son faciès courroucé, les narines humides et la bouche grande ouverte, présente Claude comme incompetent et indigne d'un tel statut.

Sur l'influence physiognomonique peuvent être consultés le chapitre de J. Gascoü, Suétone historien, p. 592-616, l'article de Dolorès Pralon, « La physiognomonie dans la Vita Caesarum de Suétone ».

¹¹¹¹ J. Gascoü, 1984, p. 430.

¹¹¹² J. Gascoü, 1984, p. 430 ; 615 ; 734-735.

¹¹¹³ Suét., *Claud.*, XXX, 1 : « Sa personne ne manquait ni de prestance ni de noblesse, quand il était assis ou debout et surtout au repos, car il avait la taille élancée, mais non pas grêle, une belle figure, de beaux cheveux blancs, un cou bien plein. »

¹¹¹⁴ Expression de J. Gascoü, 1984, p. 615.

¹¹¹⁵ J. Gascoü, 1984, p. 734.

Et la colère contribue à faire de Claude ce personnage repoussoir, qui prend aux yeux de Suétone la valeur symbolique de la « négation de la dignité impériale¹¹¹⁶ ». Suétone s'abandonne à la veine caricaturale et satirique, en additionnant les termes méprisants (*dehonestabant, indecens, turpior*). Sous l'emprise du courroux, l'empereur a la bouche qui s'ouvre et les narines qui s'humectent. Ces éléments cocasses rappellent que Suétone a le souci du réalisme et manifeste le goût du petit détail concret¹¹¹⁷ ».

La trivialité de ces indications s'ajoute à un physique par nature déjà débile. L'adjonction de ces traits à ceux permanents du bégaiement et du hochement de tête font de Claude un « être inadapté à la vie et sa fonction d'empereur, inconscient, étourdi, ridicule, sans dignité morale et sans autonomie¹¹¹⁸ ». Claude n'a rien d'un grand empereur et cette dégénérescence se lit dans son allure. Dès qu'il se met à évoluer comme être vivant, doté de la parole et de mouvement, son attitude et ses manières sont répugnantes.

Et cette veine satirique est proche de la parodie composée par Sénèque sur la divinisation de Claude. L'*Apocoloquintose* met en scène un personnage qu'Hercule prend pour un monstre à cause de la constitution cacochyme de son corps :

Tum Hercules primo aspectu sane perturbatus est, ut qui etiam non omnia monstra timuerit : ut uidit noui generis faciem, insolitum incessum, uocem nullius terrestris animalis, sed, qualis esse marinis beluis solet, raucam et implicatam, putauit sibi tertium decimum laborem uenisse. Diligentius intuenti uisus est quasi homo¹¹¹⁹.

¹¹¹⁶ J. Gascou, 1984, p. 734.

¹¹¹⁷ D. Pralon, « La physiognomonie dans la *Vita Caesarum* de Suétone », p. 4.

¹¹¹⁸ J. Gascou, *Suétone historien*, Palais Farnèse, Ecole française de Rome, p. 615.

¹¹¹⁹ Sén., *Apoc.*, V, 4-5 : «Hercule, au premier coup d'œil, se sentit tout décontenancé : il crut qu'il n'avait pas encore affronté tous les monstres. Quand il vit cette face singulière, cette façon bizarre de marcher, cette voix qui n'était celle d'aucune créature terrestre, mais dont les sons rauques et brouillés rappelaient celle des bêtes marines, il crut qu'un treizième travail lui était échu. En regardant avec plus d'attention, il se rendit compte que c'était une manière d'homme. »

Et il émane de la description de Claude en colère la même impression de ridicule. Son élocution est si inintelligible que personne ne le comprend et ne fait cas de lui. Le schème figuratif de l'embrasement est également utilisé :

Excandescit hoc loco Claudius et quanto potest murmure irascitur. Quid diceret nemo intellegebat ; ille autem Febrim duci iubebat, illo gestu solutae manus, et ad hoc unum satis firmas, quo decollare homines solebat. Iusserat illi collum praecidi : putares omnes illius esse libertos, adeo illum nemo curabat¹¹²⁰.

Une accumulation de ridicules

Ce grotesque physiologique s'inscrit dans une accumulation de ridicules autant physiques que comportementaux. Durant toute sa vie, Claude a été méprisé par ses proches : sa mère Antonia¹¹²¹, sa grand-mère Livie¹¹²², sa sœur Livilla¹¹²³, son grand-oncle Auguste¹¹²⁴. Le prenant pour un niais, Tibère le considère comme incapable de toute charge publique¹¹²⁵. Sous Caligula, il essuie bon nombre d'avanies¹¹²⁶. Lâche¹¹²⁷, goinfre¹¹²⁸, étourdi¹¹²⁹, il est soumis à ses femmes et à ses affranchis¹¹³⁰. Il est incompetent et n'est pas apte à gouverner l'Empire et à se maîtriser.

¹¹²⁰ Sén., *Apoc.*, VI, 2 : « Claude ici prend feu et flamme et grogne de colère aussi énergiquement qu'il peut. Personne ne comprenait ce qu'il disait. De fait, il ordonnait de conduire la Fièvre au supplice, avec ce geste d'une main flasque, et juste assez ferme pour cet office, dont il faisait décapiter les gens. Il avait ordonné de lui trancher la tête ; mais on eût dit que tous ceux qui se trouvaient là étaient ses affranchis, tant personne ne se souciait de lui. »

¹¹²¹ *Claud.*, III, 3.

¹¹²² *Claud.*, III, 4.

¹¹²³ *Claud.*, III, 5.

¹¹²⁴ *Claud.*, III, 4-6.

¹¹²⁵ *Claud.*, V, 1 et VI, 3-4.

¹¹²⁶ *Claud.*, VIII.

¹¹²⁷ *Claud.*, XXXV-XXXVII.

¹¹²⁸ *Claud.*, XXXIII, 1-2.

¹¹²⁹ *Claud.*, XXXIX-XL.

¹¹³⁰ *Claud.*, XXV, 15.

L'image comique et dépréciative de ce personnage le rend déplorable et digne du plus sombre dédain. Époux dupé et pourtant heureux, il est un des signataires du contrat de mariage lors des « noces » de sa femme Messaline avec son amant Silius, croyant ainsi échapper à un redoutable présage¹¹³¹.

Son accession au pouvoir impérial est de loin l'anecdote la plus risible. Suétone ne retient que les traits les plus propres à ridiculiser Claude, en retenant « le hasard comme facteur décisif d'explication¹¹³² » : *imperium cepit quantumuis mirabili casu* (*Claud.*, X, 1). Apeuré, Claude s'est caché dans les plis d'une tenture. Mais un soldat, ayant aperçu ses pieds, le salue comme empereur alors que Claude se jette à ses genoux (X, 3). Les hésitations du sénat, les exigences de la foule et les soldats qui lui jure obéissance font de lui le nouvel empereur (X, 7-8). Tout n'est que mépris dans la présentation de l'empereur, constante et durant toute son existence, il a été « l'insignifiance de la cause de l'élévation de Claude correspond à l'insignifiance du personnage (aux yeux de son biographe) et cette façon de présenter les choses relève moins d'une conviction profonde sur le rôle du hasard en histoire que de la technique du pamphlétaire¹¹³³ ».

1.4 L'autobiographie : les *Confessions* d'Augustin

La colère comme phénomène psychologique

La logique comportementale de la colère

En revenant sur son existence, Augustin présente de nombreuses personnes sous l'emprise de la colère. Ces apparitions deviennent restrictives dans la mesure où elles définissent le courroux comme un sentiment ponctuel, éprouvé lors d'un conflit.

¹¹³¹ *Claud.*, XXIX, 5.

¹¹³² Cette analyse est celle de J. Gascou, 1984, p. 428. Sur l'accession au pouvoir impérial, cf. p. 428-430.

¹¹³³ J. Gascou, 1984, p. 430.

Le petit enfant s'emporte devant l'insatisfaction d'un de ses caprices (I, 7, 11) ; Augustin adolescent se laisse mener par les turpitudes de l'émotionnel comme l'amour, le ressentiment (III, 1, 1) ; la foule s'enflamme en prenant Alypius pour un criminel (VI, 9, 15). Tout le monde¹¹³⁴ peut l'éprouver. Cette globalisation généralisante la définit comme transversale, pouvant être attribuée à n'importe quel individu. L'ire est alors perçue sous un angle objectif

Toutefois, une seule occurrence nuance cette distinction, quand l'auteur décrit son père comme « sujet à de violentes colères » (IX, 9, 19). L'émotion fugace cède la place à une donnée tempéramentale, spécifique à un individu. Elle devient nominative et déterminative d'une individualité. Dans ce cas présent, elle acquiert une certaine pérennité dans le sens où elle participe à la construction d'une personnalité. Cette émotion devient coutumière et spécifique d'un être donné. Néanmoins, il ne s'agit pas pour autant d'un naturel irascible, qui se traduit par une susceptibilité constante, associant agacement et énervement mais plutôt d'un bouillonnement itératif, se produisant à maintes reprises. À cela se juxtapose une expérimentation de la colère. En effet, il se dégage tout un schéma empirique, duquel peuvent être extraites les grandes constantes d'une dynamique situationnelle, combinée à une logique comportementale.

Deux extraits suggèrent l'ébauche d'un canevas dramatique : VI, 7, 12 ; IX, 8, 18 ; IX, 9, 21. Ils ont en commun une série de remarques génériques, envisageant l'intrusion colérique par la combinaison d'invariants.

¹¹³⁴ La colère évoquée ici est celle traditionnelle et conventionnelle. Néanmoins, certaines restrictions seront formulées ultérieurement quand l'ire sera associée à des personnalités d'élite comme Monique et qu'elle sera envisagée sous un aspect positif.

*Hoc quoque illi bono mancipio tuo, in cuius utero me creasti, deus meus, misericordia mea, munus grande donaueras, quod inter dissidentes atque discordes quaslibet animas, ubi poterat, tam se praebebat pacificam, ut cum ab utraque multa de inuicem audiret amarissima, qualia solet eructare turgens atque indigesta discordia, quando praesenti amicae de absente inimica per acida conloquia cruditas exhalatur odiorum, nihil tamen alteri de altera proderet, nisi quod ad eas reconciliandas ualeret*¹¹³⁵.

Tout en soulignant la capacité de conciliation de sa mère, Augustin rappelle les grandes constances d'une querelle dans une amitié. Par ce biais, il brosse un arrière-plan conflictuel, envisagé sous l'angle de la généralité : *quod inter dissidentes atque discordes quaslibet animas*. L'indéfini *quaslibet* se réfère à la totalité des âmes soumises à la dissension, tout en gommant les propriétés particulières. Deux tonalités majeures sont données : rupture et désaccord. En effet, une logique situationnelle se juxtapose en filigrane. Deux pôles apparaissent : un émetteur d'actes ou de paroles perçus comme hostiles de la part d'un récepteur. S'enclenche ensuite une maturation de la rancœur de la part du destinataire, qui se concrétise par un dénigrement, se faisant en l'absence de la personne visée. Et tout cela tend à se faire systématiquement. L'usage de *solere* introduit un procès itératif, à valeur d'habitude, permettant la constatation des productions verbales acrimonieuses.

De plus, en IX, 8, 18, Augustin analyse le comportement de la servante de sa mère, qui ne souhaite qu'une chose : la vexer. Il tire alors ses observations :

¹¹³⁵ Aug., *Conf.*, IX, 9, 21: « A cette fidèle servante, dans le sein de laquelle vous m'avez créée "ô mon Dieu, ma Miséricorde", vous aviez encore départi une qualité précieuse. Quand deux âmes étaient en dissension et en conflit, elle ne s'employait qu'à rétablir la paix entre elles. Elle avait beau recevoir de part et d'autre de ces récriminations amères, comme en vomit une inimitié toute gonflée de griefs et qui en a gros sur le cœur, quand en présence d'une amie les ressentiments mal digérés se répandent en acides confidences sur le compte d'une ennemie absente, elle ne rapportait de l'une à l'autre que ce qui pouvait contribuer à les réconcilier. »

Illa enim irata exagitare appetiuit minorem dominam, non sanare, et ideo clanculo, aut quia ita eas inuenerat locus et tempus litis, aut ne forte et ipsa periclitaretur, quod tam sero prodidisset¹¹³⁶.

De ce cas particulier, l'auteur tire un constat des invariants du processus de la vexation. Le but recherché est celui d'offenser un tiers, en le blessant dans son amour-propre, que ce soit par des paroles mortifiantes, ou des actes outrageants.

La colère repose sur un échange bilatéral d'un émetteur et d'un récepteur où se constituent deux temps, associés à une temporalité binaire. Un avant se distingue où un tiers commet un acte offensant pour autrui, qui va alors macérer dans son ressentiment. La rupture entamée, vient le moment de la riposte où l'humilié va répliquer. En le suggérant, Augustin s'impose comme l'observateur et le connaisseur de l'âme humaine et de ses rouages.

La colère à tous les âges de la vie précédant le réveil éthique

Insérée dans un ordre chronologique, la colère se retrouve à tous les âges de la vie précédant le réveil éthique, que ce soit la petite enfance, l'enfance ou l'adolescence. Elle participe au développement de l'être et reste ce sentiment ponctuel, consécutif à une contrariété. Augustin la rend plus présente lors de la petite enfance avec deux occurrences relevées (I, 6, 8 ; I, 7, 11). Un extrait concerne l'enfance proprement dite (I, 19, 30) et une autre l'adolescence (III, 1, 1).

¹¹³⁶ Aug., *Conf.*, IX, 8, 18 : « Ce que voulait cette servante, dans sa colère, c'était vexer sa jeune maîtresse, non la guérir ; aussi ne le fit-elle qu'à l'insu de tous, soit que le lieu et l'occasion de la dispute les eussent trouvées seules ou peut-être bien parce qu'elle craignait de se mettre dans un mauvais cas, en dénonçant si tardivement la délinquante ».

En effet, pour décrire son existence, Augustin reproduit la succession des âges¹¹³⁷. La vie utérine et la première enfance (*primordia* et *infantia*¹¹³⁸), qui s'achève au moment où le nourrisson exprime ses désirs par signes¹¹³⁹, en ouvrent la présentation. Suivent le passage à l'enfance proprement dite (*pueritia*¹¹⁴⁰), ainsi que l'adolescence (*adulescentia*¹¹⁴¹).

La colère du petit enfant

Dans ses *Confessions*, Augustin ne fait pas de la colère un sentiment limité à une catégorie d'âge. Elle accompagne l'individu tout au long de son existence et cette linéarité débute dès la première enfance. Elle est inhérente à l'être, qui, dès ses premiers balbutiements, tend à communiquer par des actes expressifs primaires du fait de son incapacité à maîtriser le langage. L'éveil à la vie s'accompagne ainsi de l'apprentissage nécessaire d'un code qui s'acquiert progressivement. Mais l'enfant ne le possède pas de manière innée et doit donc faire face à son impuissance, qui le claquemure :

Post et ridere coepi, dormiens primo, deinde uigilans. Hoc enim de me mihi indicatum est et credidi quoniam sic uidemus alios infantes : nam ista mea non memini. Et ecce paulatim sentiebam, ubi essem, et uoluntates meas uolebam ostendere eis, per quos implerentur, et non poteram, quia illae intus erant, foris autem illi nec ullo suo sensu ualebant introire in animam meam. Itaque iactabam et membra et uoces, signa similia uoluntatibus meis, pauca quae poteram, qualia poteram¹¹⁴².

¹¹³⁷ Le découpage qui suit est celui proposé par Pierre Courcelle, 1950, *Recherches sur les Confessions de saint Augustin*, Paris, E. de Boccard, p. 43-44.

¹¹³⁸ Aug., *Conf.*, I, 6, 10.

¹¹³⁹ Aug., *Conf.*, I, 6, 10 : *Signa, quibus sensa mea nota aliis facerem iam fine infantiae quaerebam.*

¹¹⁴⁰ Aug., *Conf.*, I, 7, 12 et I, 8, 13.

¹¹⁴¹ Aug., *Conf.*, II, 1, 1.

¹¹⁴² Aug., *Conf.*, I, 6, 8 : « Et puis, je commençai à rire aussi, en dormant d'abord, ensuite éveillé. Tout cela m'a été dit de moi, et je l'ai cru, car il en est ainsi des autres enfants ; de tout ce passé je n'ai d'ailleurs nul souvenir. Et peu à peu je remarquais où j'étais, et je voulais montrer mes volontés à ceux qui pouvaient les accomplir ; mais en vain ; elles étaient au dedans, eux, ils étaient au dehors ; et nul sens ne donnait à autrui accès dans mon âme. Aussi je me démenai avec des cris, avec ce peu de signes, semblables à mes volontés, que je pouvais notifier tant bien que mal, mais qui ne les exprimaient pas exactement ».

- Un vécu conjecturé

Le narrateur constate ces éléments qu'il a conjecturés, en observant les façons de faire des petits enfants. En effet, Augustin adulte ne se souvient pas des épisodes de sa vie bien trop anciens¹¹⁴³, ce qui souligne l'incapacité de se souvenir liée au jeune âge. Fondé sur la qualité mémorielle, le récit des *Confessions* repose obligatoirement sur des épisodes lacunaires de l'existence. La distanciation temporelle ne permet pas une précision affinée des souvenirs, voire la réminiscence. L'auteur s'appuie sur le témoignage de tiers ou alors sur les constantes empiriques de l'expérience humaine commune à tous. De ce fait, le rappel de la petite enfance est duel, par l'évocation d'invariants, à partir desquels Augustin suppose son propre vécu¹¹⁴⁴.

- Le petit enfant : un « tyran domestique » et capricieux

Il est alors sans concession pour présenter l'intransigeance de l'enfant capricieux. La logique est simple : n'ayant nul mot pour formuler ses désirs, le nourrisson se heurte à l'incompréhension de son entourage et à l'insatisfaction de ses désirs. Il use des moindres artifices qu'il possède, à savoir les « petites colères effrénées, [le] chantage rageur des larmes, pour asservir les grandes personnes à des caprices parfois nuisibles¹¹⁴⁵ ».

À deux reprises, l'auteur rappelle le cas d'enfant s'emportant. En I, 6, 8, il se décrit en petit tyran, qui soumet son entourage au moindre de ses caprices. Dès qu'il essuie un refus, il se lance dans une crise de larmes effrénée :

¹¹⁴³ Aug., *Conf.*, I, 6, 8 : *Tales esse infantes didici, quos descere potui, et me talem fuisse magis mihi ipsi indicauerunt nescientes quam scientes nutritores meis* (« Tels j'ai vu les petits enfants que j'ai pu étudier et ils m'ont mieux révélé, à leur insu, ce que j'ai dû être alors, que ne l'ont fait, avec toute leur expérience, ceux qui m'ont nourri »).

¹¹⁴⁴ Comme le constate P. Courcelle (1950, p. 36-37), Augustin « rapporte toutes sortes de souvenirs pêle-mêle, comme ils lui viennent, sans souci de chronologie, souvent pour combler une lacune trop sensible du récit antérieur ». En VIII, 12, 10, il définit, d'après son propre vécu, le processus de rappel des souvenirs, son effort pour qu'ils reprennent le plus de précision possible. De ce fait, il se trouve dans les *Confessions* des omissions, des lacunes et des événements totalement flous.

¹¹⁴⁵ Cette analyse est celle de P. de Labriolle, 1937, note 1, p. 7.

Et cum mihi non obtemperabatur uel non intellecto uel ne obsesset, indignabar non subditis maioribus et liberis non seruientibus et me de illis flendo uindicabam. Tales esse infantes didici, quos descere potui, et me talem fuisse magis mihi ipsi indicauerunt nescientes quam scientes nutritores meis¹¹⁴⁶.

En I, 7, 11, Augustin développe cet aspect, en développant la description de ses moindres réactions :

An pro tempore etiam illa bona erant, flendo petere etiam quod noxie daretur, indignari acriter non subiectis hominibus liberis et maioribus hisque, a quibus genitus est, multisque praeterea prudentioribus non ad nutum uoluntatis obtemperantibus feriendo nocere niti quantum potest, quia non oboeditur imperiis, quibus perniciose oboediretur¹¹⁴⁷ ?

Cette gradation croissante présente l'amplification du comportement puéril. Aux larmes succède un emportement violent, *indignari acriter*, auquel peuvent suivre des coups, *feriendo nocere niti quantum potest*. La colère est une donnée comportementale intrinsèque de la nature humaine. Elle intègre un processus d'affirmation du désir personnel et s'impose comme une réaction défensive face à la frustration du souhait émis. Elle s'affirme comme un élan instinctif, protecteur de l'être et de ses aspirations face à l'opposition. Le réalisme de la description devient féroce, en proposant une critique sans appel.

¹¹⁴⁶ Aug., *Conf.*, I, 6, 8 : « Et quand je n'étais pas obéi, soit qu'on ne m'eût pas compris, soit qu'on eût peur de me faire du mal, je m'emportais contre ces grandes personnes insoumisses, qui, libres, refusaient de se faire mes esclaves ; je me vengeais d'elles en pleurant. Tels j'ai vu les petits enfants que j'ai pu étudier et ils m'ont mieux révélé, à leur insu, ce que j'ai dû être alors, que ne l'ont fait, avec toute leur expérience, ceux qui m'ont nourri. »

¹¹⁴⁷ Aug., *Conf.*, I, 7, 11 : « Etait-il donc bien, même pour un temps, de demander en pleurant ce qu'on ne pouvait me donner sans me nuire ; de m'emporter avec violence contre des gens de condition indépendante et libre, d'âge déjà mûr, contre mes propres parents et autres personnes de sens rassis, quand ils ne se prêtaient pas à mes moindres caprices ; de les frapper, en tâchant de leur faire tout le mal possible, pour m'avoir refusé une obéissance qui ne m'eût été concédée qu'à mon dam ? »

Malgré son jeune âge et son inexpérience, le nourrisson est une créature corrompue, égoïste car centrée uniquement sur la satisfaction de ses désirs. La colère se mêle à un témoignage douloureux de l'auteur sur sa propre existence, en mettant en lumière les faiblesses et failles du genre humain.

Comme le remarque Dominique de Courcelles¹¹⁴⁸, Augustin porte sur son enfance « un regard soupçonneux et amer » en rédigeant ses *Confessions* vers 397-401. Un sentiment de honte accompagne l'évocation de ses actions dès la naissance : « pendant le récit de la Genèse dans sa littéralité factuelle comme dans sa signification transcendante, il considér[e] l'impureté essentielle de l'homme, « n'importe quel enfant si petit soit-il », à partir des autorités scripturaires. Il récus[e] donc toute innocence antérieure à un réveil éthique¹¹⁴⁹ ».

Augustin, un enfant dominateur

Et cette dégradation de l'être se perpétue à tous les âges de la vie. Augustin poursuit son aveu sur sa propre nature, en se décrivant comme un enfant autoritaire, n'hésitant pas à voler et à tricher afin de remporter une menue victoire sur autrui .

Furta etiam faciebam de cellario parentum et de mensa, uel gula imperitante uel ut haberem quod darem pueris ludum suum mihi, quo pariter utique delectabantur, tamen uendentibus. In quo etiam ludo fraudulentas uictorias ipse uana excellentiae cupiditate uictus saepe aucupabar. Quid enim tam nolebam pati atque atrociter, si deprehenderem, arguebam, quam id quod aliis faciebam ? Et, si deprehensus arguerer, saeuire magis quam cedere libebat¹¹⁵⁰.

¹¹⁴⁸ D. de Courcelles, 1995, *Augustin ou le génie de l'Europe*, Paris, Editions Lattès, p. 38.

¹¹⁴⁹ D. de Courcelles, 1995, p. 38.

¹¹⁵⁰ Aug., *Conf.*, I, 19, 30 : « Je commettais aussi des larcins dans la cave et sur la table de mes parents, soit pour obéir à ma gourmandise, soit pour pouvoir acheter le compagnonnage de jeu d'autres enfants qui y prenaient autant de plaisir que moi, mais me le vendaient tout de même. J'avais un si sot désir de supériorité que, quand dans le jeu, je me sentais battu, je captais souvent la victoire en trichant. Et pourtant s'il y avait une chose que je ne voulusse pas supporter et qui soulevât mes véhémentes réclamations, quand je prenais les autres en flagrant délit, c'était justement ce que je leur faisais moi-même. Étais-je pris à mon tour sur le fait et incriminé, j'aimais mieux faire le coup de poing que de céder. »

Enfant dominateur, il use de tous les artifices pour parvenir à ses fins. Dominique de Courcelles le juge comme « un enfant sensible, soucieux de se sentir accepté et de l'emporter sur les autres, d'éviter toute occasion d'humiliation¹¹⁵¹ ». Pour lui, la colère devient une parade qui lui permet de garder intacte sa suprématie sur autrui. Ce refus de l'abaissement définit une attitude paradoxale. Alors qu'il n'hésite pas à frauder pour son compte personnel, il s'insurge contre ses compagnons qui agissent de la même façon. Et la violence s'impose comme la ressource essentielle à toute situation conflictuelle. En effet, Augustin se révèle dans sa réalité la plus brutale et la plus crue, afin de dévoiler son inclination naturelle pour le péché. Ce sombre autoportrait amplifie alors la miséricorde de Dieu, qui malgré tous ces actes, a arraché l'auteur au mal.

Mais, ces observations ne sont pas formulées dans un but purement autobiographique. Elles desservent une cause théologique, qui tend à démontrer l'intervention de Dieu à travers toutes les causes secondes qui ont défini l'avancée de l'auteur¹¹⁵². Augustin procède à cet examen pour en tirer des conclusions théologiques¹¹⁵³ à cause de son obsession du problème du péché originel. Par conséquent, tout un arrière-plan théologique sous-tend cette réflexion qui intègre la description de la colère dans la déchéance humaine. Dans ce but, Augustin s'ingénie à décrire l'éveil des inclinations mauvaises dans le cœur de l'*infans*. Il refuse toute innocence à l'enfant, qui ne l'est uniquement que « dans la faiblesse de ses organes » (I, 7, 11). La colère physique participe donc à ce parti pris narratif. Elle devient emblématique de la perversion foncière de la nature humaine ainsi qu'une des conséquences du dogme du péché originel. Et, en guise de conclusion, Augustin s'interroge sur la réalité de l'innocence de l'enfant. L'interrogation, *istane est innocentia puerilis?* clôture le récit des vicissitudes puériles et se retrouve renforcée par cette réflexion scripturaire :

¹¹⁵¹ D. de Courcelles, 1995, p. 39.

¹¹⁵² Pierre Courcelle qualifie le récit de « théocentrique » d'où l'insertion d'éléments lyriques et théologiques dans les morceaux narratifs (cf. P. Courcelle, 1950, p. 26-29).

¹¹⁵³ À ce propos, on peut être consulter l'ouvrage de Pierre Courcelle, 1950, *Recherches sur les Confessions de Saint Augustin*, Paris, E. de Boccard, p. 27, ainsi que la note 1 de Pierre de Labriolle dans sa traduction des *Confessions* (p. 7), CUF.

*Humilitas ergo signum in statura pueritiae, rex noster, probasti, cum aisti : talium est regnum caelorum*¹¹⁵⁴.

À cause de sa perversion, la nature infantile ne peut en aucun cas être substantielle au symbole de l'humilité, qui serait plutôt d'ordre métonymique du fait de la référence à leur « taille menue ».

L'adolescence : Augustin à Carthage

À l'adolescence, se poursuit cette dégénérescence de l'être. Alors qu'Augustin arrive à Carthage en 371, il se précipite avec avidité dans une « soif de sentir », dans « la chaudière des honteuses amours »¹¹⁵⁵. Et de là, survient un terrible aveu :

*Deus meus, misericordia mea, quanto felle mihi suavitatem illam et quam bonus aspersisti, quia et amatus sum et perueni occulte ad uinculum fruendi et conligabar laetus aerumnosis nexibus, ut caederer uirgis ferreis ardentibus zeli et suspicionum et timorum et irarum atque rixarum*¹¹⁵⁶.

L'énumération finale passionnelle reprend la métaphore de la chaleur, associée au métal, *caederer uirgis ferreis ardentibus*. La polysyndète *et... et...atque* structure l'accumulation, tout en associant les jalousies, les craintes, les colères et les querelles. Chaque sentiment semble dériver l'un de l'autre. Tout un processus émotionnel, qui décrit les causes-conséquences, s'établit alors.

¹¹⁵⁴ Aug., *Conf.*, I, 19, 30 : « C'est donc seulement le symbole de l'humilité, figurée par leur taille menue, que vous avez loué, ô vous, notre Roi, quand vous avez dit des enfants : "C'est à ceux qui leur ressemblent, qu'appartient le royaume des cieux". »

¹¹⁵⁵ Aug., *Conf.*, III, 1, 1.

¹¹⁵⁶ Aug., *Conf.*, III, 1, 1 : « O mon Dieu, ô ma miséricorde, de combien de fiel votre bonté en a-t-elle assaisonné pour moi la douceur. Je fus aimé ! J'en vins mystérieusement aux liens de la jouissance, et joyeux, je m'embarrassais dans un réseau de misère, pour être bientôt livré aux verges de fer brûlantes de la jalousie, des soupçons, des craintes, des colères et des querelles ».

La colère s'inscrit comme cause de la crainte mais aussi comme conséquence de la dispute. Elle se retrouve composante d'un ensemble sécable, qui emprisonne l'être. En effet, l'incandescence du vice brutalise et meurtrit la jeunesse de l'auteur, soumis à ses instincts.

Ainsi, en se présentant dans son expression la plus rude, la colère définit l'homme comme une créature faible. Elle s'associe au cheminement de l'auteur, qui a longtemps erré en quête de la vérité. Elle s'intègre donc dans le schéma de l'imperfection et dégradation humaines, conséquences du péché originel. Depuis, l'existence n'est qu'une succession de tribulations, qui stigmatise l'être dans son imperfection la plus absolue. Ce sentiment néfaste devient révélateur des faiblesses humaines, auxquelles Augustin n'a pas été soustrait avant sa conversion. .

De plus, intégrée dans l'optique autobiographique, elle participe à la conceptualisation de la visée de la confession. En effet, en systématisant sa pensée au livre X, il revient sur cette notion fondamentale. Comme l'analyse Pierre Courcelle¹¹⁵⁷, « il ne s'agit pas de dévoiler à Dieu des secrets qu'il ignorerait, mais de reconnaître en soi-même la Grâce de Dieu pour s'humilier à son regard ; là est le fruit de la confession¹¹⁵⁸ : rapporter à soi tout le mal de sa conduite et se prendre en déplaisance, rapporter à Dieu tout le bien, du fond du cœur et non point seulement en paroles¹¹⁵⁹ ». Les accès de colère déterminent la vérité de l'être, créature inachevée et perdue dans les turpitudes de la vie.

Néanmoins, la nuisance de cette émotion peut être inversée et transcendée et permettre à des êtres d'exception de corriger leur fragilité.

¹¹⁵⁷ P. Courcelle, 1950, p. 17.

¹¹⁵⁸ Aug., *Conf.*, X, 2, 2 : *Et tibi quidem, domine, cuius oculis nuda est abyssus humanae conscientiae, quid occultum esset in me, etiamsi nollem confiteri tibi ? Te enim mihi absconderem, non me tibi. Num autem quod gemitus meus testis est displicere me mihi, tu refulges et places et amaris et desideraris, ut erubescam de me et abiciam me atque eligam te et nec tibi nec mihi placeam nisi de te.*

Tibi ergo, domine, manifestus sum, quicumque sim. Et quo fructu tibi confitear, dixi.

¹¹⁵⁹ Aug., *Conf.*, X, 2, 2 : *Cum enim malus sum, nihil est aliud confiteri tibi quam displicere mihi ; cum uero pius, nihil est aliud confiteri tibi quam hoc non tribuere mihi. Confessio itaque mea, deus meus, in conspectu tuo tibi tacite fit et non tacite. Tacet enim strpitu, clamat affectu.*

La colère en tant que sentiment constructif : ambivalence de sa perception

Du point de vue de sa logique comportementale, la colère implique un schéma, qui peut sommairement être présenté de la sorte : reposant sur une blessure faite à l'intégrité personnelle, elle induit une stratégie d'agressivité envers la personne perçue comme l'offenseur. Elle tente de redresser un tort subi et donc d'égratigner l'insulteur. De ces aspects découle conventionnellement la meurtrissure de l'agresseur, qui doit se retrouver dans une situation de faiblesse, afin de contenter l'ego froissé. Tout repose sur une déstabilisation de forces, que l'on tente par le courroux de rééquilibrer. Une stratégie ayant pour finalité de rudoyer l'adversaire est alors élaborée. De nombreux artifices peuvent être utilisés : la violence, les insultes.

Cependant, Augustin inverse cette polarité dominatrice et destructrice en déviant cette funeste optique. En effet, le courroux devient la clé d'une progression possible. Cette réversibilité ne se joue pas du côté de l'émetteur mais du récepteur, qui s'impose alors comme une personnalité d'élite. Trois occurrences fixent cette optimisation : IX, 8, 18, IX, 9, 21 et VI, 7, 12.

Un vice désamorcé grâce à des insultes constructives

Par nature, les insultes sont des propos ou actes blessants, qui portent atteinte à la dignité de la personne visée. Expressions privilégiées du ressentiment, elles peuvent entraîner une surenchère conflictuelle. Agonir revient à souhaiter égratigner l'autre dans sa dignité par des paroles désobligeantes. Elles mettent en lumière un défaut, une faiblesse sensible, qui formulée verbalement par l'insulte ou la critique, peut être assimilée par la personne désignée.

Toutefois, détournées de leur but premier, elles permettent une amélioration de la personnalité du récepteur. Tel est le cas pour Monique qui, lors de son jeune âge, avait développé un certain goût pour le vin (IX, 8, 18).

À l'occasion d'une querelle avec la servante qui l'accompagnait d'ordinaire au tonneau, elle reçut d'elle l'injure insolente, *meribibulam*. En un mot, le travers de la mère d'Augustin se retrouve clairement identifié et exprimé. Et pourtant, le but premier de ce trait est de vexer, en écorchant la dignité de l'interlocuteur. Mais il devient salvateur puisqu'il permet à la jeune fille de prendre conscience d'une déviance de son caractère. De ce fait, la critique est détournée de sa fonction coutumière grâce à la perception bénéfique, accordée par le récepteur. L'unique modalité qui permet cet écartement repose sur la qualité de la personnalité de l'interlocutrice.

La situation d'Alypius est similaire à celle de Monique. En VI, 7, 12, l'auteur rappelle l'expérience de son ami et ancien élève, Alypius, « englouti dans la folie des jeux du cirque » (VI, 7, 11) lors de son jeune âge. Pendant qu'Augustin commente un texte, une idée lui vient :

Quam dum exponerrem et oportune mihi adhibenda uideretur similitudo circensium, quo illud quod insinuabam et iucundius et planius fieret cum inrisione mordaci eorum, quos illa captiuasset insania, scis tu, deus noster, quod tunc de Alypio ab illa peste sanando non cogitauerim. At ille in se rapuit meque illud non nisi propter se dixisse credidit et quod alius acciperet ad suscensendum mihi, accepit honestus adulescens ad suscensendum sibi et ad me ardentius diligendum¹¹⁶⁰.

Là aussi, la dénonciation repose sur une formulation verbale de la honte de cette habitude. Le groupe prépositionnel *ab illa peste* assimile ce vice à un fléau destructeur. Augustin dénonce alors cette habitude destructrice *cum inrisione mordaci*.

¹¹⁶⁰ Aug., *Conf.*, VI, 7, 12 : « En me le commentant il me parut opportun de tirer une comparaison des jeux du cirque, pour donner à l'idée que j'essayais de faire comprendre plus d'agrément et de clarté, en lançant quelques traits mordants contre les esclaves de cette sottise manie. Vous le savez, mon Dieu, je ne songeais guère à ce moment-là à guérir Alypius de cette peste. Mais il prit vivement pour lui mes observations et crut que c'était exclusivement lui que j'avais visé. Un autre se fût courroucé contre moi, mais l'excellent jeune homme en tira occasion de se courroucer contre lui-même et de m'aimer plus ardemment. »

Métaphoriquement, l'acidité des paroles proférées renvoie à une morsure, ce saisissement avec les dents émis dans une volonté de blesser. Toute personne adepte des jeux du cirque se retrouve tournée en dérision et en ridicule. L'être devient lucide sur la vraie nature de son penchant. Alypius le perçoit comme tel en prenant pour lui ces paroles, alors qu'elles ne le visaient pas sciemment. Deux conséquences peu anodines et conventionnelles découlent ensuite : la colère d'Alypius contre lui-même et le renforcement de l'amour pour Augustin, qui devient l'instrument du perfectionnement de l'étudiant.

Dans ces deux extraits, le schéma situationnel est le même. Des propos mordants, voire insultants, sont proférés à l'encontre de récepteurs, sujets à un vice déshonorant. Dans un cas traditionnel, ces critiques auraient été prises pour des injures. Cependant, le tempérament d'élite des interlocuteurs désamorce cette portée négative et en permet même une optimisation. Les critiques se trouvent déviées de leur optique originelle et octroient, par la mise en mots de la nature nuisible du vice, une rémission de ce penchant. Les traits ne sont plus destructeurs, mais au contraire salvateurs.

La clé de l'amélioration : tempérament d'exception et intervention divine

La progression de l'âme et son perfectionnement découlent de la force de caractère de la personne concernée. Augustin est conscient de cet aspect et détache du commun des mortels les individus capables de cerner leurs faiblesses et d'y remédier. Alypius n'est pas semblable aux autres élèves bien ordinaires. L'observation *et quod alius acciperet ad suscensendum mihi* rappelle le comportement qu'un tiers aurait habituellement adopté, à savoir la rancune. Alypius, l'*honestus adulescens*, s'oppose alors à l'indéfini désignant l'altérité, *alius*. Cette différenciation se retrouve renforcée par le parallélisme syntaxique : *et quod alius acciperet ad suscensendum mihi, accepit honestus adulescens ad suscensendum sibi*.

Sa personnalité d'élite le distingue de la masse, comme c'est le cas pour Monique.

Toutefois, en ce qui concerne la progression de la mère de l'auteur, vient s'ajouter le dessein d'une intervention de Dieu, soulignée par Augustin :

Vbi tunc sagax anus et uehemens illa prohibitio ? Numquid ualebat aliquid aduersus latentem morbum, nisi tua medicina, domine, uigilaret surper nos ? Absente patre et matre et nutritoribus tu praesens, qui creasti, qui uocas, qui etiam per praetpositos homines boni aliquid agis ad animarum salutatem.

Quid tunc egisti, deus meus ? unde curasti ? unde sanasti ? nonne protulisti durum et acutum ex altera anima conuicium tamquam medecinale ferrum ex occultis prouisionibus tuis et uno ictu putredinem illam praecidisti¹¹⁶¹ ?

La scène de l'injure de la servante quitte son aspect anecdotique, en acquérant une dimension spirituelle certaine grâce à l'appel au Très-Haut. Il ne s'agit pas d'une vulgaire scène de rancœur d'une servante vis-à-vis de sa maîtresse. En effet, elle s'assimile à une manœuvre voulue par Dieu, afin de retirer la partie corrompue de l'âme de Monique. Aucun incident n'est aléatoire. Il vise au perfectionnement de l'être, dans la mesure où il est voulu par Dieu. Une simple injure, *durum et acutum (...) conuicium*, devient un instrument rédempteur, comme le souligne la comparaison *tamquam medecinale ferrum*. L'amélioration est analogue à un procédé mécanique d'extraction.

¹¹⁶¹ Aug., *Conf.*, IX, 8, 18 : « Où était à ce moment-là cette vieille si sage et ses défenses formelles ? Contre cette maladie cachée, quel remède efficace, si votre grâce médicinale, Seigneur, ne veillait sur nous ? Ni son père, ni sa mère, ni ses éducateurs n'étaient là : mais vous, vous étiez présent, vous qui nous avez créés, qui nous appelez à vous, et qui, fût-ce même de personnes interposées, savez tirer quelque bien pour le salut des âmes. Que faites-vous alors, ô mon Dieu ? Comment l'avez-vous traitée ? Comment l'avez-vous rendue à la santé ? N'est-il pas vrai que, de l'âme d'une autre personne, vous tirâtes une insulte dure et perçante comme l'acier guérisseur, extraite de vos réserves mystérieuses, pour extirper d'un seul coup, en elle, la partie corrompue ? »

Le tempérament d'élite de la mère d'Augustin s'est forgé au fur et à mesure de sa vie. Le groupe nominal *sagax anus* en rappelle l'achèvement, résultant de l'expérience. L'homme est faillible par nature et doit faire preuve de sagacité et d'intransigeance vis-à-vis de lui-même pour se perfectionner.

Monique : l'antithèse de l'être en colère

Dans le récit autobiographique des *Confessions*, un être se dégage de l'entourage de l'auteur : Monique, sa mère. Non seulement la relation mère-fils a été très intense¹¹⁶², mais en plus, sa personnalité remarquable fait d'elle une femme d'élite. Ce qui retient notre intérêt est son expérimentation considérable de la colère, non pas en tant qu'*homo furens*, mais comme temporisatrice. Jamais elle n'est présentée comme sujette à des accès de rancœur. Elle est plutôt celle qui essuie le ressentiment d'autrui en jouant la modératrice. Elle devient donc l'antithèse de l'être en colère. En IX, 9, 21, Augustin évoque la capacité de sa mère à garder son sang-froid dans les querelles. Elle sait se tenir à distance de l'amertume d'autrui, tout en jouant le rôle de médiatrice. Ses propos pondérés et favorables contribuent à la réconciliation des amies brouillées. Dans l'imbroglio conflictuel, elle temporise la situation, en en atténuant la brutalité et l'agressivité, en ne rapportant que ce qui peut contribuer à la réconciliation des deux parties. Personnalité d'élite, elle sait garder son sang-froid, lui permettant une capacité de recul nécessaire à neutraliser un antagonisme.

De ce fait, elle forme avec son mari un couple oxymorique. En effet, Augustin le décrit de la manière suivante :

¹¹⁶² À ce propos, on peut consulter l'ouvrage de Dominique de Courcelles, 1995, *Augustin ou le génie de l'Europe*, p. 71-74.

Erat uero ille praeterea sicut beniuolentia praecipuus, ita ira feruidus. Sed nouerat haec non resistere irato uiro, non tantum facto, sed ne uerbo quidem. Iam uero refractum et quietum cum oportunum uiderat, rationem facti sui reddebat, si forte ille inconsideratius commotus fuerat¹¹⁶³.

Le tempérament bouillonnant du père s'oppose en tout point à celui si modéré de la mère. Dominique de Courcelles¹¹⁶⁴ y décèle le parti pris d'une « certaine froideur » et même du « mépris ». En effet, en rapportant le bonheur de ce dernier de s'apercevoir aux bains publics que son fils avait atteint l'âge de la puberté, il décrit cet homme qui, se voyant déjà pourvu de petit-fils, est « ivre de l'invisible vin d'une volonté perverse et qui incline vers ce qui est bas¹¹⁶⁵ ». Une fois les accès de rage de son époux passés, Monique sait atténuer et faire prendre conscience de la réalité de ses accès violents à son mari grâce à sa mesure et à son discernement. Elle apparaît alors comme l'alter ego inversé de son époux. A sa tempérance répond le bouillonnement instinctif de son compagnon.

La colère contre soi-même

Autre cas de figure : la colère contre soi-même. Elle se présente lors d'un des épisodes fameux des *Confessions*, la scène du jardin de Milan¹¹⁶⁶. À ce moment-là, Augustin est en proie à un grand trouble auquel participe le ressentiment contre sa propre personne. L'auteur se dédouble et se présente en proie aux réprimandes de sa conscience, lasse de l'immobilisme spirituel dans lequel stagne le futur évêque d'Hippone :

¹¹⁶³ Aug., *Conf.*, IX, 9, 19 : « Il avait le cœur exceptionnellement bon, mais il était sujet à de violentes colères. Elle savait, quand il se laissait aller à ses emportements, ne lui résister ni en actes, ni même en paroles. Dès qu'elle le voyait refroidi et calmé, elle saisissait le moment favorable pour lui expliquer ce qu'elle avait fait, si d'aventure il avait cédé trop légèrement à sa vivacité. »

¹¹⁶⁴ D. de Courcelles, 1995, p. 37.

¹¹⁶⁵ Aug., *Conf.*, II, 3, 6.

¹¹⁶⁶ Pour l'analyse de ce moment clé des *Confessions*, peuvent être consultés les ouvrages suivants : P. Courcelle, 1950, *Recherches sur les Confessions de saint Augustin*, p. 175-210 ; D. de Courcelles, 1995, *Augustin ou le génie de l'Europe*, p. 83-92.

Et uenerat dies, quo nudarer mihi et increparet in me conscientia mea : “Vbi est lingua ? Nempe tu dicebas propter incertum uerum nolle te abicere sarcinam uanitatis. Ecce iam certum est, et illa te adhuc premit umerisque liberioribus pinnas recipiunt, qui neque ita in quaerendo adtriti sunt nec decennio et amplius ista meditati”¹¹⁶⁷ ».

L'ire acquiert une dimension intime sans précédent. En effet, dans le cadre de l'écriture autobiographique, l'auteur livre le combat intérieur qui le déchire. Dans deux occurrences, la colère est clairement désignée comme partie intégrante de cette confusion spirituelle dans laquelle Augustin se trouve. En VIII, 8, 19, après avoir évoqué son état, il se précipite sur Alypius :

Tum in illa grandi rixa interioris domus meae, quam fortiter excitaueram cum anima mea in cubiculo nostro, corde meo, tam uultu quam mente turbatus inuadi Alypium, exclamo¹¹⁶⁸.

Après s'être exclamé sur l'inanité de la vie présente, Augustin se retire au jardin attendant au logis, suivi de près par son camarade. Et là encore, il dépeint son état :

Ego fremebam spiritu indignans indignatione turbulentissima, quod non irem in placitum et pactum tecum, deus meus, in quod eundum esse omnia ossa mea clamabant et in caelum tollebant laudibus¹¹⁶⁹.

¹¹⁶⁷ Aug., *Conf.*, VIII, 7, 18 : « Mais le jour était arrivé où je me trouvais tout nu devant moi, sous les reproches de ma conscience : “Où sont tes vains propos ? Tu prétendais naguère que l'incertitude du vrai t'empêchait seule de jeter là ton bagage de vanité ? Eh bien ! tu es fixé maintenant et ce bagage t'appesantit encore ; à de plus libres épaules sont venues des ailes, sans qu'il ait fallu le labeur usant de tant de recherches, ni dix années et plus de méditation...” »

¹¹⁶⁸ Aug., *Conf.*, VIII, 8, 19 : « Alors, au milieu de la querelle véhémement qui bouleversait mon habitacle intérieur, et que j'avais cherchée à mon âme dans ce réduit secret qu'est notre cœur, voici que , le visage aussi troublé que l'était ma pensée elle-même, je me précipite sur Alypius (...) ».

¹¹⁶⁹ Aug., *Conf.*, VIII, 8, 19 : « J'étais tout frémissant, tout soulevé d'une houle d'indignation, de ce que je passais pas encore à votre volonté, à votre alliance, ô mon Dieu, où « tous les os de ma chair » me criaient d'aller, et élevaient jusqu'au ciel vos louanges ».

La colère n'est pas prise comme un sentiment unique. Elle se fond dans un ensemble émotionnel complexe, un état de crise, consécutif à la léthargie dans laquelle s'est enfermé l'auteur. Elle devient la réponse tonique à un abattement, provoqué par la lassitude. Elle n'est plus cet élan destructeur et chaotique. Au contraire, d'elle est mobilisée l'énergie qu'elle déploie pour plonger le protagoniste dans une crise profonde, qui sera féconde puisqu'elle amorce l'évolution du personnage. Augustin optimise la colère. Elle met un terme à une stagnation et cause une rupture fertile, créatrice d'un après et d'un devenir, marqués par la progression.

2. Une image démonstrative

2.1 Les traités en prose

2.1.1 Les traités de rhétorique

L'art oratoire repose sur la prise de parole dans la sphère publique. Depuis longtemps, les voix de l'Antiquité se sont tues et le concret de la voix s'est estompé. Seuls subsistent les traités de rhétorique, vestiges de la voix en action dans l'art rhétorique. L'aphorisme cicéronien, *uerba uolent, scriba manent*, illustre parfaitement cette situation. L'éphémère de la matérialité du discours, qui se concentre uniquement dans la durée de sa performance, abolit toute appréhension directe, en situation, du concept de l'homme en colère. Seuls nous sont parvenus les traités de rhétorique et quelques discours, qui, soit n'ont jamais été prononcés, comme les discours de l'*actio secunda* contre Verrès, soit ont été retouchés et corrigés avant leur publication, comme *les Catilinaires*.

Ce n'est donc pas un portrait complet de *l'homo furens* qu'offrent les traités de rhétorique. Il s'agit d'une simple évocation de la voix, des mains et des sourcils de l'homme en colère, donnant ainsi naissance à une représentation éclatée de *l'homo furens*. La colère est figée dans des directives strictes. Le portrait de l'homme en colère éloquent donne lieu à une image aride, fixe et artificielle.

Le paraître de l'orateur devient le miroir d'un être feint. Sa manière d'être correspond à une tactique qui doit permettre à l'orateur d'exercer son art avec plus de facilité et de savoir-faire. Elle est réduite à l'état d'un simple instrument au service de l'expression verbale. Le physique naturel de l'homme en colère apparaît comme une base transformée et améliorée par la mise en scène de l'orateur.

L'*homo furens* devient donc un concept artificiel, figé dans une théorisation de la parole spectaculaire. Il se forme ainsi à partir d'un relevé de remarques techniques, conditionnant une mise en scène spécifique du corps. Mais il est aussi objet culturel puisque témoin d'une fonction sociale du langage et d'un système de valeurs englobant l'art oratoire. L'orateur est au centre de la cité romaine dont il incarne l'idéal. Il réunit en lui et présente les valeurs supérieures de la culture civique.

L'homo furens, un objet d'étude culturelle

La persuasion

La parole oratoire romaine est avant tout efficace. Son ultime finalité est de persuader. Elle s'oppose ainsi à la force physique. Néanmoins, elle ne s'exerce aussi que dans certaines conditions. Les deux pôles de l'acte oratoire, le locuteur et l'auditoire, doivent être égaux et libres : libres de prendre la parole et d'accepter ou de refuser à ce qui est dit.

Dès sa naissance, la rhétorique induit un tel type de situation. Une tradition rapporte sa création qui serait liée au régime démocratique en Sicile, au début du V^e s., après la chute des tyrans d'Agrigente et de Syracuse. C'est principalement dans l'Athènes démocratique de la fin du V^e s. qu'elle se développe. La parole oratoire est donc associée à l'un des fondements de la vie sociale car les institutions sont réglées et fonctionnent avec l'assentiment de la majorité des personnes concernées. Dans ce cas de figure, la liberté et l'égalité des citoyens sont indispensables puisqu'en aucun cas, ils ne sauraient agir les uns sur les autres par la force ou au nom d'une autorité. Le discours devient donc nécessaire, en laissant l'auditoire libre d'approuver ou de refuser.

De cette persuasion fondatrice et fédératrice, naît cependant une des critiques essentielles adressée à la rhétorique. La morale est obligatoire, car l'art de persuader peut devenir sans ce garde-fou l'art du mensonge¹¹⁷⁰, puisque l'on peut faire admettre le faux, en profitant de la crédulité et de la passivité de la foule. De ce fait, pour échapper à ces cas de figure, certaines modalités doivent être réunies, concernant la personnalité de l'orateur, qui doit être un homme de bien.

Le uir bonus

« Si nous perdons l'éloquence, que nous rester-t-il pour nous distinguer des barbares ? », s'exclame le rhéteur Libanios. Fleuron de la culture romaine, l'éloquence tient une place de choix dans la cité romaine. Comme l'écrit Florence Dupont¹¹⁷¹, « à Rome, une technique d'énonciation ne peut être que le prolongement du sujet parlant dont la position sociale légitime la parole ». À la connaissance technique se juxtapose donc un être social, rendu par l'aphorisme de Caton l'Ancien, *uir bonus, dicendi peritus*.

En effet, l'orateur doit être un homme de bien, utilisant la rhétorique pour des fins honorables et légitimes¹¹⁷². De ce fait, la « rhétorique » (au sens d'exercice de l'éloquence) est une vertu qui ne peut appartenir qu'à un homme de bien, seule habileté à porter le nom d'orateur. Les Stoïciens refusent la définition de la rhétorique comme art de persuader et en font la science du bien dire¹¹⁷³ (*bene dicendi*), qui devient l'apanage du Sage, qui peut maîtriser cette science¹¹⁷⁴. Seul le bien persuade.

¹¹⁷⁰ Cicéron, *De oratore*, 2, 30 : « On nous voit soutenir l'une après l'autre des thèses exactement contraires. Crassus parlera contre moi ou moi contre Crassus, et pourtant l'un de nous est nécessairement dans le faux ; bien plus, chacun de nous, à propos d'une même thèse plaidera successivement le pour et le contre, et cependant, de ces deux attitudes, il n'y en a qu'une qui puisse être la bonne. Sachez donc qu'il s'agit ici d'un art qui repose sur le mensonge. »

¹¹⁷¹ F. Dupont, 2000, p. 21.

¹¹⁷² Gorgias compare la rhétorique à un art de combat (*Gorgias*, 456c) connaître le maniement des armes est utile, mais seulement quand on ne s'en sert pas pour assassiner. Quant à Isocrate, la rhétorique relève des vérités évidentes qui ne se discutent pas. Le discours persuasif tire son efficacité des valeurs admises par la doxa.

¹¹⁷³ Cette formule est sujette à de nombreuses interprétations. Bien dire, c'est :

- dire ce qu'il faut dire dans une situation donnée,
- dire le juste, le moral et le vrai,
- faire « un beau discours ».

¹¹⁷⁴ Pour concilier cette conception avec la réalité, Quintilien évoque la figure d'un orateur aussi idéal que le sage stoïcien. Cet homme d'État serait envoyé par la Providence au peuple pour son bien. Être orateur devient une affaire d'essence et non de qualité. L'orateur

L'éthos devient donc fondamental. La grandeur de l'orateur transparait dans ses paroles. L'éloquence est décadente quand les grandes âmes disparaissent à cause de la corruption morale. La supériorité naturelle s'allie donc à la technique. Aristote retient que l'éthos, loin de préexister au discours, en est une création :

« On persuade par le caractère, quand le discours est dit de façon à rendre crédible celui qui parle : nous sommes en effet persuadés par les honnêtes gens, mieux et plus vite sur toute chose, en général, et même complètement sur celles dans lesquelles il n'y a pas évidence sur le doute. Mais cela doit être l'effet du discours, non d'un préjugé sur ce qu'est la personne qui parle. Il n'est donc pas exact de dire, comme certains auteurs de techniques, que l'honnêteté même de celui qui parle ne contribue en rien au persuasif ; mais on pourrait presque dire que le caractère est le plus puissant moyen de persuasion¹¹⁷⁵. »

La dimension culturelle de l'acte oratoire

L'acte oratoire est loin d'être d'une nature anodine. En lui, se concentre un idéal de civilisation. Crassus évoque le fondement civilisateur de l'éloquence, permettant à une société de concentrer ses énergies dans une évolution positive. Tout un processus civilisateur s'enclenche alors :

« Quelle autre force <que l'éloquence> a pu réunir et fixer des nomades errants solitaires, les sortir d'un genre de vie sauvage et primitif pour les amener à cette civilisation, cette culture de cité qui est désormais la nôtre et enfin lors de la constitution des cités, présider à la rédaction des lois et du droit, à la création des tribunaux¹¹⁷⁶ ? »

demeure l'Orateur. S'il se retrouve à mentir, c'est qu'il est un homme de bien, qui a jugé qu'il devait agir ainsi pour le bien commun (Quint., VI, 2, 5 ; XI, 1, 32).

¹¹⁷⁵ Aristote, 1356a5.

¹¹⁷⁶ Cicéron, *De oratore*, 33.

La sédentarisation permet la cohésion civique, qui va elle-même aboutir à l'institutionnalisation de la cité. Comme le remarque Y. A. Dauge¹¹⁷⁷, divers stades de l'évolution peuvent être cernés dans la pensée romaine. Ils sont au nombre de quatre :

- 1) Barbarie « primaire » : il n'y a pas encore de civilisation,
- 2) Barbarie « secondaire » : civilisation incomplète,
= État de civilisation équilibrée : la barbarie est à son point minimum,
- 3) Barbarie « tertiaire » ou néo-barbarie : perversion de la civilisation,
- 4) Barbarie « finale » : perte de la civilisation.

Dans ce système, l'éloquence apparaît donc comme une des clés de voûte de progression d'une nation. Emblématique d'un faisceau de valeurs, elle devient une voix supérieure. Elle est à l'origine de la civilisation et en accomplit l'achèvement. Ses représentants acquièrent donc une supériorité sociale et morale. Ils incarnent les valeurs romaines, affirmant leur *auctoritas* par la *uirtus*. De ce fait, l'art oratoire est qualitatif et en aucun cas, des personnes en marge de la société, comme les histrions, ne peuvent la représenter.

Le patronus

De cette optique culturelle découle une réalité sociale, spécifique à Rome. En effet, l'éloquence relève d'une pratique de solidarité clanique. L'orateur romain tend à vouloir devenir un *patronus*, personne qui accroît sa puissance sociale par un système de devoirs. Ils impliquent l'échange d'une protection contre une disponibilité et une assistance multiformes. Les patrons et les clients doivent respecter scrupuleusement ces règles.

¹¹⁷⁷ Y.A.Dauge, 1981, *Le barbare*, p. 481.

La *fides*¹¹⁷⁸ lie ces deux parties et conditionne les conduites réciproques. Le *patronus* possède donc l'*auctoritas*, qui provoque ainsi la *fides*.

Ces « services » recouvrent l'assistance en justice. Le « pacte de patronat¹¹⁷⁹ » résulte d'un engagement réciproque, où les contractants promettent, d'un côté disponibilité et compétence, et de l'autre reconnaissance. Les futurs services et rôles de chacun sont garantis par un échange de mots et de gestes. Le *patronus* est donc un chef de clan, le protecteur d'une clientèle, composée d'individus socialement inférieurs à lui, qui lui garantissent son soutien dans le champ de la politique¹¹⁸⁰.

L'homo furens, une image artificielle

Il ne faut pas perdre de vue l'optique singulière de l'éloquence puisque la parole éloquente est avant tout performative et éphémère. Limitée dans le temps de l'acte, elle s'épuise dans ses effets quand la prestation est terminée. Ne subsiste d'elle que le souvenir de la performance, sur lequel s'établit la réputation d'un orateur.

Paradoxalement, pour restituer la réalité d'un concept comme l'*homo furens*, notre base de travail est constituée d'une parole différée. La formule cicéronienne, *pleraeque enim scribuntur orationes habitae iam, non ut habeantur*¹¹⁸¹, rappelle celle de Quintilien, *neque aliud esse oratio scripta quam monumentum actionis habitae*¹¹⁸².

¹¹⁷⁸ Cette notion fédératrice devient synonyme du rapport de patronat. La tournure *in fide esse* est l'expression habituelle pour désigner l'état de clientèle.

Fustel de Coulanges, 1900, *Les origines du système féodal*, pp. 216-219). La *sacratio* (sanction religieuse et pénale) sanctionne toute rupture frauduleuse et aboutit à une consécration aux dieux.

Cependant, la *fides* peut désigner un rapport égalitaire engageant deux individus de rang égal, mais aussi le rapport inégalitaire de la domination d'un patron sur un individu ou une collectivité (Lemosse, 1956, *Studi De Francisci*, pp. 39-52 et David, 1992, p. 85).

Sur *fides*, voir G. Freyburger, 1983, *Fides : étude sémantique et religieuse depuis les origines jusqu'à l'époque augustéenne*, Strasbourg.

¹¹⁷⁹ Cette expression est reprise à Jean-Michel David dans son ouvrage *Le patronat judiciaire au dernier siècle de la République romaine*, 1992 (p. 67).

¹¹⁸⁰ Le système du patronat et du clientélisme structure verticalement la société romaine tandis que le système des ordres la façonne horizontalement. Comme le monde est hiérarchisé, la société romaine fait de même. Cette pyramide garantit par sa solidité l'ordre et la pérennité (Georges Pieri, 1968, *Histoire du cens jusqu'à la fin de la République romaine*, Sirey).

¹¹⁸¹ Cicéron, *Brutus*, 91 : « On écrit la plupart des discours après les avoir prononcés et non pour les prononcer. »

¹¹⁸² Quint., XII, 10, 51 : « Le discours écrit n'est que le mémorial du discours prononcé. »

L'écrit fixe donc une parole déjà prononcée, pour l'enregistrer. Les occurrences relevées sont donc des considérations techniques, figées, préambule à une parole spectaculaire. Cette différence de statut détermine une variation de la vivacité. C'est pourquoi Cicéron constate cette règle d'ordre presque général :

*Carent libri spiritu illo, propter quem maiora eadem illa cum aguntur quam cum leguntur uideri solent*¹¹⁸³.

De cette diversité de « teneur », l'*homo furens* obtient un double statut : il passe d'une image lisse, unidimensionnelle, construite par un faisceau d'occurrences techniques, à une réalité spectaculaire. Somme de toutes les virtualités, le lecteur doit donc construire mentalement l'homme en colère, qui vit uniquement dans le temps performatif de la prestation oratoire.

Les modalités de la prestation oratoire

La présentation oratoire se divise en différentes parties analytiques. Les anciens traités de rhétorique distinguent dans l'éloquence :

- l'*inuentio*, la recherche des arguments ;
- la *dispositio*, la mise en ordre des arguments et des idées dans les différentes parties du discours ;
- l'*elocutio* ;
- l'*actio* qui est la performance physique au moment de l'énonciation ;
- la *memoria* qui consiste à se souvenir de ce qui a été préparé pour le discours précis. Mais il s'agit donc de la capacité de mobiliser tout son savoir, son expérience tout en se rappelant ce que l'adversaire vient de dire et qui n'était pas nécessairement prévu. Tout un cheminement se présente donc à l'orateur désireux de composer son discours ; du sujet qu'il faut aborder aux mots pour le dire, se dessine ainsi un parcours codifié et balisé.

¹¹⁸³ Cic., *Or.*, 130 : « Les livres sont privés du souffle grâce auquel les mêmes choses paraissent ordinairement plus grandes pendant l'action que quand on les lit. »

Les différentes parties de cet ensemble ne sont pas séparables dans la réalité du discours prononcé. Le concept de l'*homo furens* s'inscrit ainsi dans une dynamique délimitée dans le temps de l'*actio*. Il est joint à l'efficacité de la parole. La prestation oratoire recouvre donc deux dimensions : le verbal et le paraverbal.

L'*actio*

Comme le remarque M. Ledentu¹¹⁸⁴, le terme *actio* recouvre, pour les Anciens, un discours qui est fondamentalement une parole agissante, qui se laisse entendre dans les lieux publics, et qui se retrouve renforcée par la présence physique de l'orateur, composée des gestes, des mouvements, du jeu dans les intonations de la voix, dans le débit. Ce terme est par définition intranscriptible :

« Trouver des lieux adéquats, employer un style élégant, disposer avec art les parties de la cause, retenir avec soin tous ces éléments n'aura pas plus de pouvoir sans l'action que l'action n'en aura toute seule sans ces autres qualités¹¹⁸⁵ »

Le terme *actio* se rattache au verbe *agere*. Différencié dans l'usage d'*actus*, le terme *actio* a surtout le sens philosophique secondaire de « façon d'agir, action (abstrait et concret, d'où *actiones*), activité ». Il comprend le sens « d'action oratoire », recouvrant le débit, les gestes et les attitudes. Ce nom ne désigne pas une technique de diction mais l'acte de parole lui-même. Le discours prononcé sans *actio* n'existe pas, car l'*actio* consiste à dire et à produire ce discours.

¹¹⁸⁴ M. Ledentu, 2000, « L'orateur, la parole et le texte » in *Orateurs, auditeurs, lecteurs*, Lyon, collection du C.E.G.R., p. 61.

¹¹⁸⁵ *Rhét. Herennius*, III, 19.

Ce terme désigne si complètement toute performance oratoire qu'à l'époque de Pline, il est utilisé à la place d'*oratio*¹¹⁸⁶ pour désigner le discours en général. L'*actio* évoque l'acte de parler devant une assemblée civique, sans connotation qualitative. Il définit ainsi l'énonciation oratoire.

Le terme *actio* présente une conception particulière de l'énonciation oratoire. À Rome, l'énoncé et l'énonciation forment un ensemble indissociable. Le discours est pris dans la matérialité de la performance puisque la parole est avant tout agissante :

« L'*actio* permet aux orateurs d'être vus tels qu'ils veulent eux-mêmes être vus¹¹⁸⁷ ».

La force illocutoire du discours définit la prestation physique de l'orateur, que ce dernier modèle et canalise sciemment dans l'optique voulue. L'*actio* devient donc un art de se présenter et de persuader, essentiel¹¹⁸⁸.

Le *mouere*

- Un *mouere* supérieur

L'éloquence repose donc sur une parole persuasive qui agit sur son auditoire par la triade, *mouere, probare* ou *docere, delectare*¹¹⁸⁹ (informer, charmer, émouvoir). Cependant, le plus important est le *mouere*¹¹⁹⁰. Appréhender l'*homo furens* revient à le rattacher au *mouere*. La parole devient qualitative. La justesse de sa persuasion ne repose pas uniquement sur la fonction purement conative du langage, mais sur un niveau supérieur, celui des effets produits :

¹¹⁸⁶ Le terme « *oratio* » désigne le langage et spécialement « le langage préparé, l'éloquence et le style » (par opposition à *sermo* qui évoque le langage sans art), ainsi que le « discours, plaidoyer » (Cf. Cic., *Or.*, 19, 64).

¹¹⁸⁷ Cicéron, *Brutus*, 142.

¹¹⁸⁸ Cicéron en rappelle l'importance (*De or.*, III, 213) et en fait une qualité supérieure. Grâce à elle, n'importe quel orateur moyen peut triompher des plus grands.

¹¹⁸⁹ Cic., *Orat.*, 21, 69 : *erit igitur eloquens...is qui in foro causisque civilibus dicet ut probet, ut delectet, ut flectat : probare necessitatis est, delectare suavitatis, flectere uictoriae.*

¹¹⁹⁰ Cicéron, *De oratore*, II, 115 ; *Brutus*, 50, 185 ; 80, 276 ; *Orator*, 21, 69.

« Mais l'orateur réussit-il ou non à mettre l'auditoire dans l'état d'esprit où il le veut, cela se juge normalement à l'assentiment de la foule, à l'approbation populaire....Celui qui écoute un orateur croit ce qu'il dit, il pense que c'est vrai, il est d'accord, il approuve, le discours emporte sa conviction ; toi, le technicien, que veux-tu de plus ? La foule qui écoute est charmée, elle est entraînée par le discours, et pour ainsi dire elle nage dans le plaisir ; qu'as-tu à chicaner ? Elle se réjouit et elle s'afflige, elle rit et elle pleure, elle est pour et elle est contre, elle méprise, elle déteste, elle est entraînée à la compassion, à la honte, au regret, elle s'irrite et s'adoucit, elle espère et elle craint, et tout cela dans l'exacte mesure où les mots, les idées et l'action oratoire travaillent l'esprit des assistants¹¹⁹¹. »

et :

« Mais ce que vaut un orateur c'est sur l'effet que sa parole aura produit qu'on pourra le saisir (...) Celui qui écoute l'orateur croit ce qu'il dit, il pense que c'est vrai, il est d'accord, il approuve, le discours emporte sa conviction ; toi le technicien que veux-tu de plus ? La foule qui écoute est charmée, elle est séduite par le discours, on pourrait dire qu'elle nage dans le plaisir ; qu'as-tu à chicaner¹¹⁹² ? »

Il ne s'agit pas uniquement de débiter un discours. Il faut savoir produire un effet, « faire bouger l'âme des auditeurs¹¹⁹³ ». Le *mouere* se combine donc à l'*actio*. Pour persuader, il ne suffit donc pas de plaire, encore moins d'éduquer. Il faut agir violemment sur l'auditoire, l'entraîner par la force d'une émotion à laquelle il lui est impossible de résister.

¹¹⁹¹ Cicéron, *Brutus*, 185-187.

¹¹⁹² Cicéron, *Brutus*, 184-188.

¹¹⁹³ F. Dupont, 2000, p. 127.

L'orateur fait appel aux *motus animi*¹¹⁹⁴ de son auditoire. Cette appellation recouvre tous les « comportements relationnels » de l'être :

« Or les mouvements de l'âme sont de deux sortes : les uns sont ceux de la pensée, les autres ceux des désirs. La pensée s'applique surtout à la recherche du vrai, tandis que les désirs poussent à l'action¹¹⁹⁵. »

Les *motus animi* sont à la fois raison et passion. Dans le cas des passions, ils sont des stimuli provoquant une réaction de l'*animus* du public. Ils possèdent une réalité matérielle qui rend actif le discours qu'ils appuient. C'est émotionnellement que les personnes reconnaissent les valeurs, et non pas en suivant leur raison. La rhétorique sert à faire voir le juste, le vrai. Dans cette optique, la transmission de la colère apparaît magnifiée. Elle est au service du Bien. L'*animus* de l'auditoire devient actif et se laisse séduire par celui de l'orateur. Est alors permise la communication des *motus animi* ou « mouvements de l'âme ». Cette âme est traduite par le terme *-animus-*, qui recouvre un concept complexe.

Dans son emploi philosophique, *animus* est l'équivalent du grec *psyche*¹¹⁹⁶. Dans son acception quotidienne, *animus* désigne l'activité vitale de l'homme, son animation humaine. Il rappelle l'*anima*, le souffle de la vie et *corpus*, le corps. Chez Plaute, il signifie l'état d'esprit, l'humeur¹¹⁹⁷.

¹¹⁹⁴ Comme le montre Florence Dupont (2000, p. 125-128), les *motus animi* ne sont pas réductibles aux passions. Ils désignent aussi les comportements relationnels d'un homme. En reprenant les termes de l'auteur, « l'âme bouge quand elle perçoit, elle bouge quand elle pense, elle bouge quand elle décide, elle bouge quand elle veut ou désire, elle bouge quand elle ressent ». Cette appellation recouvre à la fois la passion et la raison humaines.

¹¹⁹⁵ Cicéron, *De officiis*, I, 132 : *motus autem animorum duplices sunt : alteri cogitationis , alteri appetitus ; cogitatio in uero exquirendo maxime uersatur impellit ad agendum.*

¹¹⁹⁶ Dans cette correspondance, sont évoquées les différentes conceptions philosophiques de l'âme : l'âme platonicienne, aristotélicienne, stoïcienne et épicurienne.

¹¹⁹⁷ *Animus* peut être associé à *mens*, l'esprit et à *cogitatio*, la pensée. Il désigne alors l'intelligence, l'activité intellectuelle, la perception raisonnée. Avec *fortitudo*, le courage, il signifie le cœur et peut aussi désigner tous les sentiments et états d'esprit, les états d'âmes, jusqu'aux passions. Avec *uoluntas*, la volonté, il est l'engagement vers l'action, un projet.

- La sémiologie du *mouere*

Le *mouere* se décline en unités de sens performatives. Chacun fait sens en fonction d'un code déjà établi. Il existe en effet une sémiologie naturelle des mouvements de l'âme :

« En effet, à tout mouvement de l'âme correspond en quelque sorte naturellement son expression de physionomie, son accent et son geste propres, et tout le corps de l'homme, toute sa physionomie, tous ses accents vibrent, comme les cordes d'une lyre, selon le mouvement de l'âme qui les met en branle¹¹⁹⁸. »

À chaque mouvement de l'âme correspond une manière d'être. Sous l'emprise de la colère, l'orateur doit froncer les sourcils¹¹⁹⁹, avoir des gestes comme fermer la main en l'approchant de sa poitrine tout en prononçant entre les dents¹²⁰⁰, parler d'une voix sombre, âpre et intense, ou au contraire sur un ton aigu, rapide, très coupé¹²⁰¹. La communication dépasse le verbal, en s'établissant sur un langage naturel (*a natura*, comme le rappelle Cicéron), connu et reconnu de tous :

¹¹⁹⁸ Cic., *De or.*, III, LVII, 216 : *Omnis enim motus animi suum quendam a natura habet uoltum et sonum et gestum, corpusque ut nerui in fidibus, ita sonant, ut motu animi cuique sunt pulsae.*

¹¹⁹⁹ Quint., XI, 3, 79 : *Ira enim contractis* (« en effet, froncés, ils expriment la colère »).

¹²⁰⁰ Quint., XI, 3, 104 : *Quin compressam etiam manum in paenitentia uel ira pectori admouemus, ubi uox uel inter dentes expressa non dedecet* : « *Quid nunc agam ? Quid facias ?* » (« Bien plus : en signe de repentir ou de colère, nous fermons même la main et nous l'approchons de notre poitrine, et alors il ne messied pas de prononcer entre les dents des mots comme : " Comment agir maintenant ? Que faire ? " »).

¹²⁰¹ Cic., *De or.*, III, 58 : *Aliud enim uocis genus iracundia sibi sumat, acutum, incitatum, crebro incidens* (« La colère doit avoir son ton propre, aigu, rapide, très coupé »).
Quint., XI, 63 : *Atrox in ira et aspera ac densa et respiratione crebra* (« Dans la colère, elle est sombre et âpre et intense et haletante »).

« J'ajoute que, dans tout ce qui se rapporte à l'action, réside une certaine force naturelle ; aussi est-ce encore là ce qui touche surtout les ignorants et jusqu'aux barbares. Les paroles agissent uniquement sur ceux qu'unit la communauté de langue (...) ; l'action, elle, qui traduit au dehors les émotions de l'âme, émeut tout le monde, car ce sont les mêmes émotions de l'âme qu'éprouvent tous les hommes ; ils les reconnaissent chez les autres aux mêmes signes qui leur servent aussi à manifester¹²⁰². »

L'efficacité et la *uis* reposent sur l'universalité du discours paraverbal. L'orateur interpelle son auditoire par ce biais. Une réalité physique signifiante se juxtapose à celle de la parole. Ce système s'oppose à celui du verbal, limité à la communauté linguistique.

Le mode des représentations des *motus animi*

L'*actio* ne se résume pas à une simple imitation, copie et support artificiels des mots, comme le rappelle Quintilien :

*Actione enim constat (oratio) non imitatione*¹²⁰³.

Actio et *imitatio* sont opposés, révélant deux mises en scènes totalement différentes : celle de l'orateur et de l'acteur. L'orateur ne peut pas se contenter d'une simple reproduction du discours, pâle simulacre de la vérité de la parole éloquente. Cet art du geste se fait dans la mesure et se situe ainsi aux antipodes du jeu des acteurs :

¹²⁰² Cic., *De or.*, III, LIX, 223.

¹²⁰³ Quint., XI, 182 : « Le discours se fonde sur l'action non sur l'imitation. »

« Tous ces mouvements de l'âme doivent être accompagnés de gestes, non de ce geste qui traduit toutes les paroles, comme au théâtre, mais de celui qui éclaire l'ensemble de l'idée et de la pensée en les faisant comprendre plutôt qu'en cherchant à les exprimer¹²⁰⁴. »

L'un des travers les plus répandus revient à en faire trop, à se laisser aller à un total débordement qui stigmatise un excès, abolissant toute l'*auctoritas* de l'orateur¹²⁰⁵. Quintilien reproche souvent ce comportement à ses contemporains, comme l'atteste la description satirique suivante :

« Leur voix ondule, leur nuque se renverse en arrière, leurs bras battent leurs flancs, ils se permettent toutes les fantaisies avec les idées, les mots et leur arrangement ; et après cela, ô prodige ! Leur action oratoire plaît, mais la cause n'est pas comprise¹²⁰⁶ ».

L'artifice de l'*actio* devient trop évident et donc gênant. D'après F. Desbordes¹²⁰⁷, « le naturel y est donc le comble de l'art, ou plus exactement, le comble de l'art, c'est l'effet de naturel et de spontanéité sans calcul ». L'orateur doit savoir modérer les effets visuels et faire preuve de naturel, en distillant de la pudeur dans son art scénique¹²⁰⁸.

¹²⁰⁴ Cic. *De or.*, III, LIX, 220 : *Omnis autem hos motus subsequi debet gestus, non hic uerba exprimens scaenicus, sed uniuersam rem et sententiam non demonstratione sed significatione declarans.*

¹²⁰⁵ En effet, l'imitation devient la meilleure façon de faire rire aux dépens d'autrui. Elle devient un élément déstabilisant, pouvant ridiculiser l'adversaire. Crassus fit ainsi rire aux dépens de Domitius en imitant une partie du discours prononcé par ce dernier : « Crassus répéta “au nom de ta noblesse, au nom de votre famille” ! Qu'est-ce qui a fait rire l'assemblée sinon l'imitation de son visage et de sa voix. Mais quand il dit : “Au nom de tes statues” en étendant le bras et y imitant aussi ses gestes, nous sommes morts de rire. » (Cicéron, *De or.*, II, 242, 2).

¹²⁰⁶ Quint., IV, 2, 39.

¹²⁰⁷ F. Desbordes, 1996, *La rhétorique antique*, p. 147.

¹²⁰⁸ Toutefois, la rhétorique admet la légitimité d'une certaine mise en scène. Par exemple, Marc-Antoine brandit la toge ensanglantée de César. Quintilien affirme l'efficacité de l'exhibition de figurants et d'accessoires (les parents en deuil, l'arme du crime...) : « ces spectacles ont le plus souvent une extraordinaire efficacité, puisqu'ils mettent en quelque sorte l'esprit du public en face des faits » (VI, 1, 32).

L'acteur et l'orateur, une antithèse structurelle et didactique

L'opposition

La relation unissant l'orateur et l'acteur est à bien des égards ambiguë. L'acteur est à la fois un « repoussoir et un modèle¹²⁰⁹ ». Une réelle opposition les associe. Déjà, socialement, l'orateur incarne l'idéal romain alors que l'histrion est un exclu, un paria¹²¹⁰ frappé d'infamie. De plus, le jeu de l'acteur devient l'antithèse de celui de l'orateur. Dans sa figuration scénique, l'*imitatio* s'oppose à l'*actio*. Cicéron rappelle bien que les gestes doivent être différents de ceux du théâtre¹²¹¹. Quintilien proscrit un décalage trop prononcé entre l'expression et les mots, pour ce qui est des sourcils, comme c'est le cas pour le masque de comédie :

« Les défauts dans les sourcils, c'est l'immobilité totale ou l'excès de mobilité ou leur irrégularité discordante, comme sur le masque de comédie dont je viens de parler, ou le contraste de leur expression avec les paroles qui sont dites : en effet, froncés, ils expriment la colère, abaissés la tristesse, détendus la joie¹²¹². »

Le faciès de l'orateur doit se distinguer par le naturel de son expression, qui s'oppose alors à celle, artificielle, du masque.

¹²⁰⁹ L'expression est empruntée à F. Desbordes, 1996, p. 145.

¹²¹⁰ À consulter pour cette antithèse structurelle les ouvrages suivants : Florence Dupont, 2000, *L'orateur sans visage*, Paris, PUF ; Françoise Desbordes, « L'orateur et l'acteur », in Michel Menu (éd.), *Théâtre et cité*, CRATA, Université de Toulouse-Le-Mirail, p. 53-72, 1994.

¹²¹¹ Cic. *De or.*, III, LIX, 220.

¹²¹² Quint., XI, 3, 79 : *Vitium in superciliis si aut inmota sunt omnino aut nimium mobilia aut inaequalitate, ut modo de persona comica dixeram, dissident aut contra id quod dicimus finguntur : ira enim contractis, tristitia deductis, hilaritas remissis ostenditur. Adnuendi quoque et renuendi ratione demittuntur aut adleuantur.*

Une antithèse didactique

Mais, il sert aussi de point de comparaison, permettant d'affiner les recommandations pour la formation des orateurs. C'est le cas des vers extraits de tragédies qui permettent de moduler la justesse de la voix pour figurer la colère :

« La colère doit avoir son ton propre, aigu, rapide, très coupé.

« Mon frère même m'invite à dévorer, dans mon désespoir, mes enfants. »

De même ce passage, que tu as déjà cité, Antoine :

« Ayant osé séparer de toi... »

et :

« Est-il quelqu'un pour punir cette action ? Qu'on le mette aux fers ! »

Et presque toute la tragédie d'*Atrée*¹²¹³. »

L'emprunt ici n'est pas anodin, puisqu'*Atrée* est réputé pour être l'*homo furens* par excellence. *Iratus Atreus* se nomme-t-il lui-même. Le théâtre devient donc une base de travail pour l'orateur.

¹²¹³ Cic., *De or.*, III, LVIII, 217 : *Aliud enim uocis genus iracundia sibi sumat, acutum, incitatum, crebro incidens :*

*Ipsus hortatur me frater ut meos malis miser
Manderem natos...*

*Et ea, quae tu dudum, Antoni, protulisti :
Segregare abs te ausus...*

Et :

*Ecquis hoc animaduertet ? uincite...
et Atreus fere totus.*

La tradition garde en mémoire ces anecdotes où orateur et acteur s'associent : Démosthène aurait pris des leçons auprès d'un acteur, et son adversaire, Eschine, aurait été acteur avant d'être orateur. Cicéron s'instruisait auprès des deux plus grands acteurs de son temps, le tragédien Esope et le comédien Roscius.

La voix

Durant l'*actio*, les systèmes verbal et paraverbal se combinent, comme le rappelle Quintilien :

« Toute action, comme je l'ai dit, comportant deux éléments, la voix et le geste, qui agissent, l'une sur les yeux, l'autre sur les oreilles, les deux sens par lesquels toute impression pénètre l'âme, il faut parler d'abord de la voix, à laquelle même le geste est subordonné¹²¹⁴. »

En effet, la prestation oratoire est avant toute chose la performance d'une voix, c'est-à-dire une *oratio* qui a pour finalité d'agir sur un auditoire pluriel. *Orare* ne signifie pas « parler, communiquer » mais ce terme de la langue religieuse et juridique a le sens de « plaider une cause » dans le cadre du droit. Une autre nuance peut lui être attribuée : « agir sur une foule par sa bouche ». La voix est un principe actif. Dans le cadre de la figuration de l'homme en colère, elle suit une optique qualitative. Elle est, en effet, le produit d'un travail minutieux d'oralisation. Au naturel, elle doit déjà être belle et ainsi se pérenniser :

« Pour l'heureux emploi de l'action oratoire, le rôle le plus important est, sans aucun doute, dévolu à la voix. Il faut souhaiter de l'avoir belle, mais quelle qu'elle soit, la conserver¹²¹⁵. »

¹²¹⁴ Quint., XI, III, 14 : *Cum sit autem omnis actio, ut dixi, in duas diuisa partis, uocem gestumque, quorum alter oculos, altera aures mouet, per quos duos sensus omnis ad animum penetrat adfectus, prius est de uoce dicere, cui etiam gestus accommodatur.*

¹²¹⁵ Cic., *De or.*, III, LX, 224 : *Ad actionis autem usum atque laudem maximam sine dubio partem uox obtinet ; quae primum est optanda nobis, deinde, quaecumque erit ea tuenda.*

Elle nécessite une pratique mesurée, dictée selon les règles de la bienséance :

« Toutefois, on peut voir des avocats si querelleurs que rien ne saurait les retenir, ni le respect des juges, ni les usages et les règles du barreau, et cette tournure d'esprit suffit à elle seule à montrer qu'ils n'ont aucune pondération pour se charger d'une cause ni pour la défendre¹²¹⁶. »

Multiexpressionnelle, elle se façonne au gré de l'effet souhaité :

« Ce qui l'inspire pour la plus grande partie, ce sont les mouvements mêmes de nos âmes, car la voix sonne selon l'impulsion communiquée ; certains sont vrais, d'autres faux et imités ; ceux qui sont vrais éclatent naturellement, par exemple, lorsque l'on souffre, qu'on est en colère, qu'on s'indigne, mais ils manquent d'art ; aussi faut-il, par une discipline méthodique, leur donner une forme¹²¹⁷ ».

Elle est déterminée par les mouvements de l'âme :

« En effet, généralement, le langage révèle le caractère et dévoile les secrets de l'âme¹²¹⁸ ».

La voix de l'homme en colère est spécifique :

« La colère doit avoir son ton propre, aigu, rapide, très coupé¹²¹⁹ ».

¹²¹⁶ Quint., XI, 1, 29 : *Videas autem rixatores quosdam neque iudicum reuerentia, neque agendi more ac modo contineri, quo ipso mentis habitu manifestum sit, tam in suscipiendis quam in agendis causis nihil pensi habere.*

¹²¹⁷ Quint., XI, 3, 61 : *Quod quidem maxima ex parte praestant ipsi motus animorum, sonatque uox ut feritur ; sed cum sint alii ueri adfectus, alii ficti et imitati ; ueri naturaliter erumpunt, ut dolentium, irascentium, indignantium, sed carent arte ideoque sunt disciplina et ratione formandi.*

¹²¹⁸ Quint., XI, 1, 29 : *Profert enim mores plerumque oratio et animi secreta detegit.*

¹²¹⁹ Cic., *De or.*, III, LVIII, 217 : *Aliud enim uocis genus iracundia sibi sumat, acutum, incitatum, crebro incidens.*

Le geste : de la mesure et de la sincérité avant toute chose

Une qualité éthique primordiale orchestre tout l'art oratoire : le sens du « convenable » ou *decet* :

« Agir convenablement c'est pour ainsi dire s'adapter, s'harmoniser aux circonstances et aux personnes, ce qui le plus souvent vaut pour les mots comme pour les faits, et aussi pour le visage, le geste et la démarche¹²²⁰. »

Le sens du convenable manifeste la valeur sociale d'un homme.

*Nam oris non est nimium mutanda species, ne aut ad ineptias, aut ad prauitatem aliquam deferamur*¹²²¹.

Le *gestus* est une des trois parties de l'*actio*, les deux autres étant la voix et l'expression du visage¹²²². Par exemple, comme l'écrit Quintilien, le fait de « ferm(er) la main et de l'approch(er) de la poitrine »¹²²³ est un geste incarnant le repentir ou la colère. Ces deux motifs évoquent soit un regret soit un élan passionné des sens. Dans les deux cas, c'est une réaction franche qui est désignée. La mention de la poitrine montre la sincérité du geste ; cette partie du corps est garante de franchise puisque cela vient droit du cœur. C'est un chemin direct entre le centre des émotions et le geste en lui-même. La sincérité est recherchée par l'orateur pour qu'il puisse mieux convaincre son public.

¹²²⁰ Cic., *Orator*, 22, 74.

¹²²¹ Cic, *De or.*, III, 59, 221 : « Les traits du visage, en effet, il ne faut pas trop les modifier, car on risquerait de tomber dans le ridicule ou dans la grimace. »

¹²²² *Rhétorique à Herennius*, I, 3 et Cic., *De or.*, I, 18. Cf. aussi, *ibid.*, I, 64 ; III, 213 et s. ; *Orator*, 86.

¹²²³ Quint., XI, 3, 104 : *Quin compressam etiam manum in paenitentia uel ira pectori admouemus.*

Fragmentation et régionalisation

Le corps éloquent se fragmente en diverses parties, considérées comme emblématiques de la nature humaine : le visage, les yeux mais aussi la voix. À cette fragmentation se juxtapose une régionalisation, puisque tous les schèmes identitaires de l'orateur semblent regroupés sur le faciès. Un double aspect apparaît alors : la représentation et la fonction.

- La primauté de la physionomie

La prestation oratoire se réalise donc à partir de la physionomie, élément central et unificateur : *sed in ore sunt omnia*¹²²⁴. Par nature, le faciès est déjà le propre de l'homme, qui l'oppose et le distingue des animaux¹²²⁵. L'identité de l'être se condense dans ce miroir de l'âme qui concentre l'attention du public. Il devient le premier relais du « tissu organique » éloquent et donc la métonymie de l'être. De lui va jaillir la parole, essence-même de l'éloquence :

« C'est à lui [notre visage] qu'est suspendu l'auditoire, c'est sur lui que se fixe l'attention, lui qu'on regarde, même avant que nous parlions¹²²⁶. »

L'orateur travaille la plasticité de son faciès en fonction de l'expression des *motus animi*. S'établit alors une sémiologie de l'âme, se déclinant par et sur le visage qui en est à la fois le support mais aussi l'interprète principal, comme le rappelle Quintilien :

¹²²⁴ Cic., *De Or.*, III, LIX, 221.

¹²²⁵ Plin l'Ancien, XI, 138.

¹²²⁶ Quintilien, XI, 3, 72 : *Hoc pendent homines, hunc intuentur, hic spectatur etiam antequam dicimus.*

« Le rôle souverain est surtout dévolu au visage. Par son intermédiaire, nous sommes suppliants, par lui menaçants, par lui flatteurs, par lui tristes, par lui gais, par lui fiers, par lui humbles¹²²⁷. »

Le visage s'impose comme un entre-deux, combinant les réalités intérieure et extérieure. Il représente l'âme et la révèle à l'auditoire. La plasticité se travaille en fonction d'un flux invisible. Semblable à la cire, le faciès devient malléable et adopte n'importe quelle empreinte et donc n'importe quel *motus animi*. Le terme *imago* traduit ce pouvoir d'inscription :

« C'est l'âme, en effet, qui anime toute l'action, et le miroir de l'âme c'est la physionomie¹²²⁸ »

Comme le remarque F. Dupont¹²²⁹, une bivalence sémantique caractérise le visage, qu'il définit, soit l'identité singulière, soit le comportement. Limité à son statut de surface aux traits immobiles et inexpressifs, il est désigné par le terme *facies*. Quant au nom commun *uultus*, il évoque, au contraire, une physionomie mobile, révélant les *motus animi*¹²³⁰. Schème évocateur mais aussi unificateur, il englobe les autres parties participant à la transmission des *motus animi*. La transmission passe par une construction, connectant des organes figuratifs. Un processus combinatoire s'instaure.

¹²²⁷ Quint., XI, 3, 72 : *Dominatur autem maximus uultus. Hoc supplicares, hoc minaces, hoc blandi, hoc tristes, hoc hilares, hoc erecti, hoc summissi sumus.*

¹²²⁸ Cic., *De or.*, III, LIX, 221 : *Animi est enim omnis actio et imago animi uultus.*

¹²²⁹ F. Dupont, 2000, p. 123.

¹²³⁰ Isidore de Séville, *Etymologies*, XI, 1, 34 : « Pour simplifier, le mot *facies* désigne l'apparence de chacun qu'il a de naissance, tandis que le *uultus* indique dans quels états d'esprit successifs il se trouve. »

- Le regard

En resserrant la focalisation, le corps éloquent se fragmente encore pour se concentrer sur les yeux. Les similitudes avec le visage sont multiples : l'attribution de l'humanité, leur position intermédiaire et le multiexpressionnisme.

Le regard distingue l'homme de l'animal, établissant un code référentiel spécifique :

« Or les yeux nous ont été donnés par la nature, comme au cheval et au lion la crinière, la queue et les oreilles, pour traduire les mouvements de l'âme¹²³¹. »

La puissance de l'expressivité relève de la position intermédiaire des yeux. Comme la physionomie, ils deviennent des entre-deux, laissant paraître l'âme. Ils laissent voir une réalité immatérielle, mais ils se laissent aussi contempler par autrui. Gage de vérité, ils en sont les *indices*¹²³². De nature aussi malléable que le faciès, ils révèlent les *motus animi* :

« C'est le regard qui, tendre ou serein, assené ou souriant, peut traduire tous les mouvements de l'âme dans un juste rapport avec le ton du discours¹²³³. »

Multiexpressifs, ils garantissent l'intensité des *motus animi*, leur conférant une dimension active. Les sourcils renforcent cette dynamique. Ils doivent être froncés, mais sans outrance, pour ne pas porter atteinte à l'intégrité du faciès :

¹²³¹ Cic., *De or.*, III, LIX, 221 : *Oculos autem natura nobis, ut equo aut leoni saetas, caudam, auris, ad motus animorum declarandos dedit.*

¹²³² Cic., *De Or.*, III, LIX, 221. Appartenant au lexique des institutions, le terme *indices* souligne le fait de signifier une déclaration, une notification publique.

¹²³³ Cic., *De or.*, III, LIX, 221 : *Oculi sunt, quorum tum intentione, tum remissione, tum coniectu, tum hilaritate motus animorum significemus apte cum genere ipso orationis.*

« Les défauts dans les sourcils, c'est l'immobilité totale ou l'excès de mobilité ou leur irrégularité discordante, comme sur le masque de comédie dont je viens de parler, ou le contraste de leur expression avec les paroles qui sont dites : en effet, froncés, ils expriment la colère, abaissés la tristesse, détendus la joie¹²³⁴. »

L'art oratoire repose sur la prise de parole dans la sphère publique. Depuis longtemps, les voix de l'Antiquité se sont tues et le concret de la voix s'est estompé. Seuls subsistent les traités de rhétorique, vestiges de la voix en action dans l'art rhétorique. L'aphorisme cicéronien, *uerba uolent, scriba manent*, illustre parfaitement cette situation. L'éphémère de la matérialité du discours, qui se concentre uniquement dans la durée de sa performance, abolit toute appréhension directe, en situation, du concept de l'homme en colère. Seuls nous sont parvenus les traités de rhétorique et quelques discours, qui, soit n'ont jamais été prononcés, comme les discours de l'*actio secunda* contre Verrès, soit ont été retouchés et corrigés avant leur publication, comme *les Catilinaires*.

Ce n'est donc pas un portrait complet de *l'homo furens* qu'offrent les traités de rhétorique. Il s'agit d'une simple évocation de la voix, des mains et des sourcils de l'homme en colère, donnant ainsi naissance à une représentation éclatée de *l'homo furens*. La colère est figée dans des directives strictes. Le portrait de l'homme en colère éloquent donne lieu à une image aride, fixe et artificielle. Le paraître de l'orateur devient le miroir d'un être feint. Sa manière d'être correspond à une tactique qui doit permettre à l'orateur d'exercer son art avec plus de facilité et de savoir-faire. Elle est réduite à l'état d'un simple instrument au service de l'expression verbale. Le physique naturel de l'homme en colère apparaît comme une base transformée et améliorée par la mise en scène de l'orateur.

¹²³⁴ Quint., XI, 3, 79 : *Vitium in superciliis si aut inmota sunt omnino aut nimium mobilia aut inaequalitate, ut modo de persona comica dixeram, dissident aut contra id quod dicimus finguntur : ira enim contractis, tristitia deductis, hilaritas remissis ostenditur. Adnuendi quoque et renuendi ratione demittuntur aut adleuantur.*

L'*homo furens* devient donc un concept artificiel, figé dans une théorisation de la parole spectaculaire. Il se forme ainsi à partir d'un relevé de remarques techniques, conditionnant une mise en scène spécifique du corps. Mais il est aussi objet culturel puisque témoin d'une fonction sociale du langage et d'un système de valeurs englobant l'art oratoire. L'orateur est au centre de la cité romaine dont il incarne l'idéal. Il réunit en lui et présente les valeurs supérieures de la culture civique.

2.1.2 Les traités scientifiques

Le Traité de physiognomonie

L'image du corps est prédéterminée par un savoir scientifique. En effet, le postulat de base de la physiognomonie est de « lire l'âme sur le corps, dominer l'imprévisibilité humaine par la science des traits, au-delà des seules informations qu'une personne donnerait d'elle-même par sa parole ou ses actes¹²³⁵ ». De plus, elle ne considère pas seulement l'expression des passions sur le visage, mais aussi la morphologie même de l'animal humain, comme un signe « scientifiquement » nécessaire de l'intériorité¹²³⁶. Comme l'écrit David le Breton¹²³⁷, la physiognomonie supprime l'intériorité et dilue le visage humain en figure. En effet, « il se fait conjonction d'éléments mis en relation avec la structure d'ensemble ou associe la forme d'une composante du visage à une psychologie sans équivoque. La réduction du visage en figure a pour contrepartie celle du rapport au monde de l'individu en caractère (notion vague, équivoque et simpliste), mais qui clôt le système et donne le sentiment d'une voix d'accès privilégiée à l'homme qui élimine enfin son mystère ».

¹²³⁵ Cette définition est tirée de l'avant propos (p. 7) de l'ouvrage de C. Bouton, V. Laurand, L. Raïd, 2005, *La physiognomonie, problèmes philosophiques d'une pseudo-science*, Paris, Editions Kiné.

¹²³⁶ C. Bouton, V. Laurand, L. Raïd, 2005, p. 8.

¹²³⁷ Article « Visage » in *Dictionnaire du corps*, p. 974.

La méthode physiognomoniste

Afin de mieux cerner le corps dans la perception physiognomoniste, il est essentiel de rappeler les principes de cette méthode¹²³⁸.

Dans son traité, le Pseudo-Aristote distingue les signes de la physiognomonie comme des *sêmeia* et non comme des *tekméria*¹²³⁹. Il faut que les signes soient constants pour pouvoir inférer quelque chose sur le caractère. Des classes fixes sont essentielles comme les paradigmes animaux. Un double usage des signes apparaît alors : d'une part, il faut établir une hiérarchie des signes, d'autre part, il faut qu'il y ait une conjonction de signes d'une même disposition.

La *dianoia*¹²⁴⁰ résulte des relations du corps et de l'âme et devient la manière dont l'âme envisage son rapport au corps : si l'âme est affectée par le corps et réciproquement, la *dianoia* est affectée à la fois par les mouvements du corps mais aussi par la relation entre corps et âme. De ce fait, l'apparence extérieure ne donne pas à lire directement l'âme mais elle propose plutôt une résultante du rapport entre âme et corps. De ce fait, le signe doit être univoque et déterminer le propre de chaque caractéristique. Le signe prend alors sa valeur par rapport aux autres signes, et aux harmonies inhérentes au système. De ce fait, la localisation de certains signes est à privilégier :

¹²³⁸ Le développement qui suit est une synthèse sommaire de l'article de Valéry Laurand, « Les hésitations méthodologiques du pseudo-Aristote » in *La physiognomonie, problèmes philosophiques d'une pseudo-science*.

¹²³⁹ Le Pseudo-Aristote établit cette distinction selon trois conditions nécessaires :
1) si on accorde que l'âme et le corps changent ensemble dans toutes les affections naturelles,
2) si donc on accorde cela et qu'il n'y a qu'un seul signe pour une seule affection,
3) et si nous pouvons saisir à la fois le signe et l'affection propre à chaque espèce, nous pourrions « physiognomonier » (70 b 7-13).

Cependant, comme le remarque Valéry Laurand dans son article « Les hésitations méthodologiques du pseudo-Aristote » (p. 23), les *tekméria* sont moins valides que les *sêmeia* puisque les signes physiognomoniques sont particuliers, ils n'aboutissent pas à une certitude absolue. De ce fait, Aristote indique que la physiognomonie ne saurait être une science, en la plaçant du côté du signe. Elle est une sorte d'art très empirique.

¹²⁴⁰ Valéry Laurand en propose comme traduction le terme « psychologie » et non pas « tempérament ».

D'une part, dans toute la sélection des signes, certains montrent le sujet avec plus d'évidence que les autres. Les plus évidents sont ceux qui adviennent dans les lieux les plus favorables. Le lieu le plus favorable est <la région> du regard et le front, la tête et le visage ; ensuite <la région > de la poitrine et des épaules, puis <celle> des jambes et des pieds, <la région> du ventre sont de moindre importance.

La méthode physiognomoniste relève donc de la lecture d'une harmonie générale . Les différents constituants du corps se retrouvent donc hiérarchisés en fonction de leur puissance expressive et donc en faveur d'une « régionalisation ». L'Anonyme latin parachève la pensée du Pseudo-Aristote en reprenant le principe d'une grammaire du corps, ou d'un corps signifiant. La même métaphore du langage se retrouve aux § 3 et 89 :

« En effet, de même que dans l'étude de l'alphabet, qui, selon les Grecs, comporte vingt-quatre éléments exprimant tous les sons et tous les mots, dans la physiognomonie aussi la présentation des éléments fraye une très large voie à cette étude. En effet, si nous avons aussi, dans notre enfance, appris toutes les syllabes, une fois saisie leur valeur [*concepta ui syllabarum*], selon le mot qui se présente, nous voyons vite de quelle série de lettres il se compose¹²⁴¹. »

« Puisque nous avons donc à peu près exposé et énuméré les signes tirés des parties du corps et les significations même de ces signes, comme les premiers éléments de l'alphabet (...) nous allons maintenant définir et établir quelques types avec plusieurs signes, tout comme on forme des syllabes avec des lettres. Ainsi, une fois instruits, nous serons capables, d'après un petit nombre de modèles tant d'Aristote que de Polémon d'interpréter et d'associer nous aussi par nous-mêmes les signes, et nous pourrons être au fait des caractères humains¹²⁴². »

¹²⁴¹ *Physiogn.*, 3.

¹²⁴² *Physiogn.*, 89.

À partir des signes, naissent des combinaisons qu'il faut savoir déchiffrer. Le signe n'est pas insulaire et doit obligatoirement être associé à d'autres. La physiognomonie part alors du général pour s'acheminer vers le détail « car nous ne traitons pas, par la physiognomonie, du genre humain tout entier, mais d'un certain <individu> parmi ceux qui appartiennent au genre¹²⁴³ ». Comme l'écrit Valéry Laurand, « cette science de l'individuel, qui est un art de la lecture du corps, repose sur ce qu'on pourrait appeler une « méthodologie du détail » : il s'agit dans le système de signes qu'est le corps, et singulièrement le visage, de détecter les détails qui pourront donner accès à ses lois d'équilibre (...) tout en associant les signes et de déchiffrer ainsi, infiniment, le visage offert à l'autre¹²⁴⁴.

La description du corps s'échelonne au travers de vastes descriptions, qui combinent les indices entre eux. Un bon physiognomoniste doit savoir en saisir toutes les nuances. Implicitement, son diagnostic suit une hiérarchie des différentes parties du corps. C'est pourquoi les yeux en apparaissent comme une des pièces maîtresses. La preuve en est du nombre important d'occurrences relevées dans le corpus (cinq au total). Et l'Anonyme se plaît à rappeler ces préceptes de base :

Nunc de oculis disputandum est, ubi summa omnis physiognomoniae constituta est. Nam et aliarum partium signa si oculi affirmauerint, tunc rata magis et certa sunt. Ex oculorum enim indiciis physiognomones sententias suas confirmant et hic omnis eorum est auctoritas constituta. Denique et quae iam diximus et quae prosequemur indicia applicanda et adiugenda sunt indiciis oculorum, ut, si impugnata non fuerint nec in ambiguitatem deducta, sed potius per oculos confirmata, tunc rata sint¹²⁴⁵.

¹²⁴³ Pseudo-Aristote, II, 807, a 31.

¹²⁴⁴ V. Laurand, 2005, p. 38.

¹²⁴⁵ *Physiogn.*, 20 : « Il faut maintenant traiter des yeux, qui sont l'essentiel de la physiognomonie. En effet, si les yeux confirment aussi les signes des autres parties du corps, ceux-ci sont alors plus valables et sûrs. C'est d'après les indices tirés des yeux que les physiognomonistes assurent leurs jugements et c'est là le fondement de toute leur autorité. Ainsi les indices déjà indiqués et ceux que nous allons exposer doivent être associés et adjoints à ceux des yeux : s'ils ne sont ni contredits ni équivoques, mais bien plutôt confirmés par les yeux, ils devront être tenus pour valables. »

La description de l'*homo furens* prend donc la tournure d'un exposé. Le lexique de l'observation se joint à celui de la connaissance. Nombreux sont les termes grecs qui donnent une correspondance aux concepts exposés par l'Anonyme. La physiognomonie s'est durablement développée dans la culture hellène. Socrate procédait à l'examen physiognomoniste des jeunes gens qui se présentaient pour suivre son enseignement :

*Iam a principio adulescentes qui sese ad discendum obtulerant
εφυσιογνωμονει . Id uerbum significat, mores naturasque hominum
coniectatione quadam de oris et uultus ingenio deque totius corporis
filo atque habitu sciscitari*¹²⁴⁶.

Comme l'écrit Valéry Laurand, la physiognomonie nous livre donc une « propédeutique à une contemplation » .

La description éclatée

De manière empirique, le traité de *Physiognomonie* de l'Anonyme latin propose une description éclatée de l'homme en colère. Les occurrences se retrouvent disséminées au fil du parcours linéaire du traité et livrent par bribes la construction du buste de l'être irascible. La description de la forme de la tête, du front et des sourcils apparaissent en premier au chapitre 18. Une annotation sur la respiration est à observer au chapitre 22 mais l'auteur y revient au chapitre 77. Puis il s'attache principalement aux yeux aux chapitres 23, 27, et 41. Enfin le cou évoqué au chapitre 53 et la poitrine rappelée au chapitre 80 clôturent l'étude parcellaire du corps de l'*homo furens*.

¹²⁴⁶ Aulu-Gelle, *Nuits attiques*, I, 9, 2 : « Tout d'abord il étudiait par la « physiognomonie » les jeunes gens qui s'étaient présentés à lui pour suivre son enseignement. Ce mot indique que l'on s'informe sur la nature et le caractère des personnes par des déductions tirées de l'aspect de leur face et visage, et de toute la contexture de leur corps ainsi que de son allure. »

S'élabore alors l'esquisse partielle d'un buste : « Une tête à la face postérieure en retrait¹²⁴⁷ » caractérise l'ensemble. Y sont inclus un « front [qui] se ramasse, comme resserré en son centre¹²⁴⁸ », des sourcils dont les poils se dressent vers le haut et le front¹²⁴⁹, un nez à « l'extrémité effilée¹²⁵⁰ », les lèvres soulevées par les canines¹²⁵¹, un cou large et long¹²⁵², et une poitrine colorée de rouge¹²⁵³. Des attitudes du corps accompagnent le tout : respiration haletante¹²⁵⁴, immobilité, sécheresse et variation du teint oscillant entre le rouge et le blanc¹²⁵⁵.

Le traitement des yeux paraît plus complexe puisque plusieurs possibilités sont données : ils sont soit fixes et pâles¹²⁵⁶, soit tremblotants et sombres¹²⁵⁷. Des gouttelettes rouges peuvent se localiser dans la prunelle¹²⁵⁸. Les propriétés antithétiques caractérisent un regard changeant, pouvant évoluer entre deux extrêmes. L'absence totale de couleur et de mouvement fige l'œil dans une attitude d'intériorisation. L'œil se voile. Cependant, cet aspect accompagne quatre traits de caractère : médisance, cruauté, irréflexion et irascibilité.

¹²⁴⁷ *Physiogn.*, 16 : *Caput ex posteriori parte concauum dolosum et iracundum indicat.*

¹²⁴⁸ *Physiogn.*, 18 : *Quibus frons in medium tanquam obstricta conuenit iracundi sunt.*

¹²⁴⁹ *Physiogn.*, 18 : *Superciliorum capilli cum ad superna et ad frontem sunt retracti, animosum, iracundum, stultum demonstrant.*

¹²⁵⁰ *Physiogn.*, 51 : *Nares cum extimae et acutae sunt faciem ad iracundiam hominem ostendunt.*

¹²⁵¹ *Physiogn.*, 48 : *Quando eminent labia super eos dentes quos κυνδογοντας Graeci uocant, maledicum, iracundum, clamosum atque ad inferendam iniuriam promptum declarat.*

¹²⁵² *Physiogn.*, 53 : *Vasta ceruix cum prolixitate animosum, iactantem, superbum asseuerat.*

¹²⁵³ *Physiogn.*, 80 : *Cum pectus solummodo rubore obductum est, iracundia inflammatum animum demonstrat.*

¹²⁵⁴ Deux occurrences caractérisent le souffle irrégulier et saccadé de l'homme en colère : *Qui autem cum stabilitate et pallore oculorum et supercilia erigunt et spiritum uiolentius contrahunt atque concipiunt, inconsulti, immites, maledici, iracundi sunt.* (*Physiogn.*, 22) et *Quorum anhelitus ita perturbatus ac spissus est, ut post cursum hominis esse solet inconsulti, iracundi sunt, quibus omne sit actu dictuque facile et satis promptum* (*Physiogn.*, 77).

¹²⁵⁵ *Physiogn.*, 41 : *At si immobiles idem pallidi uel rubicundi erunt cum siccitate, sit certum his iras et furias inesse et diuinitatis iram imminere.*

¹²⁵⁶ *Physiogn.*, 22 : *Qui autem cum stabilitate et pallore oculorum et supercilia erigunt et spiritum uiolentius contrahunt atque concipiunt, inconsulti, immites, maledici, iracundi sunt.*

¹²⁵⁷ *Physiogn.*, 23 : *Tremetes uero parui cum glauci non sunt (...) nigri autem magis iracundi sunt.*

¹²⁵⁸ *Physiogn.*, 27 : *In huiusmodi igitur oculis guttulae quanto magis rubicundae fuerint et minuta), tanto magis iracundum, iniuriosum, adulterum indicabunt, maiores autem et obscuriores uitia haec leniunt.*

À cette mixité, s'oppose l'unicité de l'attitude inverse : « Les petits yeux tremblotants qui ne sont pas bleu clair (...) sont plus irascibles s'ils sont noirs. » L'adverbe de supériorité *magis* rend plus caractéristique la teinte foncée de l'œil. Plus la couleur s'assombrit, plus elle reflète la colère. L'intensité s'accroît et peut être accompagnée de gouttelettes rouges situées dans la prunelle : plus elles « seront rouges et petites, plus elles indiqueront un homme irascible, injurieux et adultère ». La petite taille de ces particules concentre la puissance passionnelle.

Toutes ces constellations résultent d'une méthodologie du détail. L'éparpillement comme mode de présentation construit un portrait éclaté, dont chaque signe caractérise plusieurs traits de la personnalité. La colère n'est pas une dans sa représentation et ce système de multivalence élabore une sémiotique complexe d'un corps polyphonique. La fourberie¹²⁵⁹, la sottise, l'irréflexion, la cruauté, la médisance, l'injure, l'adultère, l'orgueil, la médisance forment un panel de possibilités. Le cumul s'impose comme le mode d'interprétation. Des attitudes du corps comme le « front qui se ramasse, comme resserré en son centre », la noirceur des yeux, l'immobilité, la sécheresse ou le teint variant entre le rouge et le blanc deviennent emblématiques de l'ire tandis que les autres signes sont sujets à de multiples interprétations. Deux cas de figure se profilent : soit la grille de lecture est unique, soit elle se superpose à d'autres. L'homme n'est pas dépeint comme une entité monobloc et homogène, mais il est appréhendé dans sa mouvance et sa diversité. Le lecteur est dépositaire d'une certaine connaissance et il doit savoir décrypter toutes ces combinaisons potentielles de signes livrées par la physiognomonie. En témoigne le paragraphe 89 :

« Puisque nous avons donc à peu près exposé et énuméré les signes tirés des parties du corps et les significations même de ces signes, comme les premiers éléments de l'alphabet (...) nous allons maintenant définir et établir quelques types avec plusieurs signes, tout comme on forme des syllabes avec des lettres.

¹²⁵⁹ *Physiogn.*, 16.

Ainsi, une fois instruits, nous serons capables, d'après un petit nombre de modèles tant d'Aristote que de Polémon d'interpréter [*interpretari*] et d'associer nous aussi par nous-mêmes les signes, et nous pourrons être au fait des caractères humains. »

Comme le remarque V. Laurand¹²⁶⁰, aux signes se succèdent certaines combinaisons et donc une lecture relevant d'une capacité de déchiffrer tout mot, en décryptant dans les corps l'infinité possible des combinaisons de signes. Le signe n'est pas insulaire et doit être obligatoirement combiné. Les catalogues de signes deviennent donc des sortes « d'abécédaires » à l'usage des débutants, qui seront peut-être réfutés par d'autres signes, par l'habitude, ou bien par l'harmonie générale. La physiognomonie apparaît comme un art de la saisie de l'individuel, par des hommes qui ont une sorte de sens de la physiognomonie.

La localisation des signes n'est pas anodine. Cette « régionalisation » les situe sur des zones plus identitaires que d'autres. L'axe descriptif se focalise sur le visage et le fragmente en une multiplicité de schèmes constructifs. Une vision d'ensemble apparaît après. Réputé pour être le propre de l'homme, le visage a pour fonction celle de lieu / de contenant . Ainsi, Cicéron, *Leg.*, 26 « Car, tandis que la nature a rejeté vers leur pâture les autres animaux, l'homme est le seul dont elle ait dressé la taille et qu'elle ait appelé à regarder le ciel, comme vers le lieu de sa parenté et de son premier règne, et elle a tracé de telle sorte les lignes de sa physionomie qu'elle y a empreint les tendances secrètes de son caractère. 27. Car les yeux extrêmement expressifs disent les émotions qui s'emparent de notre âme, et ce qu'on appelle « le visage », dont l'analogue ne peut exister chez aucun être vivant autre que l'homme, dénote le caractère » ; *De orat.*, 3, 221 :

¹²⁶⁰ Laurand, 2005, p. 37.

« C'est l'âme, en effet, qui anime toute l'action, et le miroir de l'âme c'est la physionomie, comme son truchement, ce sont les yeux¹²⁶¹. »

Le visage et les yeux sont le propre de l'homme.

Un portrait type : l'homme acariâtre et querelleur (*amarus et litigiosus*)

« L'homme acariâtre et querelleur se montrera à ces signes : il doit grimacer, ce que les Grecs appellent *σεσηπέναι*, effet ordinaire de la colère sur le visage de ces personnes ; il sera un peu pâle ; ses paupières seront bombées et il regardera avec des yeux secs ; il aura le front plissé, la voix très forte, la respiration haletante ; il battra souvent des mains ou les croisera, et frappera souvent le sol des pieds¹²⁶². »

La description se fait en présentant d'abord le visage dans son ensemble par son aspect général, ainsi que par le teint. Puis, elle le détaille en évoquant la forme des paupières, les yeux et le front. Elle insiste essentiellement sur le haut du visage, sur la zone du regard. Suivent des constatations sur la voix, sur la respiration, et puis sur les extrémités du corps (les mains et les pieds). Ce portrait combine des éléments statiques de l'organisme à des constituants dynamiques. Les mouvements des mains et des bras sont donnés. A ces gestes, s'ajoutent également des notations sonores, celles de la respiration et des éclats de la voix, mais également, le bruit provoqué par le heurt des pieds sur le sol. Dans cette description, la régionalisation des schèmes concernent des points du corps considérés comme identitaires.

¹²⁶¹ Cic., *Leg.*, 26 : *Nam cum ceteras animantes abiecisset ad pastum (sc. Natura), solum hominem erexit et ad cali quasi cognationis domicilique pristini conspectum excitavit, tum speciem ita formavit oris, ut in ea penitus reconditos mores effingeret.* 27. *Nam et oculi nimis argute quemadmodum affecti simus loquuntur et is qui appellatur uultus, qui nullo in animante esse praeter hominem potest, indicat mores...* ; *De orat.*, 3, 221, *Animi est enim actio et imago animi uultus, indices oculi.*

¹²⁶² *Physiogn.*, 99 : *Qui amarus est et litigiosus his indicibus apparebit : subrideat necesse est, quod Graeci *σεσηπέναι* dicunt, quod talium uultibus habent iracundia facere consuevit, prope pallebit, ouatis palpebris et siccis oculis intuebitur, frontem habebit rugosam, uocem uiolentam, anhelitum spissum, manus saepe collidet uel inter se complicabit, solum pedibus saepius tundet.*

Une vue d'ensemble du visage est offerte par l'évocation de la grimace ou *σείρηται* en grec¹²⁶³. L'expression en devient caricaturale du fait de la contraction des muscles faciaux, évoquant les masques théâtraux. Comme le rappelle J. André¹²⁶⁴ dans son introduction au *Traité de physiognomonie*, les masques théâtraux relèvent de la physiognomonie dans la mesure où ils représentent des sentiments et des caractères. Quarante-quatre masques de la Comédie Nouvelle présentés par Pollux (4, 143-154) confirment la symbolique des différentes parties du visage suivant le sexe, l'âge, la condition et la combinaison de ces diverses symboliques. Ainsi, l'esquisse du caractère dans l'optique physiognomoniste permet de deviner quel devait être l'aspect du masque correspondant. Tel est le cas des schémas-type. Ils présentent en effet une expression qui semble s'être crispée au point de se figer et de devenir emblématique d'un état d'être. Cette vue d'ensemble est accentuée par la pâleur du teint. Les attitudes d'ensemble sont privilégiées, afin de livrer une vision caractérisée par les linéaments.

Cette vue d'ensemble est alors complétée par des effets reconnus par tous¹²⁶⁵, comme ceux de la colère. Il se décline alors en attitudes caractéristiques. Les volumes sont dilatés. Les paupières paraissent bombées, venant recouvrir une partie de la prunelle. Le regard s'accompagne d'une sécheresse oculaire, extériorisant une aridité lacrymale. Les reliefs sont privilégiés. L'arrondi des paupières continue la plissure du front, résultant d'un froncement. Une vue de profil s'élabore alors. Le front se contracte, marquant une succession de plis. Le visage se travaille en creux et en bosses, présentant un relief tourmenté par la passion, frôlant l'hyperbole, tant le faciès est caractérisé par un rictus figé.

¹²⁶³ Le verbe *σείρω* dénote le fait de grincer des dents, de contracter la bouche en signe de colère, de moquerie ou de douleur.

¹²⁶⁴ J. André, Introduction du *Traité de physiognomonie*, p. 19.

¹²⁶⁵ Ce portrait relève d'une certaine tradition, comme l'atteste l'emploi du verbe *consuevit* (« accoutumer, prendre l'habitude de ») et l'impersonnel *necesse est* qui marque une obligation, paraissant reposer sur un consensus.

L'ébauche de ce buste est complétée par les effets du corps. Deux lignes directrices les structurent, juxtaposant les indices sonores et gestuels, qui complexifient la description : le bruit subséquent au resserrement du corps. L'intensité violente de la voix est accompagnée des soubresauts d'une respiration difficile et précipitée. Se contractant, les extrémités du corps comme les mains et les pieds s'entrechoquent. Ce mouvement incessant des mains et des pieds est accompagné de la respiration haletante et du front plissé. Elle révèle une tension immanente au corps qui se marque par un mouvement précipité et une forme en bosse. L'être est victime d'une agitation qu'il ne peut maîtriser. Il est en perpétuel mouvement puisqu'il ne cesse de frapper ses mains les unes contre les autres et de taper le sol de ses pieds¹²⁶⁶. L'organisme devient un étau puisque l'homme peine à respirer¹²⁶⁷. Les fonctions vitales et essentielles du corps humain sont atteintes par la colère.

Le mode implusif de la colère figure un être aux limites de la « normalité ». Les effets spectaculaires de la colère sont mis en scène, composant l'organisme d'un être en crise. L'auteur brosse un portrait caractéristique et emblématique. Ce portrait est celui de l'homme en colère connu de tous.

Un portrait type : *homo animosus*

Le second portrait évoque l'homme irascible ou *homo animosus*. L'adjectif qualificatif *animosus*¹²⁶⁸ est formé sur le nom *animus*, qui désigne « le principe pensant » et qui s'oppose donc à *corpus*. Désignant l'esprit, il s'applique spécialement aux dispositions de l'esprit, au « cœur » en tant que siège des passions, du courage, du désir, des penchants (par opposition à *mens* « intelligence, pensée »).

¹²⁶⁶ La rythmique du texte mime cet aspect par la multiplicité des allitérations des occlusives *k, p, d*, de la sifflante *s* et de la liquide *l* (*manus saepe collidet uel inter se complicabit, solum pedibus saepius tundet*)

¹²⁶⁷ Cet aspect est souligné par l'allitération de la sifflante *s* (*anhelitum spissum*) qui caractérise le sifflement saccadé de la respiration

¹²⁶⁸ Les précisions qui suivent sont tirées du *Dictionnaire étymologique de la langue latine* d'Ernout-Meillet., p.34, art. *anima*.

Il est donc question ici d'une personne dont le siège des passions est plus actif que son intelligence. La personne irascible est donc par nature encline à la colère. Alors que du premier portrait émane une impression de laideur, une certaine harmonie corporelle se détache de la deuxième description du paragraphe 108, rappelant presque la plastique de certaines œuvres d'art :

« L'homme irascible, en grec θυμοειδής, sera ainsi : le corps droit, les flancs bien faits, tous les membres ajustés et proportionnés, le teint presque rouge, les omoplates grandes, écartées et larges, les extrémités des pieds et des mains grandes et vigoureuses, la poitrine lisse, les aines lisses, la barbe fournie, le tour des cheveux descendant bas, le front bombé, les cheveux non pas plats, mais droits. Il aura les sourcils menaçants et dressés, et le nez assez camus à sa naissance, c'est-à-dire au-dessus des paupières¹²⁶⁹. »

Cette description évoque d'abord l'aspect du corps. Elle se poursuit par des considérations sur les membres, le teint, les omoplates, les extrémités des pieds et des mains, la poitrine, les aines, la barbe, le tour des cheveux, le front, les cheveux, les sourcils, le nez. L'organisation est contraire à celle de l'homme acariâtre et querelleur. Ce portrait débute par le visage et se termine par les pieds et les mains. Il va du visage au corps tandis que la description de l'homme irascible débute sur le corps et s'achève par le visage. L'accent est également mis sur l'aspect de la « pilosité ». De nombreuses parties « poilues » sont soulignées, à savoir la barbe, les sourcils, les cheveux. L'adjectif *leuis* est utilisé par deux fois et dénote l'absence de poils.

¹²⁶⁹ *Physiogn.*, 108 : *Homo animosus, qui graece θυμοειδής dicitur, ita erit : corpore rectus, lateribus idoneus, artus omnibus membris atque concinnus, prope rubicundus ; huius scapulae grandes, separatae, latae, extremitates pedum et manuum grandes, tenaces, leue, pectus, leuia inguina, barba facile increscens, ultima linea capillorum capitis deorsum demissa, frons rotunda, capillus non planus, sed assurgens. Supercilia trucia atque subrecta habebit et nares in origine sua, id est super cilia, aliquanto inferiores.*

Deux aspects orientent ce portrait : l'harmonie et la verticalité. Cette ligne médiane construit un organisme harmonieux, duquel émanent une certaine beauté et vigueur. Les membres, les flancs et les extrémités des pieds et des mains sont révélateurs d'une constitution agréable à l'œil et bien proportionnée. La barbe est dense, ce qui dénote une santé vigoureuse. Quant à la poitrine et aux aines, elles n'ont pas d'imperfections et sont imberbes. Le corps de l'homme irascible s'inscrit dans un cadre bien proportionné et harmonieux. C'est un être fort et viril qui est décrit ici. Ceci souligne un physique agréable qui conjugue à la fois beauté et force dont il ressort une certaine noblesse et superbe.

Cependant, une certaine raideur se dégage de ce portrait. Le maintien du corps semble altier. Il est droit¹²⁷⁰. Le corps s'inscrit dans l'isotopie de la raideur qui englobe la totalité du corps (*corpore rectus*), les cheveux (*capillus sed assurgens*), les sourcils (*supercilia subrecta*). C'est un mouvement général auquel est soumis tout l'organisme. Toute courbe est bannie au profit d'une rigidité exemplaire. Ceci dénote l'absence de relâchement des sens et une tension excessive. Cette droiture symbolise une colère extrême qui exacerbe les postures du corps. Les cheveux s'inscrivent dans le prolongement du corps. Quant aux sourcils, ce sont les seuls qui traduisent explicitement la colère. La raideur se fait émotive puisqu'elle traduit l'agressivité¹²⁷¹.

La colère ici n'est donc pas présentée de manière négative. Elle inclut une certaine noblesse dans sa nature. Comme le montre l'ouvrage *Les émotions : à la découverte de l'être humain*¹²⁷², la colère génère parfois une résistance de l'organisme à toute sorte d'attaque et une énergie destinée à l'accomplissement du but de *l'homo furens*. Cette passion est en quelque sorte sublimée, ce qui engendre un portrait de l'être en colère plus favorable et avantageux.

¹²⁷⁰ Cette rigidité extrême est marquée par l'allitération de la liquide *r*: (*corpore rectus*).

¹²⁷¹ En effet, l'allitération de la liquide *r* heurte et frappe la phrase, ce qui donne un rythme agressif.

¹²⁷² *Les émotions : à la découverte de l'être humain*, 1991, Amsterdam, éditions Time Life, p. 55.

La colère est une passion quantifiable dans sa conception mais aussi dans sa représentation. Dans la temporalité du processus de l'ire, ces deux portraits se complètent alors que dans leur figuration, ils s'opposent. L'un est le pendant de l'autre et une autre combinaison possible du corps.

La jonction des deux portraits-types

Une double dynamique unit les deux portraits. Ils sont à la fois l'antithèse mais aussi le prolongement de l'un de l'autre. Deux lignes directrices structurent cette continuation : l'un est le pendant de l'autre dans sa figuration mais aussi dans sa conception.

La discontinuité descriptive entre les deux portraits est flagrante : la carnation comme schème est envisagée mais traitée différemment dans les deux cas. Alors que le teint de l'homme acariâtre et querelleur est pâle, celui de l'être irascible est rouge. De plus, des organes présentés pour l'homme irascible ne sont pas évoqués pour l'homme acariâtre et querelleur. Les flancs, les omoplates, la poitrine, les aines, la barbe sont évoqués dans le paragraphe 108 et non au 99. S'ils le sont, ils sont mis en action pour *l'homo amarus et litigiosus*. Les extrémités des pieds et des mains sont grandes et vigoureuses pour l'homme irascible alors que pour l'être querelleur ils doivent soit s'entrechoquer, soit battre le sol. L'approche descriptive est divergente pour chaque portrait. La première description privilégie les effets du corps, son potentiel gestuel et ses aspects moteurs, alors que la deuxième accentue la présentation anatomique des formes et des contours. L'homme irascible caractérise un état d'être alors que l'homme querelleur et acariâtre souligne un état de fait.

La sémantique de la passion demeure la même mais ses manifestations peuvent être autres. Pour l'homme querelleur, l'ire est donnée comme une passion temporaire et occasionnelle, agissant sur chaque homme victime d'une injustice. Quant à l'homme acariâtre, elle devient une donnée immédiate et intégrante de la personnalité. L'homme possède une réelle propension à la colère. Il rappelle alors tous ces personnages, réputés pour leur emportement comme l'était Achille.

La durée n'est donc pas la même. La colère est en permanence intégrée dans l'organisme de l'être irascible alors que pour l'être querelleur et acariâtre, le corps paraît comme le réceptacle temporaire de la passion.

Le concept de la colère est graduel et quantifiable. L'angle temporel varie en fonction de son imprégnation dans le caractère humain et de l'essence même de la colère comme partie intégrante d'un organisme. Son incarnation dépend donc de sa conception. L'ire est un concept par nature homogène mais dont la représentation est polymorphe et multivalente. Elle se décline en de nombreux possibles. L'essence de la colère est la même pour les deux portraits mais son imprégnation dans la personnalité diverge.

La jonction des trois descriptions

Dans son ensemble, la description éclatée ne s'inscrit pas dans la continuité de ces deux schémas-types. Seuls quelques éléments sont similaires. Le front contracté et la respiration haletante concordent avec le portrait de l'homme acariâtre et querelleur. Cependant, un aspect se retrouve dans les trois descriptions : le froncement des sourcils. Il peut donc faire partie d'un code originel de la représentation physique de la colère qui a traversé les âges dans la mémoire collective tout en évoluant.

La physiognomonie antique peut-être perçue comme une sorte de « pré-psychologie », « sorte d'anticipation de notre « intuition psychologique », un sens de la rencontre, fondé sur la vision dans l'antiquité, aujourd'hui plutôt sur l'écoute d'un discours¹²⁷³ ». Le corps de l'homme en colère se dessine, sujet d'une lecture relevant donc d'une « propédeutique de la contemplation ».

¹²⁷³ Laurand, 2005, p. 39.

L'Histoire naturelle de Pline l'Ancien

Pline l'ancien et la physiognomonie

- Corrélation et interaction du corps et du mental

Les constatations émises par Pline l'ancien rappellent les principes de la physiognomonie. Les deux logiques adoptées sont similaires. Elles conçoivent le corps humain comme une unité signifiante de la personnalité et créent une lecture anatomique, développée dans des corpus biologiques. Ce sémantisme résulte de la combinaison de ses composantes, perçues comme des *signa*. Aristote détermine les principes et la méthode de cette discipline en ces termes : « la physiognomonie, comme son nom l'indique, traite des manifestations physiques des dispositions de l'esprit et des caractères acquis venant modifier les signes qui font l'objet d'une analyse physiognomonique. (...) On appréhende le caractère à partir des mouvements, des poses, des couleurs, des expressions du visage, des cheveux, de la finesse de la peau, de la voix, de la chair, des parties du corps ainsi que de la forme d'ensemble du corps » (Arist., *Phgn.*, 806 a 22–33). Selon Arnaud Zucker¹²⁷⁴, la physiognomonie est une « technique d'interprétation qui permet de remonter du corps à l'esprit et postule, fondamentalement, à la fois une dualité et une complicité psychosomatique ».

La physiognomonie est définie comme la connaissance du caractère humain par l'analyse des formes et des attitudes, et spécialement des traits du visage¹²⁷⁵ : « les dispositions mentales se règlent sur la situation du corps (incipit de Arstt., *Phgn.*) et « inversement le corps est co-affecté par les impressions de l'âme » (Arstt., *Phgn.*, 805 a 6-7).

¹²⁷⁴ A. Zucker, 2006, « La physiognomonie antique et le langage animal du corps ».

¹²⁷⁵ Arist., *Phgn.*, 6-7 : « la physiognomonie, comme son nom l'indique, s'intéresse aux manifestations physiques des dispositions de l'âme et aux caractères acquis venant modifier les signes conjecturés d'après la physionomie. On déduit le caractère des mouvements, des poses, des couleurs, des expressions du visage, des cheveux, de la finesse de la peau, de la voix, de la chair, des parties du corps ainsi que de son ensemble ».

La corrélation intime et l'influence réciproque des parties psychique et somatique en l'homme fondent la logique et la théorie du discours physiognomonique. Il vise l'ensemble des dispositions mentales et intérieures¹²⁷⁶ de l'homme. Cette sympathie de l'âme et du corps permet une connaissance immédiate de l'être grâce au déchiffrement de l'apparence. Comme le rappelle Pline l'ancien¹²⁷⁷, le rôle des yeux est essentiel. L'*animus* y réside et se laisse contempler.

De cette interdépendance, trois axiomes peuvent être dégagés :

- Les dispositions mentales ne sont pas autonomes et insensibles aux mouvements du corps ;
- Le corps, réciproquement, est frappé par les affects de l'âme (Arstt., *Phgn.*, 805 a 1-7 et 808 b 12-15) ;
- Un trait mental est corrélé à un trait physique¹²⁷⁸.

D'où le syllogisme suivant, reconstitué d'après le début des deux parties du traité d'Aristote (§ 1 et § 4) :

- a) les affections de l'âme et celles du corps s'influencent réciproquement ;
- b) *or* il existe dans les êtres (et la vie affective) une correspondance constante entre le physique et le mental ;
- c) *donc* l'apparence physique est la forme visible de l'état mental¹²⁷⁹.

¹²⁷⁶ Arnaud Zucker, 2006, « La physiognomonie antique et la langage animal du corps ».

¹²⁷⁷ Plin., XI, 145, 54 : *profecto in oculis animus habitat*.

¹²⁷⁸ Comme le remarque Arnaud Zucker, ce dernier axiome pose de nombreux problèmes théoriques, en particulier de nature sémiologique (Laurand, V., 2005, « Les hésitations méthodologiques du Pseudo-Aristote et de l'Anonyme latin », in *La physiognomonie. Problèmes philosophiques d'une pseudo-science*, 2005, Kimé).

¹²⁷⁹ Ces remarques sont empruntées à Arnaud Zucker, 2006.

- La permanence de l'affect sur le somatique : le type irascible

Dans une sémiologie pathognomique, les signes immédiatement lisibles et évidents façonnent un « corps ému¹²⁸⁰ ». Puisque l'affectif se décline¹²⁸¹, il forme une sorte de kaléidoscope, auquel appartient la colère. Deux ancrages temporels sont possibles : ponctuel et permanent. Dans le premier cas, l'affect s'empare provisoirement du corps, qui retrouve ensuite son état habituel alors que, dans le second cas, la passion conditionne totalement l'apparence. Le modelage est alors permanent car révélateur du tempérament de l'individu, qui n'est autre que l'ensemble des manières habituelles de sentir et de réagir distinguant chaque homme.

Il existe ainsi de grands types qui permettent une catégorisation ainsi qu'une schématisation. C'est pourquoi dans l'espace notionnel de la colère, la personnalité irascible se détermine par un faisceau d'indices qui lui est propre. Deux schémas-types se retrouvent dans le traité de physiognomonie de l'Anonyme latin : celui de l'homme acariâtre et celui du querelleur¹²⁸², ainsi que celui de l'être irascible¹²⁸³. Dans l'*Histoire naturelle*, la remarque sur le front rond¹²⁸⁴ (XI, 275) fait écho à ce classement. Pline l'ancien affirme détenir ces remarques de Trogue-Pompée, « auteur des plus sérieux » qui a ajouté aux réflexions d'Aristote présageant la durée de vie grâce au corps, celles des aspects physiologiques correspondant aux caractères moraux. Paradoxalement, la marque temporaire du gonflement de la colère devient une ligne structurante constante de l'organisme et rappelle la physiognomie d'un tempérament irascible.

¹²⁸⁰ Cette expression est empruntée à A. Zucker, 2006..

¹²⁸¹ Pline en donne un exemple par l'énumération suivante : *moderationis, clementiae, misericordiae, odii, amoris, tristitiae laetitiae*(XI, 145, 54).

¹²⁸² *Physiogn.*, 99.

¹²⁸³ *Physiogn.*, 108.

¹²⁸⁴ Plin., XI, 275 : *Frons ubi est magna, segnem animum subesse significat ; quibus parua, mobilem ; quibus rotunda, iracundum, ueluthoc uestigio tumoris apparente* («Un grand front dénote un esprit paresseux ; petit, un esprit vif ; rond, un coléreux, comme s'il gardait la marque du gonflement de la colère »).

Aristote en présente une autre interprétation : « les hommes qui ont un grand front sont plus lents que les autres, ceux qui ont un front petit sont très vifs, ceux dont le front est large sortent aisément d'eux-mêmes, ceux dont il est rond sont d'une humeur facile » (I, 8, 491 b, 12 et s.).

C'est donc la durée du sentiment éprouvé qui sculpte le corps dans une continuité toute relative. Dans une personnalité irascible, la colère en devient une donnée déterminante et constructive tandis qu'en tant que sentiment, le courroux modifie momentanément l'aspect physique. Les variations physiologiques fluctuent en fonction de la temporalité du sentiment. La masse sanguine change en fonction des différents états d'âme (honte, la colère, la peur) et donne au teint une couleur plus ou moins rouge ou pâle selon son affluence. Les yeux œuvrent de façon analogue en transformant leur expression momentanément. Et là se retrouve l'un des préceptes de la physiognomonie. Tout changement dans les sentiments ou le caractère entraîne une modification dans l'aspect du corps. Cette interaction est soulignée par le Ps.-Aristote :

« Le corps et l'âme, à mon avis, réagissent l'un sur l'autre. Une modification de l'état de l'âme modifie en même temps l'aspect du corps ; en sens inverse, une modification de l'aspect du corps modifie en même temps l'état de l'âme » (*Physiogn.*, 35).

- La diffusion organique de la colère

C'est avec une certaine rationalité que Pline l'Ancien décrit le corps. Bien que la rareté des occurrences dans le cadre de la colère ne permette pas de le saisir dans toute sa complexité, il apparaît une logique organique. Le corps est un système, orchestré sur une dynamique de cause-conséquence. En tant qu'élément perturbateur, le facteur émotionnel comme la colère devient le premier jalon et enclenche un processus générateur de dysfonctionnements. L'activité normale des organes internes est bouleversée et ce trouble provoque des changements physiologiques : l'aspect des yeux se modifie, le sang afflue et donne une teinte rouge à la peau, le front prend un relief bombé. Le corps est à la fois perçu comme un réceptacle et une entité malléable. Cette souplesse le rend semblable à un kaléidoscope où se révèle sur chaque face le physique typique des différents états d'âme.

Et cette logique octroie de la consistance à la description. Par l'interaction de l'intériorité sur l'extériorité, le corps s'épaissit et gagne en densité. Il se structure selon un réseau de pôles qui opèrent les uns sur les autres. La cause organique conditionne les effets descriptifs, ce qui crée une sémiotique du corps. L'action sanguine produit la carnation rubiconde, emblématique de chaque émotion. Cependant, même si deux états d'âme comme la honte et la colère partagent la même teinte, des différences sont notables et permettent une reconnaissance :

*Alius enim irae et alius uerecundiae*¹²⁸⁵.

Tous ces signes prennent une dimension symbolique, en rendant identifiables les *motus animi*. Chaque état d'être renvoie à un état d'âme. Cette généralisation permet une théorisation, qui crée un consensus. Le corps devient un objet d'étude, une source d'informations.

L'*homo furens* plinien : résultante d'une tradition

Pline emprunte ces remarques physiognomoniques à certains de ses prédécesseurs. Un certain nombre de déclarations et de commentaires sur le choix de ses sources témoignent d'un souci de rigueur et d'exactitude¹²⁸⁶. Cependant, il arrive qu'il soit en désaccord avec l'une d'entre elles. Et dans ce cas-là, l'existence d'une information suffit souvent à justifier sa mention, surtout quand elle provient d'un auteur très estimé comme Aristote. Il la cite tout en se permettant de la contester. Tel est le cas pour la théorie de la physiognomonie, qui compte de nombreux défenseurs :

¹²⁸⁵ Plin., XI, 225, 91 : « autre, en effet, est la rougeur de la colère et autre celle de la honte ».

¹²⁸⁶ Cette analyse est celle de Valérie Naas, 2002, p. 145-150.

*Mirror equidem Aristotelem non modo redidisse praescita uitae esse aliqua in corporibus ipsis, uerum etiam prodidisse. Quae quamquam uana existimo nec sine cunctatione proferenda, ne in se quisque ea auguria anxie quaerat, attingam tamen, quia tantus uir in doctrinis non spreuit*¹²⁸⁷.

Aux côtés d'Aristote, il cite également Trogue-Pompée, « auteur des plus sérieux » à propos de l'interprétation morale des traits physiques, en ne partageant pas pour autant son point de vue :

*Addit morum quoque spectus simili modo apud nos Trogus, et ipse auctor e seuerissimis, quos uerbis eius subiciam*¹²⁸⁸.

La description physique de la colère donnée dans l'*Histoire naturelle* relève donc d'une tradition épistémologique assez ancienne. Arnaud Zucker a recensé les traités physiognomoniques antiques, rassemblés par Richard Foerster (1893). On y dénombre principalement un traité péripatéticien dit du Pseudo-Aristote (IV-III^e s. av. J. C), sans doute constitué de deux parties (§1-3 puis § 4-6), l'une et l'autre lacunaires ; un traité du sophiste Polémon (II^e s ap. J-C) ; un traité du médecin Adamantios (IV^e s ap. J-C) qui constitue une paraphrase de Polémon ; un anonyme latin et un traité byzantin (X^e s ap. J-C), dit du pseudo-Polémon, qui est un épitomé d'Adamantios.

¹²⁸⁷ Plin., XI, 273 : « Je m'étonne, pour ma part, qu'Aristote, non seulement ait cru qu'il y a dans le corps même des signes présageant la durée de la vie, mais encore qu'il l'ait écrit. Bien que je considère ces indices comme sans fondement et ne devant pas être divulgués sans réserve, de peur que chacun ne recherche anxieusement sur soi ces signes prémonitoires, j'en dirai cependant quelques mots, puisqu'un si grand homme ne les a pas dédaignés dans ses enseignements. »

Valérie Naas (2002, p. 146) voit dans cette remarque une certaine ambiguïté car Pline se retranche derrière des sources prestigieuses afin d'éviter de cautionner lui-même des informations. Ce genre de citations lui permet de satisfaire sa curiosité pour l'extraordinaire, bien qu'elles heurtent son esprit critique.

¹²⁸⁸ Plin., XI, 275-276 : « Chez nous, Trogue-Pompée, lui-même auteur des plus sérieux, a ajouté à cela la description des aspects physiognomoniques correspondant aux caractères moraux. »

Cet historien de l'époque augustéenne composa une histoire en quarante-quatre volumes, *Historiae Philippicae*, consacrée à la Macédoine.

L'évocation sommaire de ce corpus montre la pérennité de la science, à laquelle Plin l'Ancien contribue en rapportant les propos de ses prédécesseurs. La vision de la colère n'est en rien novatrice, puisqu'elle se réfère à des substrats déjà existants.

- L'*Histoire naturelle* repose sur une volonté de compilation et aussi d'innovation.

Comme le souligne Valérie Naas¹²⁸⁹, l'*Histoire naturelle* est un bilan, bien qu'elle ait contribué à l'élaboration et à la spécificité de la science romaine. Elle répond à un besoin de rassembler l'acquis¹²⁹⁰ à une époque de déclin de la connaissance¹²⁹¹. La science¹²⁹² paraît avoir atteint ses limites au I^{er} siècle après Jésus-Christ et cède la place à la compilation. Plusieurs facteurs y contribuent : le désintérêt de la connaissance de la nature de la part de la philosophie et des élites culturelles, qui s'orientent davantage sur la réflexion morale¹²⁹³ ; l'absence d'une structure officielle pour maintenir de façon continue et organisée la recherche, comme l'a été le Musée d'Alexandrie¹²⁹⁴. Comme le dit lui-même Plin l'Ancien, sa tâche n'est pas d'*indagare* mais d'*indicare*, en laissant à chacun la liberté de juger¹²⁹⁵.

¹²⁸⁹ V. Naas, 2002, p. 399, 400-401, 403.

¹²⁹⁰ P. Parroni, *Scienza e produzione letteraria*, dans *Lo Spazio letterario di Roma antica*, I, éd. G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina, Rome, Salerno, 1989, p. 469-505.

¹²⁹¹ K. D. Bracher, 1987, *Verfall und Fortschritt im Denken der frühen römischen Kaiserzeit*, Vienne et Cologne, Böhlau, p. 60-65 ; G. Miglio, « Posizione del problema : ciclo storico e innovazione scientifico-tecnologica. Il caso della tarda Antichità », dans Como A (1980), p. 9-20 ; A. Momigliano, 1963, « Christianity and the Decline of the Roman Empire », dans *The Conflict between Paganism and Christianity in the Fourth Century*, éd. A. Momigliano, Oxford, The Clarendon Press, p. 1-16.

¹²⁹² Cependant, les domaines de la médecine et de l'astronomie connaissent encore une certaine progression. Cf. Ph. Mudry, « Science et conscience, Réflexions sur le discours scientifique à Rome » dans *Sciences et techniques à Rome, Études de Lettres*, Revue de la Faculté des Lettres, Université de Lausanne, janv.-mars 1986, p. 74-86.

¹²⁹³ Cl. Moatti, 1997, *La raison de Rome, naissance de l'esprit critique à la fin de la République (II-I avant J.-C.)*, Paris, Seuil, Des Travaux, p. 307-312.

¹²⁹⁴ J. Beaujeu, 1957, *La vie scientifique à Rome au premier siècle de l'Empire*, Conférences du Palais de la Découverte, série D., p. 1-25, p. 23.

¹²⁹⁵ Plin., XI, 8 : *Nobis propositum est naturas rerum manifestas indicare, non causas indagare dubias* (« nous, notre but est de décrire les phénomènes évidents, non d'en dépister les causes obscures »).

Il est un érudit et non un chercheur, un *studiosus*¹²⁹⁶. L'*Histoire naturelle* est une œuvre scientifique dans la mesure où elle est faite de savoir et qu'elle travaille sur le savoir. Pline estime qu'il contribue au progrès du savoir, en rassemblant et en transmettant toutes les connaissances¹²⁹⁷. En effet, il lutte contre la déperdition du savoir en l'empêchant de tomber dans l'oubli :

*Iam omnia attingenda quae Graeci τῆς ἐγκυκλίου παιδείας
uocant, et tamen ignota aut incerta ingenii facta sunt*¹²⁹⁸.

Certains aspects de l'ἐγκυκλίου παιδείας devenant incertains ou inconnus, la connaissance ne suit pas un progrès continu. Selon G. Serbat¹²⁹⁹, « Pline est le témoin précieux d'une crise déjà ancienne de la pensée ; crise qui affecte avec Rome, tout le monde hellénisé et d'abord la Grèce elle-même ». La fin de la République connaît une crise de la tradition, à laquelle répond, sur le plan politique, l'instauration du principat. La restauration morale souhaitée par Auguste se marque comme une réaction très forte contre la perte des valeurs traditionnelles. Et en prolongement, les débuts de la dynastie flavienne sont marqués par une réaffirmation du pouvoir et de la domination sur l'Empire, pour laquelle Vespasien s'appuie sur le modèle augustéen.

¹²⁹⁶ Pline le Jeune, III, 5, 2, 6 et 19.

¹²⁹⁷ D. C. Lindberg, 1992, *The beginnings of Western Science*, Chicago et Londres, Chicago U.P., p. 3-4. Toutefois, comme le note Valérie Naas (2002, p. 404-405), Pline n'est pas qu'un simple compilateur. *L'Histoire naturelle* se situe entre compilation et innovation. Par nature, le genre encyclopédique se construit sur la coexistence entre l'innovation et la compilation. Mais, la critique reste très partagée sur ce point. Pline est parfois réduit à un simple compilateur, sans originalité dans l'encyclopédisme romain (P. Grimal, 1965, « Encyclopédies antiques », dans *CHM*, 9, p. 459-482 ; Ballaira, « Plinio il Vecchio », dans *Dizionario degli scrittori greci e latini*, t. 3, p. 1709-1726). Une tendance opposée le rend novateur et s'efforce d'étudier la spécificité de l'*Histoire naturelle* dans le genre encyclopédique (par exemple F. Della Corte, « Tecnica espositiva e struttura delle *NH* », dans *Como B* (1982), p. 19-39).

¹²⁹⁸ Plin., *Praef.*, 14 : « Désormais il nous faut traiter de toutes les disciplines qui relèvent de ce que les Grecs nomment « culture encyclique », devenues pourtant inconnues ou incertaines pour les esprits. »

¹²⁹⁹ G. Serbat., 1987, « Il y a Grecs et Grecs ! Quel sens donner au prétendu antihellénisme de Pline ? », dans *Colloque de Nantes* (1987), p. 589-598, p. 597

2.1.3 Le traité de philosophie : le *De ira* de Sénèque

La construction d'ensemble des portraits de l'homme en colère

La particularité du *De Ira* est de présenter trois portraits en pied de l'homme en colère. Il s'agit par nature d'une image mentale qui se construit par l'accumulation des segments descriptifs, puis qui se dresse ensuite dans l'intellect du lecteur. Chaque occurrence prise individuellement révèle la finesse du trait descriptif qui élabore un corps dans son intégralité. Mais cette complétude est bien plus flagrante quand les trois portraits sont saisis dans leur globalité. Cette distanciation dans la mise en perspective (ou prise de recul) montre combien Sénèque s'avère soucieux de la représentation du corps. À ce sujet, Jean-Pierre Aygon a livré dans son article, « *Torua Erinys : φαντασίοι* de la colère et des Erinyes dans le *De ira* et les tragédies de Sénèque¹³⁰⁰ », une étude essentielle pour ces trois descriptions sur l'utilisation des notations sonores et de leur caractère théâtral.

La description de l'homme en colère¹³⁰¹ est un motif récurrent dans le *De ira*. La première (I, 1) et la troisième (III, 4) appartiennent à l'introduction des livres I et III, tandis que la deuxième (II, 35) fait partie de la péroraison du livre II.

¹³⁰⁰ Bon nombre de nos remarques lui sont empruntées. J.-P. Aygon, 2006, « *Torua Erinys : φαντασίοι* » de la colère et des Erinyes dans le *De ira* et les tragédies de Sénèque », in *Phantasia : il pensiero per immagini degli e dei moderni, Convegno internazionale di Trieste (28-29 avril 2005), Incontri Triestini di Filologia Classica*, 4, p. 181-206.

¹³⁰¹ La cohésion est d'abord stylistique et repose sur l'utilisation de différents procédés qui donnent un aspect extrêmement travaillé :

- accumulation de détails concrets,
- lexique de la vision
- précisions de couleurs : le rouge, le blanc et le noir
- allitérations et assonances
- énumérations asyndétiques
- polysyndètes
- comparaisons
- métaphores

À ce sujet, peuvent être consultées les études stylistiques de M. Coccia, *I problemi del De ira di Seneca alla luce dell'analisi stilistica*, Rome, 1957. ; A. Traina, *Lo stile « drammatico » del filosofo Seneca*, Bologne, 1974 ; G. Cupaiuolo, *Introduzione al De ira di Seneca*, Naples, 1975.

Homogénéité descriptive et progression codifiée

L'organisme est envisagé dans sa totalité. Le premier portrait progresse du visuel au sonore, évoquant d'abord les modifications physiques, puis les émanations sonores. De plus, les deux portraits procèdent par élargissement en allant du visage au corps.

Dans le premier portrait (I, 1, 3-4), une première section présente strictement la physionomie : *uultus, frons, facies, gradus, manus, color, suspiria*. Puis lui succède une partie consacrée aux effets du corps, majoritairement de nature sonore : *oculi, ore, labra, dentes, capilli, spiritus, articularum, sermo, manus, pedibus*. La perception s'élargit et établit un aperçu d'ensemble du corps (*totum concitum corpus* « *magnasque irae minas agens* »).

La deuxième description (II, 35-36) insiste sur le visage et s'achève sur les veines avant d'aborder les bruits produits par le corps. A la section constituée de remarques concernant *facies, ora, uultus, uestem, capillorum, uenae*, s'ajoutent des constatations auditives traitant conjointement de la respiration et de la poitrine (*pectus/ spiritu*), de la voix et du cou (*uocis/ colla*), et ensuite des membres (*artus*), des mains (*manus*) et de l'ensemble du corps (*corporis*).

Le troisième portrait (III, 4) insiste moins sur la physionomie : *os, uenis, oculis*. Il accentue davantage les émanations sonores touchant aux dents (*dentium*), aux articulations (*articularum*), à la poitrine (*pectus*), à la respiration (*anhelitus*), à la voix par les longs gémissements (*altius gemitus*), au corps (*corpus*), encore à la voix par « les mots indistincts coupés d'exclamations brusques » (*incerta uerba subitis exclamacionibus*), aux lèvres.

Sénèque tisse un réseau interne d'analogies dans son traité. La symétrie entre les deux portraits des livres I et III est frappante¹³⁰² :

¹³⁰² Ces trois passages ont longtemps intrigué les commentateurs, qui les ont interprétés différemment. Il est maintenant reconnu qu'il s'agit d'un motif récurrent efficace avec variations. Cf. Fillion-Lahille, 1984, p. 117-118 ; 234-235.

I	III
<i>Flagrant oculi</i>	<i>Oculis nunc trepidis</i>
	<i>Hominis ira flagrantis</i>
<i>Multus ore toto rubor</i>	<i>In os omni calore ac spiritu uerso</i>
<i>Exaestuante</i>	<i>subrubicundum</i>
<i>Labra quatiuntur</i>	<i>Trementia labra</i>
<i>Dentes comprimuntur</i>	<i>dentium inter se arietatorum</i>
<i>Articulorum se ipsos</i>	<i>Articulorum crepitum</i>
<i>Torquentibus sonus</i>	<i>Anhelitus tractosque altius gemitus</i>
<i>Gemitus mugitusque</i>	
<i>Parum explanatis uocibus</i>	<i>Incerta uerba subitus</i>
<i>Sermo praeruptus</i>	<i>exclamationibus</i>
<i>Complosae manus</i>	<i>Se ipsae manus frangunt</i>
<i>Totum concitum corpus</i>	<i>Instabile corpus</i>
<i>Minas agens</i>	<i>Minas</i>
<i>Horrenda facies</i>	<i>Taetra facies</i>
<i>intumescentium</i>	<i>Tumentibus uenis</i>

Une structure en miroir s'élabore alors, sollicitant à la fois la vue et l'ouïe.

L'évolution descriptive est rigoureuse dans la mesure où elle va également de la tête aux extrémités du corps. Comme le remarque J. P. Aygon¹³⁰³, cette disposition suit un ordre prescrit par une longue tradition, codifiée par les traités de rhétorique, puis par ceux de *Progymnasmata*.

¹³⁰³ J. P. Aygon, p. 187-188. C'est également l'ordre anatomique suivi dans les traités de médecine.

Dans la section *Prosopôn ecphrasis*, l'unique recommandation s'attache à l'ordre. Selon Aphthonios, on doit aller « des premiers éléments jusqu'aux derniers, *i.e.* de la tête aux pieds¹³⁰⁴ ». Cette composition est très précise dans le premier portrait (I, 1, 3-4). Dans le comparant, sont d'abord évoqués le visage (*uultus, frons, facies*) et ensuite les membres (*gradus, manus*). En dépit de la plus grande hétérogénéité syntaxique ainsi que de la diversité des types de liaison (asyndète ; polysyndète : *ac, et, -que*), il ressort une cohésion d'ensemble grâce à l'ordre suivant : *oculi, ore, labra, dentes, capilli, spiritus* (bouche et poitrine), *articulorum*.

La progression vers les indications sonores s'agence de la même façon : *gemitus mugitusque, sermo ; complosae...manus, pulsata humus pedibus*. Et la présentation de tout le corps vient clôturer cette description : *totum concitum corpus magnasque irae minas agens et foeda...facies*). Deux participes au génitif pluriel (*deprauantium* et *intumescentium*) renvoient à *ut furentium* et *ita irascentium* à l'initiale, conférant une structure circulaire à l'ensemble.

Malgré la longueur de cette description qui tendrait à diluer l'image suscitée, cette *descriptio* renvoie à la technique traditionnelle du portrait « iconistique », analysé par G. Misener. Il définit ainsi l'εἰκονισμός : « a terse asyndetic description of personal appearance designed as a mean of legal identification or as an ornament of style¹³⁰⁵ ». Cette technique descriptive rappelle les fiches signalétiques qui permettaient d'identifier une personne, comme un soldat enrôlé ou un esclave fugitif¹³⁰⁶. Elle s'est principalement développée dans la littérature comique et satirique¹³⁰⁷.

¹³⁰⁴ Éd. Spengel, II 11, 12, p. 46, I. 26-27.

¹³⁰⁵ G. Misener, 1924, Iconistic Portraiture, « Classical Philology », XIX, pp. 97.

¹³⁰⁶ G. Misener, 1924, p. 98 et 102.

¹³⁰⁷ G. Misener, 1924, p. 111-115.

Il est vrai que l'accumulation de nombreux éléments pour susciter une image allonge le texte et met en relief la différence entre le langage verbal et l'image, dont le mode de perception est instantané. Mais P. Ramondetti analyse cette multiplication de détails comme une mise en autonomie de chaque partie du corps et fragmente ainsi la perception de l'homme en colère¹³⁰⁸.

En effet, l'*homo furens* est par essence une « image », εἰ κῶν ou *imago*, qui recouvre l'aptitude à dresser dans la conscience une représentation mentale. Elle se distingue de la représentation perceptive qui vient de la représentation d'un objet concret. Comme le souligne M. Armissen-Marchetti¹³⁰⁹, « dans la représentation imaginaire, l'élément visuel, et sensible en général, n'a pas le caractère autoritaire qui marque la représentation d'un objet réel, au point que l'on a pu parler d'images « abstraites » : il faut entendre par là non point des images dépourvues de composante sensible, ce qui n'est pas concevable, mais des images dans lesquelles l'interprétation qu'on en donne et le sens qu'on leur attache priment sur les qualités sensorielles ». C'est pourquoi la description chemine également selon les différents appels de Sénèque à son lecteur : *ut scias* (I, 1, 3), *adice* (III, 4), *age* (III, 4). L'auteur guide la représentation mentale de son lecteur et instaure ainsi avec lui une relation directe.

De plus, l'intériorité organique est peu représentée dans ces trois portraits. Hormis la respiration, l'activité sanguine et la poitrine, la colère se lit davantage en surface. L'activité colérique interne se conçoit comme un système, agissant en corrélation avec l'extérieur qui devient l'illustration de ces bouleversements. L'apparence externe se déchiffre et s'impose comme une preuve de la nature néfaste de la colère.

La colère est une passion saillante, qui pointe de l'intérieur vers l'extérieur. Elle perce l'enveloppe charnelle et se dévoile au regard dans son essence la plus brute, celle de la laideur. Elle est un spectacle et renvoie à un état en deçà de l'humanité.

¹³⁰⁸ P. Ramondetti, 1999, 222, n. 2 : « come se le varie parti del corpo dell'adirato agissero ciascuna per propio conto », ce qui renvoie aux considérations de G. B. Conte sur le style de Lucain, 1974, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Turin, 84 s.

¹³⁰⁹ M. Armissen-Marchetti, 1989, p. 229.

C'est pourquoi la thématique du miroir est omniprésente. L'être se contemple et se laisse observer dans sa difformité la plus abrupte. Et cet enchâssement spéculaire se révèle pleinement dans la superposition des plans, provoquant un effet d'accumulation. Le deuxième portrait (II, 35) débute par une *descriptio* physique de l'homme en colère, révélant les métamorphoses dues à la passion. Puis vient l'aspect de l'âme déduit par analogie, la difformité visible laissant présager la monstruosité de l'invisible. À cela succède la Colère personnifiée, s'incarnant par une série de comparaisons.

L'homo furens, un monstrum

Il existe un vecteur général liant tous les portraits de Sénèque : l'animalité. Toute description de la colère ou de l'*homo furens* se réfère implicitement ou explicitement à cette notion. En effet, il a déjà été défini qu'une image est « une métaphore par laquelle on rend une idée plus vive et plus sensible, en prêtant à l'objet dont on parle des formes, des apparences, des qualités empruntées à d'autres objets ». Dans tous les cas de figure, pour qu'une réalité psychologique puisse se matérialiser, il lui faut tisser un réseau analogique et donc posséder un référent de base. Comme il y a collusion implicite de la métaphore et de la comparaison dans la définition de l'image, ce schème général est omniprésent puisqu'il est soit implicite soit explicite¹³¹⁰.

De ce fait, Sénèque ne cesse de ponctuer ses descriptions de comparaisons explicites avec des animaux :

¹³¹⁰ M. Armisen-Marchetti, 1989, p. 22.

« Vois comme chez tous les animaux, sitôt qu'ils bondissent pour nuire, se révèlent des signes précurseurs, comme leur être tout entier sort de son calme accoutumé et exaspère encore leur humeur féroce. Les sangliers ont la gueule écumante et frottent leurs défenses pour les aiguiser, les taureaux lancent des coups de corne dans le vide et battent le sol de leur sabot, les lions rugissent, les serpents qu'on excite gonflent le cou, l'aspect des chiens enragés est sombre : il n'existe aucun animal, si horrible et si dangereux soit-il naturellement, chez lequel il n'apparaisse, aussitôt que la colère l'a pris, un redoublement de férocité¹³¹¹. »

« Ajoute les dents qui s'entrechoquent et cherchent à dévorer quelqu'un, avec un grincement semblable à celui du sanglier aiguisant ses défenses. »

« Nous l'avons décrit dans les livres précédents : Les bêtes, ma foi ! que la faim les agite ou un fer fixé dans les entrailles, ont une tête moins hideuse, même quand à demi mortes elles cherchent à infliger au chasseur une dernière blessure, que l'homme brûlant de colère¹³¹². »

Sénèque établit une sémantique animale. Le sanglier devient le symbole de l'animal carnassier. Quant au taureau, il incarne la puissance. Le lion représente le prédateur suprême et superbe alors que le serpent évoque la rapidité. Toutes ces bêtes sont des prédateurs agressifs qui se définissent principalement par leurs attributs naturels, leurs armes de défense.

¹³¹¹ Sén., *Ir.*, I, 1, 6 : *Non uides ut omnium animalium simul ad nocendum insurrexerunt praecurrant notae ac tota corpora solitum quietumque egrediantur habitum et feritatem suam exasperent? Spumant apris ora, dentes acuuntur attritu, taurorum cornua iactantur in uacuum et harena pulsu pedum spargitur, leones fremunt, inflantur irritatis colla serpentibus, rabidarum canum tristis aspectus est : nullum est animal tam horrendum tam perniciosumque natura ut non appareat in illo, simul ira inuasit, nouae feritatis accessio.*

¹³¹² Sén., *Ir.*, III, 4 : *adice dentium inter se arietatorum et aliquem esse cupientium non alium sonum quam est apris tela sua attritu acuentibus. Ferarum mehercules, siue illas famas agitat siue infixum uisceribus ferrum, minus taetra facies est, etiam cum uenatorem suum semianimes morsu ultimo petunt, quam hominis ira flagrantis. Age, si exaudire uoces ac minas uacet, qualia excarnificati animi uerba sunt.*

Pour le sanglier, il s'agit de ses défenses, pour le lion de ses rugissements, pour le taureau de ses cornes, pour le serpent de son cou où peut se localiser son venin, et pour le chien enragé de son aspect sombre. Tous ont la capacité de blesser voire de tuer. Ils sont la métonymie des desseins de l'homme en colère. Après avoir été atteint dans son ego, il cherche à se venger et pour cela à faire mal à l'autre.

La fureur renvoie l'homme au stade animal. L'*homo furens* est agité ; il pousse des cris inarticulés, trop privé de son humanité pour tenir des propos cohérents. C'est pourquoi chaque description se fait de manière différée. Elle est chaque fois rapportée par l'auteur à son lecteur, rappelant que l'*ira* est un état du corps en deçà de la parole. C'est pourquoi l'*homo furens* ne parvient pas à commenter son propre état. Le comportement de l'*homo furens* est donc comparable à celui des bêtes enragées. Il est lui aussi soumis à la loi de la nature. Du statut d'homme rationnel, il devient un prédateur uniquement préoccupé par la satisfaction de son instinct. De ce fait, l'*homo furens* est même doublement rabaissé puisqu'il est comparé à des animaux excités, blessés ou cherchant à se nourrir donc sous l'emprise de la colère. Ils sont donc eux-mêmes sous l'influence d'un instinct décuplé par une sensibilité exacerbée. Partie intégrante de la personnalité humaine, la colère rappelle à l'homme sa nature primordiale et primaire. Sa logique est celle de la loi naturelle.

Cette laideur vient appuyer la démonstration de Sénèque et, en faisant de l'*homo furens* un personnage repoussoir, elle en corrobore les préceptes. L'homme en colère est l'incarnation d'une rupture, celle qui fait basculer l'être dans sa nature la plus brute et qui introduit un système de valeurs inversé. L'esthétique devient le contraire du code établi. Semblable à sa nouvelle essence, celle de la laideur, l'*homo furens* aspire à l'horreur :

« Pour l'homme en colère aucune image n'est plus belle que celle qui est atroce et horrible, et il veut paraître tel qu'il est¹³¹³. »

L'*homo furens* oublie temporairement son ancienne identité d'être civilisé et se réinvente une nouvelle identité, conforme à la passion colérique.

En filigrane, ce monde inversé sur lequel ouvre la colère peut apparaître comme l'avatar du personnage tragique qui s'exclut du monde. En effet, les mécanismes psychologiques de la tragédie reposent sur le mouvement du *dolor* au *furor*, préambule nécessaire à l'intégration dans cet univers inversé, comme l'analyse Florence Dupont. Le *De ira* renferme la théorisation d'une réflexion sur l'homme, qui s'illustre pleinement dans son théâtre.

La personnification de la colère

Comme le remarque Mireille Armisen-Marchetti¹³¹⁴, la tendance à l'anthropomorphisme est l'une des constantes les plus emblématiques de l'imaginaire de Sénèque. C'est pourquoi la colère s'incarne pleinement en II, 35 et passe de l'*ira* à l'*Ira* :

« Comme est l'aspect des ennemis ou des bêtes sauvages dégouttant de sang ou allant en verser ; comme les poètes ont dépeint les monstres infernaux, ceints de serpents et soufflant du feu, comme les pires dieux de l'enfer sortent pour susciter la guerre, semer la discorde entre les peuples et déchirer la paix : telle il nous faut figurer la colère, les yeux étincelants, sifflant, mugissant, gémissant, grinçant les dents, troublant l'air des cris les plus affreux, agitant des traits de ses deux mains sans souci de se protéger, farouche,

¹³¹³ Sén., *Ir.*, II, 36, 3 : *Iratis quidem nulla est formosior effigies quam atrox et horrida, qualesque esse etiam uideri uolunt.*

¹³¹⁴ M. Armisen-Marchetti, 1989, p. 254.

Le terme « personnification » est ici privilégié à celui d' « allégorie » qui recouvre un autre sens pour les rhéteurs latins. Cf. Armisen-Marchetti, 1989, p. 252-253 (pour une synthèse sur la personnification chez les philosophes, les poètes et les déclamateurs, p. 255-258) ; Quint., VIII, 6, 44-54 ; Lausberg H., *Handbuch der literarischen Rhetorik*, 2 vol., Munich, 1960, § 895.

sanglante, couverte de cicatrices, pâle de ses propres coups, la démarche égarée, enveloppée d'une épaisse fumée, courant sans cesse, dévastant, semant la panique, sans cesse en proie à la haine de tous, surtout à la sienne, désireuse, si elle ne peut nuire autrement, de bouleverser terre, mer, cieux, à la fois haineuse et odieuse. Ou si tu préfères, qu'elle soit telle que chez nos poètes :

« Bellone secouant un fouet ensanglanté,
La Discorde joyeuse, au manteau déchiré. »

ou tout autre aspect sinistre qu'on peut prêter à une sinistre passion¹³¹⁵. »

Dès le début, Sénèque s'inscrit dans une tradition littéraire. Comme le remarque M. Armisen-Marchetti¹³¹⁶, l'imitation de ses grands prédécesseurs est l'un des principes de la création littéraire antique. Il existe une tradition scolaire qui propose des catalogues de « lieux communs » et des listes de comparaisons. La forme de l'allégorie mythologique en fait partie. *Ira* est semblable à *Fama* dans l'*Énéide*, au Sommeil et à la Mort chez Homère, à *Dikè* et à *Némésis* chez Hésiode. Sénèque emprunte à une figure bien connue de l'épopée et de la tragédie, celle de l'Erinye ou de la Furie.

¹³¹⁵ Sén., *Ir.*, II, 35 : *Quales sunt hostium uel ferarum caede madentium aut ad caedem euntium aspectus, qualia poetae inferna monstra finxerunt succincta serpentibus et igneo flatu, quales ad bella excintada discordiamque in populos diuidendam pacemque lacerandam deterrimae inferum exeunt : talem nobis iram figuremus, flamma lumina ardentia, sibilo mugituque et gemitu et stridore et si qua his inuisior uox est perstreptem, tela manu utraque quatientem (neque enim illi se tegere curae est), toruam cruentamque et cicatricosam et uerberibus suis liuidam, incessus uesani, offusam multa caligine, incursitantem, uastantem fugantemque et omnium odio laborantem, sui maxime, si aliter nocere non possit, terras, maria, caelum ruere cupientem, infestam pariter inuisamque. Vel, si uidetur, sit qualis apud uates nostros est*

*Sanguineum quatiens dextra Bellona flagellum,
Aut scissa gaudens uadit Discordia palla,*

aut si qua magis dira facies excogitari diri affectus potest.

¹³¹⁶ Armisen-Marchetti, 1989, p. 224.

Dans l'épopée latine, l'*Ira* n'est guère décrite. Elle est parfois représentée accompagnant Mars (Virg., *Én.*, XII, 336 ; Sil., IV, 437 ; Stace, *Theb.*, III, 424 : *Irae rubentes* ; IX, 833). D'autres fois, elle se mêle à des combats (Val. Fl., II, 205 : *atraeque genis pallentibus Irae* ; V, 137 et 146 ; Stace, *Theb.*, IV, 661). Hygin (*praef.*, 3) l'identifie comme un des nombreux enfants d'Aether et de la Terre. Ce n'est que dans l'œuvre de Prudence que se retrouve un portrait aussi détaillé de la colère (*Psych.*, 113-117). En l'absence de figuration conventionnelle de la colère, Sénèque a construit cette personnification en se référant à une figure familière de l'Érinye/ Furie.

Toutes les caractéristiques de l'homme en colère se retrouvent dans le portrait de la colère. Son feu interne se loge dans ses yeux. Son mode d'expression est animal puisqu'il est constitué de bruits désagréables à entendre : mugissements, gémissements, grincements de dents, cris. Toute communication est annihilée au profit de la *uox monstrifera*. Toujours en mouvement, l'*ira* est une entité au visage féroce et aux gestes égarés. Cet anthropomorphisme de la colère est soumis à l'*amplificatio*¹³¹⁷.

Sénèque a utilisé les traits dominants de la colère pour façonner le portrait de l'*homo furens* et a, de ce fait, marqué la fusion totale de l'âme et du corps. Il part d'un substrat organique déjà énoncé. Cette image de la colère personnifiée se transpose dans le mental de l'être, ainsi que l'exprime sa propre remarque :

« Quelle est à l'intérieur, dis-moi, l'âme de celui dont l'aspect extérieur est si laid ? Combien, dans sa poitrine, la physionomie doit être plus terrible, le souffle plus impétueux, la tension plus forte; l'âme va se rompre, si elle n'éclate au dehors¹³¹⁸. »

¹³¹⁷ Armisen-Marchetti, 1989, p. 253.

¹³¹⁸ Sén., *Ir.*, II, 35, 3 : *Qualem intus putas esse animum cuius extra imago tam foeda est ? Quanto illi intra pectus terribilior uultus est, acrior spiritus, intentior impetus, rupturus se nisi eruperit !*

L'auteur affine l'esthétique dans chacune de ses descriptions. Il compose le portrait de la colère en totale opposition avec celui de l'âme du sage représentée sous les traits d'une femme à la beauté imposante et radieuse¹³¹⁹. Il rassemble des schèmes négatifs ou positifs afin de renforcer l'impact de ses images sur la conscience de son lecteur. En utilisant la description de la monstruosité, il fait l'apologie de la déchéance humaine sous l'emprise de la colère pour mieux pouvoir révolter son lecteur. Il fait alors appel à la fonction contemplative de l'image.

Le donné biologique de la description physique de la colère

Au delà de cette recherche esthétique, Sénèque énonce des faits de manière scientifique. Il se rapproche parfois de l'Anonyme latin en introduisant des remarques physiognomonistes quand il évoque le physique des plus irascibles :

« C'est la raison pour laquelle les plus irascibles sont ceux qui sont rouges de cheveux et de teint : leur couleur naturelle est celle que prennent les autres dans la colère¹³²⁰. »

¹³¹⁹ Sén., *Epistulae ad Lucilium*, 115, 3-5 : « S'il pouvait nous être donné de pénétrer du regard l'âme de l'homme de bien, quel air de beauté en elle, de sainteté, quel effet lumineux de majesté paisible se manifesterait à nous, la justice, le courage, la tempérance et la prudence faisant la lumière autour d'elle de tous côtés. Ce n'est pas tout : la modestie des goûts, l'empire sur soi, la patience, la générosité, l'aménité et l'humanité - qualité, qui l'aurait cru ? rare chez l'homme - épancheraient sur elle leurs splendeurs. Puis voici la prévoyance jointe à la délicatesse et, dominant cet ensemble la magnanimité. Quelle beauté, grands dieux ! quels poids, quel sérieux n'y ajouteraient-elles pas ! Quelle autorité est celle qui s'unit à la grâce ! On ne saurait la dire aimable sans la dire vénérable. A voir cette grandiose et éclatante figure sans parallèle dans l'ordre familier à nos yeux des choses humaines, ne demeurerait-on pas, comme quand on rencontre une divinité, abasourdi ; ne lui ferait-on pas la prière muette de "se laisser voir impunément" ? Puis enhardi - simplement par l'expression d'engageante bonté répandue sur ses traits -, ne se mettrait-on pas à l'adorer, à la prier ; et puis après avoir longtemps contemplé cette sublime prestance, hors de mesure avec tout ce qu'on voit parmi nous, ce regard d'une si singulière douceur où brille néanmoins une flamme si vive, alors en révérente stupéfaction ne pousserait-on pas le cri de notre Virgile : "Ah ! quel nom te donner, vierge ? Car tes traits ne sont pas d'une mortelle ; ta voix ne sonne pas comme une voix humaine. Montre-toi favorable et, qui que tu sois, allège le poids de nos épreuves". »

¹³²⁰ Sén., *Ir.*, II, 29, 5 : *Neque ulla alia causa est cur iracundissimi sint flauī rubentesque quibus talis natura color est quali fieri ceteris inter iram solet.*

À la différence de l'Anonyme Latin qui évoque seulement un teint « presque rouge¹³²¹ », Sénèque étend l'influence de la couleur rouge en l'attribuant à la fois au teint et aux cheveux.

La description de l'homme en colère résulte également d'une interaction entre l'organisme interne et externe. De nombreuses considérations descriptives sont associées à une causalité physiologique, comme c'est le cas pour le teint :

Et nunc subducto retrorsus sanguine fugatoque pallentem, nunc in os omni calore ac spiritu uerso subrubicundum et similem cruento¹³²², et

multus ore toto rubor exaestuante ab imis praecordiis sanguine¹³²³,

C'est donc tout un système interne qui s'élabore par relais. La colère se localise dans la poitrine, puis elle circule dans les veines grâce au sang ; la respiration est gênée et provoque un halètement.

Ces considérations scientifiques élaborent un donné biologique conséquent, résultant d'une tradition médicale mais également d'une logique comportementale, voire psychologique.

La tradition médicale

Si la couleur rouge interfère souvent dans la représentation, c'est à cause de l'association de la colère avec le feu (flamme, chaleur). La passion est la résultante des mécanismes physiologiques de l'échauffement. Sénèque en propose une explication étiologique :

¹³²¹ *Physiogn.*, 108 : *Prope rubicundus.*

¹³²² Sén., *Ir.*, III, 4, 1 : « Tantôt pâle de tout le sang qui reflue et en est chassé, tantôt rougeâtre par la concentration de la chaleur et de la vie sur la figure. »

¹³²³ Sén., *Ir.*, I, 1, 4 : « Une vive rougeur se répand sur tout le visage sous l'action du sang qui afflue du cœur. »

« Car comme il y a quatre éléments : le feu, l'eau, l'air, la terre, quatre propriétés leur correspondent : la chaleur, le froid, la sécheresse, l'humidité ; et ainsi le mélange de ces éléments constitue les variétés de lieux, d'êtres vivants, de tempéraments, de caractères et les esprits ont telle ou telle tendance suivant que l'action de tel ou tel élément se fait sentir davantage¹³²⁴. »

La colère est favorisée par les tempéraments où prédomine l'air chaud tandis que les natures froides sont plus enclines à la peur, au découragement et au désespoir. En affirmant cette prédestination de certains êtres pour la colère, Sénèque rejoint l'Anonyme latin qui lui aussi approuve ce déterminisme. Puis le processus de la colère, favorisé par un « terrain » chaud, développe à son tour un échauffement :

« Aussi quelques philosophes de notre secte veulent que la colère soit suscitée dans notre poitrine par le bouillonnement du sang autour du cœur ; la grande raison pour laquelle on assigne ce siège de la colère, c'est que la poitrine est la partie la plus chaude du corps¹³²⁵. »

Il faut se rappeler que Posidonius considérait que les phénomènes psychiques variaient en fonction de la densité sanguine, elle-même liée à la température¹³²⁶. Le déclenchement de la colère est lié à une conception spécifique de l'anatomie humaine. Sénèque fonde donc tout son raisonnement sur une tradition médicale qui le cautionne. Il s'inscrit dans une continuité culturelle qui démontre la circulation d'une conception médicale de l'*ira*.

¹³²⁴ Sén., *Ir.*, II, 19, 3 : *nam cum elementa sint quattuor, ignis, aquae, aeris, terrae, potestates pares his sunt, feruida, frigida, arida atque umida : et locorum itaque et animilium et corporum et morum uarietates mixtura elementorum facit, et proinde aliquo magis incumbunt ingenia prout alicuius elemnti maior uis abundauit.*

¹³²⁵ Sén., *Ir.*, II, 19, 3.

¹³²⁶ M. Laffranque, 1964, *Poseidonios*, Paris, p. 369-404.

Les mécanismes comportementaux de l'homme en colère

À cette tradition médicale sous-jacente, s'ajoute un processus comportemental qui détermine les grandes phases de l'émergence et de l'accomplissement de la colère.

Sénèque distingue les différentes étapes du processus qui permet la manifestation de la colère. Avant toute chose, en guise de préambule, se dégage l'interprétation d'une situation considérée comme offensante pour une tierce personne. S'enclenche alors une dynamique défensive, consentie par l'esprit :

Nam speciem capere acceptae iniuriae et ultionem eius concupiscere et utrumque coniungere, nec laedi se debuisse et uindicari debere, non est eius impetus qui sine uoluntate nostra concitatur. Ille simplex est, hic compositus et plura continens. Intellexit aliquid, indignatus est, damnauit, ulciscitur : haec non possunt fieri, nisi animus eis quibus tangebatur assensus est¹³²⁷.

et :

Ira non moueri tantum debet, sed excurrere : est enim impetus ; numquam autem impetus sine assensu mentis est¹³²⁸.

¹³²⁷ Sén., *Ir.*, II, 1, 4-5 : « car avoir l'idée d'une offense, désirer en obtenir satisfaction et associer ces deux sentiments qu'on n'aurait pas dû être blessé et qu'on doit être vengé, ce n'est pas le fait d'un élan involontaire. L'élan instinctif est simple, l'autre est fait d'éléments complexes : compréhension d'une idée, indignation, condamnation, vengeance ; or tout cela ne peut se produire que si l'esprit a donné son adhésion aux sentiments qui l'animent. »

¹³²⁸ Sén., *Ir.*, II 3, 4 : « La colère ne doit pas seulement se mettre en mouvement mais aussi avoir libre cours, car c'est un élan. »

L'*ira* se conçoit comme la réparation de l'antagonisme vécu par l'être. Elle s'assimile à un élan (*impetus*) à un mouvement progressif entraînant une action défensive, consentie par l'âme. L'ire s'impose donc comme une conséquence et une réponse à une situation remettant en cause l'intégrité de la personne¹³²⁹.

Sénèque différencie également des paliers dans la maîtrise possible de ce processus :

*Et ut scias quemadmodum incipiant affectus aut crescant aut efferantur, est primus motus non uoluntarius quasi praeparatio ad affectus et quaedam comminatio ; alter cum uoluntate non contumaci, tanquam oporteat me uindicari, cum laesus sim, aut oporteat hunc poenas dare, cum scelus fecerit ; tertius motus est iam impotens, qui non si oportet ulcisci uult, sed utique, qui rationem euicit*¹³³⁰.

La tripartition de ce processus renforce l'aliénation de l'individu. La situation s'impose d'elle-même ; s'ensuit alors un deuxième mouvement qui, potentiellement, pourrait être dominé avec une fermeté absolue. La troisième étape est hors de toute maîtrise.

Comme le montre J. Pigeaud¹³³¹, Sénèque semble avoir découvert l'importance de l'inconscient, « au sens simple de la non-conscience » (L'équivalent grec en serait προπάθεια), dans l'origine de la passion.

¹³²⁹ La colère fait donc partie intégrante d'un ensemble : *Ergo prima illa agitatio animi, quam species iniuriae incussit, non magis ira est quam ipsa iniuriae species ; ille sequens impetus, qui speciem iniuriae non tantum accepit, sed adprobauit, ira est, concitatio animi ad ultionem uoluntate et iudicio pergentis. Numquam dubium est quin timor fugam habeat, ira impetum* (Sén., *Ir.*, II, 3, 5 : « donc ce premier trouble de l'âme, que provoque l'idée d'offense n'est pas plus la colère que l'idée même d'offense ; l'élan ultérieur, qui a non seulement perçu, mais approuvé l'idée de l'offense est la colère, c'est une excitation de l'âme qui marche volontairement et délibérément à la vengeance. On n'a jamais douté que la peur ne provoque la fuite et la colère, l'agression. »)

¹³³⁰ Sén., *Ir.*, II, 4, 1 : « Voici comment les passions naissent, se développent et s'exagèrent. Il y a un premier mouvement involontaire, sorte de préparation et de menace de la passion ; un second accompagné d'un désir qu'on peut dompter : c'est l'idée qu'il faut que je me venge, puisque j'ai été lésé, et qu'un tel doit être puni, puisqu'il a commis un crime ; le troisième est déjà désordonné : il veut se venger non pas s'il le faut, mais de toute façon ; il triomphe de la raison. »

¹³³¹ J. Pigeaud, 1981, p. 325-326.

La colère se retrouve donc assimilée à un élan, successif à une réaction « épisodique et anecdotique », relevant des circonstances de l'existence. La passion se renforce à partir du moment où émerge la conscience. Cette contextualisation dépend ainsi d'une prépassion, appelée *προπαθεια* (*propassio*, *antepassio*) par Holler¹³³². La description proposée serait alors posidonienne. Pour J. Pigeaud, il n'en serait ainsi que si la *procliuitas* (ἐνέμπωσία) et l'*antepassio* (προπάθεια) sont confondues. La définition de cette dernière est donnée par Origène¹³³³. Comme le présente Plutarque¹³³⁴, cet état serait donc une diathèse, un état ponctuel du corps.

Sénèque décrit donc la *προπάθεια* morale, cette zone par nature incertaine puisque hors de la conscience. Pour ce faire, il emprunte des analyses médicales : la médecine connaît par signes ; dans la tradition hippocratique, elle est sémiotique, relevant d'une codification des signes¹³³⁵. Cette démarche est aussi de nature stoïcienne comme le montre G. Verbeke¹³³⁶. La colère possède donc des signes précurseurs comme l'épilepsie :

*Qui comitali uitio solent corrip,i iam aduentare ualetudinem intellegunt, si calor summa deseruit et incertum lumen neruorumque trepidatio est, si memoria sublabitur caputque uersatur ; solitis itaque remediis incipientem causam occupant, et odore gustuque quicquid est quod alienat animos repellitur, aut fomentis contra frigus rigoremque pugnatur ; aut si parum medicin profecit, uiutauerunt turbam et sine teste ceciderunt. Prodest morbum suum nosse et uires eius antequam opprimere*¹³³⁷.

¹³³² Holler, *Seneca und di Seelenteilungslehre*, p. 36 ss.

¹³³³ Pohlenz, *Die Stoa*, t. II, p. 154.

¹³³⁴ Plutarque, *De tuenda sanitate*, 127 D et 128 B

¹³³⁵ J. Pigeaud, 1981, p. 327.

¹³³⁶ G. Verbeke, 1978, *La philosophie du signe chez les Stoïciens*, in *Les Stoïciens et leur logique*, Paris, Vrin, p. 402.

¹³³⁷ Sén, *Ir.*, III, 10, 3-4 : « Ceux qui ont des attaques d'épilepsie présentent la crise prochaine, lorsque la chaleur abandonne leurs extrémités, que la vue se trouble et qu'ils sont pris de tremblements nerveux, lorsque leur mémoire se perd et que la tête tourne ; aussi préviennent-ils le mal naissant par des remèdes, ils écartent tout ce dont l'odeur et le goût troublent leurs esprits et luttent par des cataplasmes contre le froid et l'engourdissement ; si la médication ne produit pas d'effet, ils se tiennent à l'écart et tombent sans témoin. Il est bon de connaître sa maladie et d'en enrayer la marche avant

Cet état de pré-conscience devient donc l'aboutissement du donné biologique et des circonstances extérieures car il est aussi réaction à une action. Il se restreint au domaine des réflexes, des émotions, qui sont à différencier des passions :

*Nam si quis pallorem et lacrimas procidentis et irritationem umoris obsceni altumue suspirium et oculos subito acriores aut quid his simile indicium affectus animique signum putat, fallitur nec intellegit corporis hos esse pulsus*¹³³⁸.

La perspective philosophique

L'influence cynique

Malgré les nombreuses analogies observées dans les trois portraits de l'homme en colère, ces développements se différencient par leur rôle dans le traité, par leur contenu et par leurs sources. Plus ample que les deux suivants, le premier se situe dans le préambule du livre I et sert d'entrée en matière. Il serait inspiré de l'œuvre de Bion¹³³⁹. Quant au second, il est d'un volume plus restreint que le précédent. Il s'intègre parmi les préceptes thérapeutiques donnés dans cette partie. Le tour allégorique qu'il prend, ainsi que l'idée que la laideur physique du coléreux révèle une plus grande laideur intérieure, le rendent différent. La référence à Sextius montre que l'inspiration vient de maîtres très proches de Sénèque.

Le dernier développement s'impose comme une objection à la thèse d'Aristote. Celui-ci, en effet, prétendait que certains accès de colère étaient légitimes, voire sensés, et qu'il ne s'agissait que de tempérer les transports naturels. Mais Sénèque lui objecte la laideur monstrueuse et néfaste de ce véritable délire :

qu'elle se développe. ».

¹³³⁸ Sén., *Ir.*, II, 3, 2 : « S'imaginer que la pâleur, les larmes, l'excitation génitale, un profond soupir, l'éclat soudain des yeux ou tout autre phénomène analogue soit l'indice d'une passion et la manifestation de notre état d'esprit, c'est tomber dans l'erreur et méconnaître qu'il s'agit là d'impulsions purement corporelles. »

¹³³⁹ J. Fillion-Lahille, 1994, *Le De ira de Sénèque et la philosophie stoïcienne des passions*, p. 234-235.

*Stat Aristoteles defensor irae et uetat illam nobis exsecari. Necessarium est itaque foeditatem eius ac feritatem coarguere et ante oculos ponere quantum monstri sit homo in hominem furens*¹³⁴⁰.

Et les desseins polémiques s'estompent rapidement face à la description extrêmement fouillée et à l'exhortation à l'adresse du lecteur, à savoir Novatus. Tous ces éléments rappellent le texte de Philodème, qui s'inspire sciemment de Chrysippe et de Bion.

La conception stoïcienne des affects

Aux yeux des Stoïciens, l'image acquiert une utilité essentielle. Les œuvres d'art, tableaux ou statues, sont décrites afin de soutenir l'usage pédagogique et éducatif. D'après Agnès Rouveret¹³⁴¹, « pour combattre de mauvais penchants, le langage de la raison est trop faible ; il faut lutter sur le plan des représentations qui agiront puissamment sur l'esprit comme un récit bien mené peut inspirer la crainte d'un lion absent¹³⁴² ». De ce fait, dans la logique de cette pratique, sont créées soit des figures idéales¹³⁴³

¹³⁴⁰ Sén., *Ir.*, III, 3, 2 : « Il est donc nécessaire de révéler sa laideur et sa férocité, de mettre sous les yeux quel monstre est l'homme en fureur contre l'homme, avec quelle fougue il se rue à sa perte autant qu'à celle des autres, plongeant dans l'abîme ce qui ne peut s'engloutir sans qu'il soit aussi englouti. »

¹³⁴¹ A. Rouveret, 1989, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*, p. 396.

¹³⁴² Posidonius, *Fragments* (1.1) F.162 (= Galien, *De Placitis Hippocratis et Platonis*, 5, 473-474, p. 453. 11-454.7M).

¹³⁴³ Sén., *Ep.* 95, 65-66 : ait (Posidonius) *utilem futuram et descriptionem cuiusque uirtutis ; hanc Posidonius ethologian uocat, quidam characterismon appellant, signa cuiusque uirtutis ac uitii et notas reddentem quibus inter se similia discrimantur. Haec res eandem uim habet quam praecipere ; nam qui praecipit dicit : « illa facies si uoldes temperans esse », qui describit, ait : « temperans est qui illa facit, qui illis abstinet. Quaeris, quid intersit ? Alter praecepta uirtutis dat, alter exemplar. Descriptiones has et, ut publicanorum utar uerbo, iconismos ex usu esse confiteor : proponamus laudanda, inuenietur imitator.*

(« Posidonius déclare que la description de chaque vertu sera également utile, c'est ce qu'il appelle l'éthologie (description des caractères), certains l'appellent *characterismon*, elle prouve les caractéristiques et les signes de chaque vertu et de chaque défaut qui permettent de départager des conduits présentant entre elles des analogies. Cette pratique possède la même efficacité que la prédication, le directeur de conscience dit : "tu feras ceci si tu veux être modéré" ; celui qui décrit dit : "l'homme modéré est celui qui telles choses, s'abstient de telles autres". Tu demandes la différence ? L'un donne des préceptes de vertu, l'autre un exemple. Je reconnais que ces descriptions, ou pour prendre une expression des publicains, ces fiches signalétiques, sont utiles : proposons des actes dignes de louange, on trouvera qui les imiter. »

s'imposant comme des exemples, soit des images « repoussoir » qui agissent afin de détourner le lecteur par le dégoût suscité.

De plus, comme argument antithétique, dès l'ancien Stoïcisme, une des preuves de l'existence de Dieu était fondée sur la beauté du monde, beauté qui nécessitait la présence d'un démiurge¹³⁴⁴. La laideur de l'homme en colère atteste de l'imperfection humaine et devient une preuve formelle du fléau que représente la colère aux yeux de Sénèque. Support cognitif et pédagogique s'associent pour proposer une sémantique du corps et de l'âme.

Cette image si négative de la colère n'est pas anodine. Sénèque exagère la laideur de l'*homo furens* afin de mieux convaincre son lecteur (qui devient de la sorte son disciple) de la nuisance de cette passion. C'est une sorte de tactique de persuasion. Le portrait de l'homme en colère devient alors militant puisqu'un enseignement lui sert de toile de fond. Cette condamnation si radicale de la colère relève de la conception stoïcienne des passions. Pour acquérir la sagesse, les Stoïciens prônent la toute-puissance de l'intellect. Ce dernier possède sa propre volonté et agit en toute liberté puisque la raison n'est pas prisonnière d'une idéologie ni mue par un inconscient. C'est pourquoi l'homme doit s'affranchir des affects, puisqu'ils le rendent otage des choses et des autres¹³⁴⁵.

En fait, toute passion est en réalité un jugement qui s'ignore, un jugement erroné. Dans la tradition stoïcienne, l'exemple de Turenne est révélateur. Il disait à son corps qui ne cessait de trembler devant les boulets qui passaient trop près de lui : « Tu trembles, carcasse, mais tu tremblerais encore plus si tu savais où je vais te mener bientôt ». Ce tremblement n'est pas dû à la peur mais à une réaction purement physiologique : le corps humain est une combinaison chimique de terre et d'eau, éléments lourds que l'âme manie difficilement. L'âme, en revanche, est une combinaison de feu et d'air qui refroidit plus ou moins et ralentit le feu ; si bien que tous les hommes ont autant d'intelligence les uns que les autres, mais mettent plus ou moins de temps à comprendre.

¹³⁴⁴ SVF I, 528 (= Cicéron, *De Natura Deorum*, 2, 13-14) sur Cléanthe.

¹³⁴⁵ Aristote pensait que c'était impossible. L'homme pouvait tout au plus modérer les passions et les utiliser. Une fois apprivoisées, la colère sert à mieux combattre les ennemis de la patrie.

Turenne avait donc une intelligence rapide puisqu'il avait saisi tout de suite que la mort n'est rien pour l'être humain. Si le vrai moi gouverne l'homme, rien ne peut l'atteindre. Le Stoïcien ne se cantonne pas dans une résignation silencieuse et stoïque mais dans une attitude empreinte de grandeur d'âme.

Ces jugements faux ont pour conséquence l'affectivité qui est un état brûlant, agité, pouvant engendrer une tempête, bien différent du froid jugement prôné par les stoïciens. Elle n'est qu'un échauffement local sans signification, un phénomène parasite qui accompagne automatiquement les jugements incorrects. Suivre les passions, c'est ne pas exprimer sa nature raisonnable. Pour ce faire, le stoïcisme ne prétend pas qu'il faut extirper les passions car l'affectivité n'est que le symptôme d'un manque de « tonus » de la raison. L'âme n'est qu'une, elle ne comprend que la raison tendue ou affaiblie. Les affects n'affaiblissent pas la raison mais naissent d'une raison affaiblie. C'est donc parce que l'homme a mal jugé qu'il cède à la colère et non pas parce qu'il juge mal et qu'il a le cœur qui vibre de colère qu'il éprouve des passions. Une existence qui se déroule sans tourbillons affectifs est donc le vrai bonheur auquel tout homme doit tendre¹³⁴⁶.

Le traitement du portrait de l'homme en colère dans le *De ira* de Sénèque se caractérise par une amplification de la négativité. Cela sert de pilier à la condamnation stoïcienne des passions. De ce fait, cette image devient à la fois informative, puisqu'elle est porteuse d'une connaissance, et militante car elle dévoile le bannissement des émotions. Le lecteur apparaît alors comme le disciple de Sénèque.

¹³⁴⁶ Tout cet exposé sur les passions est issu de l'introduction de P. Veyne, 1993, *Sénèque : entretiens, lettres à Lucilius*, Paris, éditions Robert Laffont, LIX-LXI.

2.2 La poésie didactique : Le *De rerum natura* de Lucrèce

Les occurrences relevées se concentrent dans le chant III du *De rerum natura*, chant consacré à l'analyse de l'âme humaine¹³⁴⁷.

L'ensemble de l'œuvre se compose de six chants, regroupés par paire. Les chants I et II exposent les principes fondamentaux de l'épicurisme, ceux de l'atomisme qui dominant tout l'univers. Dans le chant I, est évoqué le précepte de base suivant : les atomes et le vide sont tout ce qui est ; le chant II établit les diverses caractéristiques de l'atome, spécifiquement son mouvement. Son rôle est également envisagé. Les chants III et IV analysent dans le « composé humain » l'âme. Le chant III démontre principalement que, par sa composition, l'âme est mortelle. Le chant IV en présente les diverses opérations et en particulier la théorie des images (*simulacra*) qui explique la perception et la connaissance. Le chant V développe la loi de la mortalité de notre monde. Le chant VI définit le phénomène des météores, « c'est-à-dire selon la tradition de la physique grecque depuis Aristote, les phénomènes qui se passent dans l'atmosphère proche de la terre et auxquels on joint comme s'expliquant par les mêmes causes les tremblements de terre et diverses autres manifestations telluriques.

Dans cette œuvre méthodiquement charpentée, la réalité physiologique est loin d'être absente. Elle devient acte de démonstration du matérialisme épicurien et de nombreuses descriptions physiques émaillent ce poème didactique, qui se lit comme un appel à la connaissance et donc à la sagesse :

¹³⁴⁷ Ce développement reprend les analyses de Pierre Boyancé, 1963, *Lucrèce et l'épicurisme*, PUF, p. 69.

*Nam tibi de summa caeli ratione deumque
 Disserere incipiam et rerum primordia pandam,
 Unde omnis natura creet res auctet alataque,
 Quouae eadem rursum natura perempta resoluat,
 Quae nos materiem et genitalia corpora rebus
 Reddunda in ratione uocare, et semina rerum
 Appellare suemus, et haec eadem usurpare
 Corpora prima, quod ex illis sunt omnia primis¹³⁴⁸.*

L'animus et l'anima

Le matérialisme épicurien accorde une place essentielle à l'âme. Comme le remarque Pierre Boyancé¹³⁴⁹, la théorie de l'âme est le fondement sur lequel repose toute l'argumentation du chant III. Il débute sur l'invocation du divin Épicure, « l'inventeur de la vérité¹³⁵⁰ ». Le poète s'emploie alors à étudier la nature de l'âme et à détruire ainsi la crainte de la mort¹³⁵¹.

¹³⁴⁸ Lucr., I, 53-61 : « Car c'est un système qui pénètre l'essence même du ciel et des dieux que je me prépare à t'exposer ; je veux te révéler les principes des choses, te montrer où la nature puise les éléments dont elle crée, fait croître et nourrit toutes choses, où elle les ramène de nouveau après la mort et la dissolution : ces éléments, dans l'exposé de notre doctrine, nous les appelons ordinairement matière, ou corps générateurs, ou semences des choses, leur donnant également le nom de corps premiers, puisque c'est à eux les premiers que tout doit son origine. »

¹³⁴⁹ P. Boyancé, 1963, p. 149.

¹³⁵⁰ Lucr., III, 9 : *es rerum inuentor*.

¹³⁵¹ Lucr., III, 35-37 :

*Hasce secundum res animi natura uidetur
 Atque animae claranda meis iam uersibus esse,
 Et metus ille foras praeceps Acheruntis agendus.*

(« Poursuivant mon objet, c'est semble-t-il, la nature de l'esprit et de l'âme que je dois maintenant éclaircir dans mes vers ; il faut chasser et culbuter cette crainte de l'Achéron (...). »)

L'âme est une partie du corps au même titre que les mains, les pieds ou les yeux¹³⁵². Elle n'est en aucun cas une disposition générale ou une harmonie¹³⁵³. L'âme est une réalité substantielle et s'oppose à cette théorie de l'âme-harmonie. Et de cela, il résulte une « chaleur vitale, un souffle vital » qui maintiennent la vie dans les membres¹³⁵⁴.

S'y distinguent l'*animus* et l'*anima*. L'*animus*, auquel est joint le terme *mens*, domine tout le corps et peut, dans ce cas-là, être considéré comme *consilium*, c'est-à-dire volonté réfléchie. Il se situe dans la poitrine (*in media regione pectoris* (III, 140)), au milieu du corps. C'est à cet endroit que se localise le siège de la peur et de la joie, c'est-à-dire des émotions.

L'*anima* est répandue dans tout le corps et soumise à l'*animus*. Elle propage dans tout le corps les impulsions de l'*animus* et ses émotions. Lucrèce définit l'*animus* et l'*anima* pour préciser qu'ils sont « étroitement unis » et qu'ils « ne forment qu'une seule nature¹³⁵⁵. Cette liaison intime permet la continuité entre les atomes concentrés dans la région de la poitrine et ceux éparpillés à travers le corps. Cette continuité rend compte des sensations et des volitions par la propagation des mouvements d'atomes, qu'elle rend possible et correspond à une unité de substance. Ainsi, Lucrèce raisonne en ce qui concerne leur nature à la fois pour l'esprit et l'âme. L'âme se différencie du corps par les propriétés de ses atomes, qui sont petits, subtils, ronds et polis¹³⁵⁶.

¹³⁵² Lucr., III, 93 et suiv.

¹³⁵³ Selon Pierre Boyancé (1963, p. 150), la conception visée ici est celle de Dicéarque et d'Aristoxène, deux élèves d'Aristote. D'après Sextus Empiricus (*Adu. Math.*, VII, 349), l'âme est littéralement « le corps ayant une certaine façon d'être ». Cette thèse se retrouve dans le Phédon, exposée par Simmias (*P.*, 85 e-86 d).

¹³⁵⁴ Lucr., III, 128-129 :

*Est igitur calor ac uentus uitalis in ipso
Corpore, qui nobis moribundos deserit artus.*

(« Il y a donc une chaleur vitale, un souffle vital dans le corps même, qui au moment de la mort se retirent de nos membres. »)

¹³⁵⁵ Lucr., III, 136-137 :

*Nunc animum atque animam dico coniuncta teneri
Inter se atque unam naturam conficere ex se.*

¹³⁵⁶ Lucr., III, 179 et suiv.

Les atomes de chaleur générateurs de la colère : une vision matérialiste

Dans ces atomes constitutifs de l'âme, quatre composantes se distinguent : la chaleur, l'air, le vent et une quatrième substance qui n'a pas de nom¹³⁵⁷. Toutes ces constituantes s'entremêlent et parfois l'une d'elle prédomine :

*Consimili ratione necessesst uentus et aer
Et calor inter se uigeant commixta per artus,
Atque aliis aliud subsit magis emineatque,
Vt quiddam fieri uideatur ab omnibus unum,
Ni calor ac uentus seorsum seorsuque potestas
Aeris interemant sensum diductaque soluant¹³⁵⁸.*

Le corps devient une mécanique où vivent en étroite union, en se mélangeant ces différents éléments. Les rouages de son activité sont mis à nu et permettent d'expliquer physiquement les émotions. C'est ainsi que sont liés par une relation de cause à effet, le vent à la crainte, l'air à la sérénité et la chaleur à la colère :

¹³⁵⁷ Lucr., III, 269-272 :

*Sic calor atque aer et uenti caeca potestas
Mixta creant unam naturam, et mobilis illa
Vis, initum motus ab se quae diuidit ollis,
Sensifer unde oritur primum per uiscera motus.*

(« Ainsi la chaleur, l'air, et la puissance invisible du souffle forment par leur mélange une seule substance, avec, en outre, cette force mobile, qui crée d'elle-même le mouvement initial qu'elle leur distribue ensuite, et qui est l'origine première dans nos organes des mouvements sensitifs. »)

Comme le remarque Pierre Boyancé (1963, p. 155), il n'y a pas d'explication sur la particularité de ces différents éléments, hormis le fait que les éléments de l'essence qui n'a pas de nom sont de tous les plus lisses et petits. De plus, Lucrèce semble suivre une progression allant de la chaleur, puis au souffle, puis à l'air.

¹³⁵⁸ Lucr., III, 282-287 : « Il faut admettre de même que le souffle, l'air et la chaleur existent entremêlés dans tout l'organisme et que tel ou tel d'entre eux prédomine, tel autre est subordonné, pour que leur ensemble arrive à réaliser une certaine unité : sinon la chaleur et le souffle agissant de leur côté, la puissance de l'air agissant du sien détruiraient toute sensibilité et la désagrègeraient par leur propre division. »

*Est etenim calor ille animo, quem sumit, in ira
Cum feruescit et ex oculis micat acrius ardor*¹³⁵⁹.

Signifiant « prendre à soi, s'arroger », le verbe composé *sumere* marque l'acte de la chaleur par l'esprit. Le préverbe *subs-* marque un rapprochement, une proximité voulue. L'embrasement devient physique et circule directement entre deux pôles : l'esprit et le regard. La chaleur se resserre et fait briller les yeux d'un éclat plus soutenu, plus vif et profond. Le verbe *micare* marque une palpitation, une acuité prononcée et scintillante.

Toutefois, de cette vision matérialiste interne de l'homme en colère émerge un paradoxe figuratif. En effet, la corporéité se retrouve renforcée dans la mesure où elle relève d'un système clairement défini. Mais la description se fait partielle et évasive en se focalisant uniquement sur des foyers internes. Le cas des yeux demeure singulier puisqu'ils s'imposent comme des entre-deux, organe ouvert sur l'extérieur et dévoilant la réalité physiologique la plus intime. La colère est alors envisagée dans un ancrage temporel ponctuel, alors que, conçue comme un état permanent, elle détermine une personnalité.

Ces émotions s'adressent à tout le genre animé, aussi bien aux hommes qu'aux animaux. Même privées de paroles, les bêtes parviennent à les figurer :

*Inritata canum cum primum magna Molossum
Mollia ricta fremunt duros nudantia dentes,
Longe alio sonitu rabie <re> stricta minantur,
Et cum iam latrant et uocibus omnia complent*¹³⁶⁰.

¹³⁵⁹ Lucr., III, 288-289 : « En effet, l'esprit possède cette chaleur, qu'il rassemble quand la colère l'enflamme et fait briller les yeux d'un éclat plus aigu. »

¹³⁶⁰ Lucr., V, 1063-1066 : « Ainsi quand la colère fait gronder sourdement les chiens, molosses, et, retroussant leurs larges et molles babines, met à nu leurs dents dures, les sons dont nous menace la rage qui fronce leur museau sont tout autres que les aboiements sonores dont ensuite ils emplissent l'espace. »

De la supériorité d'un des quatre éléments naissent alors les caractères. Le tempérament irascible s'explique par la prédominance de la chaleur :

*Sed calidi plus est illis quibus acria corda
Iracundaque mens facile effervescit in ira*¹³⁶¹.

Comme le remarque Pierre Boyancé¹³⁶², l'idée de cette mise en relation est très répandue chez les philosophes antiques. À la suite des médecins et d'Aristote, les stoïciens la conçoivent également de façon similaire :

*Opportunissima ad iracundiam feruidi animi natura est. Nam cum elementa sunt quattuor, ignis, aquae, aeris, terrae, potestates pares his sunt, feruida, frigida, arida atque umida : et locorum itaque et animalium et corporum et morum uarietates mixtura elementorum facit, et proinde aliquo magis incumbunt ingenia prout alicuius elementi maior uis abundauit*¹³⁶³.

Le terme « tempérament » a pour origine le sens de « mélange » de nature physique dans cette typologie tempéramentale. Et cette catégorisation traverse les espèces et s'applique aux animaux. Le lion devient l'animal emblématique du courroux :

¹³⁶¹ Lucr., III, 294-295 : « Mais la chaleur domine chez ceux dont les cœurs sont ardents, dont l'esprit irritable s'échauffe facilement sous l'effet de la colère. »

¹³⁶² P. Boyancé, 1963, p. 158.

¹³⁶³ Sén., *Ir.*, II, 19, 1 : « Les plus enclins à la colère sont les tempéraments bouillants. Car comme il y a quatre éléments : le feu, l'eau, l'air, la terre, quatre propriétés leur correspondent : le froid, la chaleur, la sécheresse et l'humidité ; et ainsi le mélange de ces éléments constitue les variétés de lieux, d'êtres vivants, de tempérament, de caractère, et les esprits ont telle ou telle tendance suivant que l'action de tel ou tel élément se fait sentir davantage. »

*Quo genere in primis uis est uiolenta leonum,
Pectora qui fremitu rumpunt plerumque gementes,
Nec capere irarum fluctus in pectore possunt*¹³⁶⁴.

Le vent et la peur correspondent au cerf tandis que l'air et la placidité règnent chez le bœuf. Les sentiments deviennent la production d'un processus matérialiste et acquièrent « une base physique dans la nature même des éléments¹³⁶⁵ ».

La visée didactique

À cette réalité physiologique se superpose une perspective didactique. Même si l'éducation peut les atténuer un tant soit peu, ces prédispositions naturelles paraissant indéracinables :

*Quamuis doctrina politos
Constituat pariter quosdam, tamen illa relinquit
Naturae cuiusque animi uestigia prima,
Nec radicitus euelli mala posse putandumst,
Quin procliuius hic iras decurrat ad acris,
Ille metu citius paulo temptetur, at ille
Tertius accipiat quaedam clementius aequo*¹³⁶⁶.

¹³⁶⁴ Lucr., III, 296-298 : « Dans ce genre la première place revient à la violence farouche des lions, qui de leurs rugissements vont parfois jusqu'à rompre leur poitrine, incapable de contenir les flots de leur colère. »

¹³⁶⁵ P. Boyancé, 1963, p. 158.

¹³⁶⁶ Lucr., III, 307-313 : « L'éducation a beau en former quelques-uns et leur donner un poli uniforme, elle laisse pourtant subsister l'empreinte première du caractère de chacun. Et nos défauts, crois-le bien, ne sauraient être si radicalement extirpés, que tel d'entre nous ne glisse plus promptement sur la pente de l'ardente colère, tel autre ne soit plus vite travaillé par la crainte, le troisième n'accepte certaines choses d'un esprit trop accommodant. »

Malgré cet état de fait, rien n'empêche la réalisation du bonheur, d'une « vie digne des dieux » (III, 322) permise grâce à la sagesse philosophique, *doctrina - ratio*. Le progrès scientifique entraîne joint donc à celui de la condition humaine. Emprisonné par la crainte de la mort, l'être apprend à s'émanciper. La physique s'associe à la morale, qui tend vers l'ataraxie, précepte commun à l'épicurisme et au stoïcisme.

3. Une image dramatique

3.1 La comédie

3.1.1 *Les Comédies de Plaute*

Les modalités théâtrales

La dualité théâtrale

Dans la *Poétique*, Aristote définit le propre du théâtre comme le fait d'être une « imitation » d'actions : « ceux qui représentent des personnages en action¹³⁶⁷ ». La polysémie du verbe « représenter » note cette dualité fondamentale qui caractérise le théâtre. Il est à la fois un mode de vision et de retranscription de la réalité par l'imitation, mais aussi un spectacle et un jeu. Cette double orientation de la lecture et du spectacle détermine donc un mode de représentation singulier du physique de l'homme en colère, qui se définit par « l'écart [qui] se creuse entre le texte, qui peut être l'objet d'une lecture poétique infinie, et ce qui est de la présentation¹³⁶⁸ ».

¹³⁶⁷ Aristote, *La Poétique*, traduction française de R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 37.

¹³⁶⁸ A. Ubersfeld, 1982, *Lire le théâtre*, Paris, Editions sociales, p. 14.

De ce fait, Pierre Larthomas définit la nature du langage dramatique comme un « compromis entre deux langages, l'écrit et le dit¹³⁶⁹ ». Le théâtre est un texte qui trouve sa pleine réalisation sur une scène. Cette écriture spectaculaire bannit donc le discours commentatif¹³⁷⁰, aire privilégiée de la description à laquelle appartient la présentation physique de l'homme en colère. Il se retrouve alors dans le discours des personnages, lui-même médiatisé par la voix de l'acteur.

Une double énonciation et destination

Destiné à être dit et joué, le théâtre s'inscrit dans une double énonciation et destination. L'auteur disparaît dans la parole des personnages et les dialogues miment un échange direct.

Deux strates déterminent l'énonciation. La première est constituée de l'auteur qui s'adresse aux lecteurs et spectateurs, alors que la deuxième se matérialise dans les conversations entre les personnages, dialogue, qui se caractérise comme un « discours vivant et animé, dont le discours écrit n'est à proprement parler que l'image » (Platon, *Phèdre*). Et à cette double énonciation se superpose une destination duelle. En effet, les paroles échangées dans les dialogues sont destinées aux personnages, interlocuteurs privilégiés des répliques. Cependant, le public s'impose comme le destinataire second mais primordial puisque la pièce se joue à son intention. Et Plaute s'amuse de cette dualité en en rappelant la réalité, comme dans *Poenulus* :

¹³⁶⁹ P. Larthomas, 1980, *Le langage dramatique*, Paris, PUF, p. 25.

¹³⁷⁰ Dans sa *Pratique du théâtre* (livre I, ch. VIII), d'Aubignac rappelle que « dans le poème dramatique il faut que le poète s'explique par la bouche des acteurs ; il ne peut y employer d'autres moyens. »

« Un témoin.- Tout cela nous le savons déjà, nous, si les spectateurs qui sont là le savent. C'est pour eux que se joue actuellement la pièce ; c'est à eux plutôt qu'il faut faire la leçon, pour qu'au moment de l'action, ils sachent de quoi il s'agit. Quant à nous, ne t'en inquiète pas. Nous connaissons toute l'affaire, puisque nous l'avons apprise avec toi, en même temps que toi aux répétitions, pour pouvoir te donner la réplique¹³⁷¹ » (traduction Ernout).

La référence explicite à cette bivalence stratifiée inscrit la représentation physique de la colère dans un mode d'expression spécifique où tous les effets « spectaculaires » du corps sont privilégiés.

Les histrions

Cependant, les paramètres de représentation ne sont pas les mêmes puisque la résonance sociale est différente. Les Romains évoluaient dans des espaces discontinus, associé chacun à un système de valeurs¹³⁷². Le comportement de l'orateur doit être empreint de *dignitas* et de ce fait, proscrire la démesure et la vulgarité¹³⁷³. Cependant, la situation de l'histrion est autre. Ravalé aux marges extrêmes de la société, son statut lui laisse une immense liberté d'action. Frappé d'infamie, il est exclu de la citoyenneté honorable. Dans la *lex Iulia Municipalis*, les acteurs sont interdits de charges publiques. Cicéron rappelle en ces termes la même loi :

¹³⁷¹ Pl., *Poén.*, 550-554 :

ADV. *Omnia istaec scimus iam nos, si hi spectatores sciant.
Horunc hic nunc causa haec agitur spectatorum fabula ;
Hos te satius est docere ut, quando agas, quid agas sciant,
Nos tu ne curassis ; scimus rem omnem, quippe omnes simul
Didicimus tecum una, ut respondere possimus tibi.*

Le propos est le même dans Pl., *Ps.*, 720-721.

¹³⁷² Voir l'ouvrage de Florence Dupont, *L'orateur sans visage*, 2000.

¹³⁷³ Le chevalier Decimus Laberius a été frappé d'infamie dès que, sur les instances de Jules César, il est monté sur l'estrade devant le mur de scène pour lire le texte d'un mime dont il était l'auteur.

« Comme ils <nos ancêtres> jugeaient déshonorants l'art des jeux et tout ce qui se passe sur scène, ils ont voulu que ce genre de gens non seulement soient privés de la dignité dont jouissent les autres citoyens, mais encore qu'ils fussent chassés de leurs tribu par la flétrissure des censeurs¹³⁷⁴. »

L'acteur est rayé par le censeur des registres de sa tribu, frappé d'incapacité juridique et politique. Tertullien¹³⁷⁵ évoque même une *deminutio capitis*, ce qui, pour les comédiens, revient à disparaître en tant que citoyen romain.

De même, la danse de l'acteur¹³⁷⁶ n'a rien à voir avec l'*actio* de l'orateur. Le comédien effectue une *imitatio*¹³⁷⁷ puisqu'il double le spectacle des mots par le spectacle du corps :

« Il y a deux façons d'émouvoir l'âme du public en rendant présentes ou en imitant les émotions¹³⁷⁸. »

Par sa gestuelle, l'acteur calque le sens verbal, en faisant du *mouere* une fin en soi. Et de là émerge un étrange paradoxe, celui du « paradoxe romain de l'histrion », décelé par Florence Dupont¹³⁷⁹ : « l'acteur ne fait pas appel à ses propres émotions pour jouer les *motus animi* du personnage, mais il est touché par les émotions, qu'il produit tout en se sachant dans un monde de mensonges. »

¹³⁷⁴ Cicéron, *De Republica*, IV, 10. Cf. aussi Valère Maxime, II, et Festus, 238, éd. Lindsay.

¹³⁷⁵ Tertullien, *De spectaculis*, 22.

¹³⁷⁶ Fl. Dupont, 2000, *L'orateur sans visage*, Paris, PUF, p. 34-37.

¹³⁷⁷ Dans la rhétorique, l'imitation est présentée comme un excellent moyen de ridiculiser l'adversaire. Par exemple, Crassus fit ainsi rire aux dépens de Domitius en imitant une partie du discours que ce dernier venait de prononcer (Cicéron, *De oratore*, 1961, II, 242, 2).

¹³⁷⁸ Quint., XI, 3, 156. Selon Cicéron, les acteurs se seraient emparés de l'*actio* des orateurs : « Et si je le dis et le répète, c'est que tout cet aspect de l'éloquence, les orateurs, qui sont les « acteurs » de la vérité telle qu'elle est, l'ont abandonné, et les histrions qui sont les imitateurs de la vérité s'en sont emparés » (Cicéron, *De oratore*, III, 214).

¹³⁷⁹ Dupont, 2000, p. 168.

En effet, il existe une différence fondamentale entre l'acteur et l'orateur : les mouvements de l'âme de l'orateur produisent l'*actio* tandis que pour l'acteur, c'est le « masque » (le rôle) qui commande sa gestuelle sans que son âme bouge et soit créatrice de sa prestation. La performance de l'orateur est son plaidoyer, la performance du comédien est sa gestuelle.

Une vérité du corps orientée et parfois éludée

Dans cette illusion de la réalité, l'action prime, et peu de place est laissée à la description à moins qu'elle ne contribue à cette logique performative. Selon M. P Schmitt et A. Viala¹³⁸⁰, « les personnages agissent, leurs propos ont un but immédiat, un sens lié à leur situation du moment ». Toute description doit donc être signifiante et contribuer à l'élaboration dramatique. Le corps devient essentiellement une entité agissante, qui perd dans la mise en scène une partie de sa réalité physiologique. C'est pourquoi ses effets spectaculaires comme la voix, la démarche, le teint, sont privilégiés afin que le spectateur puisse embrasser d'un seul regard la réalité, voire la vérité d'un personnage. N'est-ce pas le souhait de Périphane dans l'*Épidique*, qui s'exclame :

« Les hommes devraient avoir un miroir, non pas seulement pour le visage, pour y contempler leurs traits, mais afin de pouvoir examiner le fond de leur âme¹³⁸¹. »

La compréhension doit être immédiate et, pour cela, le visuel et l'auditif s'associent. L'organisme est perçu sous un angle dynamique et actif. Le nombre d'occurrences traitant de la présentation physique dans les comédies plautiniennes n'est pas élevé au vu de l'ampleur de l'œuvre analysée¹³⁸².

¹³⁸⁰ M. P Schmitt et A. Viala, 1992, *Savoir-lire*, Paris, les Editions Didier, p. 97.

¹³⁸¹ Pl., *Ép.*, 382-384 :

PE. *Non oris causa modo homines aequum fuit
Sibi habere speculum, ubi os contemplant suum,
Sed [id] qui perspicere possunt.*

¹³⁸² Notre choix s'est porté sur seize pièces de Plaute à savoir : l'*Amphitryon*, *Asinaria*, l'*Aulularia*, les *Bacchides*, *Les Captifs*, *Casina*, *Curculio*, *Epidique*, , les *Ménechmes*, *Mostellaria*, *Persa*, *Poenulus*, *Pseudolus*, *Rudens*, *Trinummus*, *Truculentus*.

Du fait de l'absence des didascalies, toute référence descriptive se retrouve fondue dans les dialogues des personnages. Elle doit contribuer à la progression de l'action ou à l'amplification de la *uis comica*, comme il sera évoqué prochainement. La colère est omniprésente en tant que moteur privilégié de l'action dramatique, ainsi que force créatrice de dynamisme et de tension entre les protagonistes.

Alors que le lecteur moderne doit se contenter uniquement du texte, le spectateur antique assistait, lors des représentations, à l'animation de la pièce. Le « voir » du spectateur s'associe alors au « dire » de l'acteur. De ce paradoxe, naît la spécificité de l'homme en colère théâtral. Entre la permanence du texte et l'éphémère de la scène, il émerge de cet entre-deux, un concept figé par les mots. Ce qui n'est pas sans rappeler l'aphorisme cicéronien : *scripta manent, uerba uolant*. La perception que l'on peut avoir de l'homme en colère semble bien lacunaire, puisque l'essentiel de sa matérialité nous échappe. Ne subsiste que cette textualité mémorielle qui, dans une certaine mesure, aplanit l'homme en colère. Il ne faut pas éluder ce décalage et cloisonner l'homme en colère dans un ancrage verbal unidimensionnel. Il a été créé dans une optique performative. De plus, comme le définit Robert Champigny¹³⁸³, « une œuvre dramatique ou pièce de théâtre est un ensemble de gestes, à dominante verbale ». Dans l'aire théâtrale, l'homme en colère s'incarne par la prestation de l'acteur mais en plus, il acquiert une réalité physiologique en s'appropriant des attitudes et une voix. Même si, depuis longtemps, les voix des acteurs romains se sont tues et que leur exacte réalité ne peut être donnée, des indices verbaux permettent de retracer l'ébauche de ce que pouvait être la prestation sonore de l'homme en colère.

¹³⁸³ *Le Genre dramatique*, éd. Regain, p. 114.

De plus, l'étymologie donnée par les Romains au terme *persona* se construit à partir du verbe *personare*, qui signifie « faire résonner à travers¹³⁸⁴ ». Le masque s'impose alors comme le lieu de passage de la voix de l'acteur¹³⁸⁵. Comme le rappelle Florence Dupont¹³⁸⁶, la voix est isolée du visage et cette rupture fragmente l'unité voix-visage évoquée par le terme *os* qui désigne à la fois la bouche, le visage et le regard. La voix s'impose donc comme le « miroir d'une âme virtuelle »¹³⁸⁷. Elle est capable d'exprimer les *motus animi*, indépendamment des mots, du visage et du corps :

« C'est ainsi que la voix, en tant que média, donnera aux âmes des juges l'état d'âme qu'elle aura reçue de nous : car la voix manifeste l'état d'esprit et change autant que change notre esprit¹³⁸⁸. »

Transcrivant la réalité des passions de l'âme, la voix se substitue au visage absent et inexistant de l'acteur. Elle devient un relais du passage du visible à l'audible. De ce fait, le visage immobile commande la voix, qui esquisse un *animus* virtuel¹³⁸⁹.

Du fait de la colère, l'homme rompt toute communication et condense sa hargne dans la violence de ses éclats. Une sorte de graduation peut alors être observée en fonction de la nature de la production verbale. Soit une totale désarticulation des énoncés qui se meuvent en cris, soit un florilège d'injures se laissent entendre.

¹³⁸⁴ Aulu-Gelle, *Nuits attiques*, V, 7. Cependant, les philologues ne peuvent retenir cette étymologie, puisque le *o* de *persona* est long alors que celui de *personare* est bref. Cf. R. E., s. v. *Persona*.

¹³⁸⁵ Cf. Fl. Dupont, 2000, p. 156 ; D. Wiles, 1991, *The masks of Menander*, Cambridge, p. 24-26. Ce rôle de canal de la voix du masque vient des masques de la tragédie hellénistique, qui produisent des personnages sans êthos.

¹³⁸⁶ F. Dupont, 2000, p. 156.

¹³⁸⁷ F. Dupont, 2000, p. 182-183.

¹³⁸⁸ Quintilien, *Institution oratoire*, XI, 3, 62.

¹³⁸⁹ F. Dupont, 2000, p. 184.

Deux hommes en colère

Du fait de la « double médiatisation des discours¹³⁹⁰ », deux hommes en colère peuvent être appréhendés.

Pour le spectateur, l'homme en colère, sur scène, est d'abord saisi à travers le personnage, dont la construction est directe, voire instantanée. En effet, l'acteur incarne le personnage avec son corps, sa voix, et offre un portrait vivant et actif, puisque la perception première est immédiate, spatiale, visuelle. Tous les éléments sont presque saisis simultanément et créent une base figurative, qui va évoluer et se nuancer au fil de la pièce. Définie comme une passion ponctuelle¹³⁹¹, la colère devient ainsi une de ces nuances, une attitude physiologique temporaire, une des facettes du prisme passionnel qui, le temps de sa manifestation, modifie la physionomie du personnage. En partant de l'impression première, le spectateur doit reconstruire incessamment le personnage, qui évolue constamment par les modifications ordonnées par la pièce. « D'emblée offert, il n'est jamais donné¹³⁹² ».

Quant au lecteur, le mode de représentation devient plus complexe, à cause de la suggestion mentale des indications textuelles descriptives. Son imaginaire doit prendre en charge la concrétisation. En effet, la linéarité de la lecture ne permet pas une construction immédiate, puisque tous les éléments doivent s'amalgamer successivement. Dans le mental du lecteur, l'*ira* assemble progressivement ses schèmes caractéristiques.

¹³⁹⁰ Cette expression est empruntée à Marie-Claude Hubert, 2008, *Le théâtre*, Paris, Armand Colin, p. 8.

¹³⁹¹ Dans cette définition sommaire et restrictive, on n'envisage pas ici le cas de l'homme irascible, dont la colère devient une constante déterminante de sa personnalité.

¹³⁹² M. C. Hubert, 2008, p. 11.

Le masque théâtral

Comme le montre P. Cherin-Bistragne¹³⁹³, le masque¹³⁹⁴, *prosopon* en grec ou *persona* en latin, est une imitation conforme à la vérité des états d'âmes et des passions. Le port du masque impose donc des règles fixes à la mimique d'ensemble et une exacte correspondance des gestes avec l'expression des divers sentiments. En effet, la *persona* est un accessoire de la visibilité spectaculaire. Il est une expression sans identité puisqu'il incarne un mouvement de l'âme. Par exemple, le masque de la colère n'est pas le visage de l'homme en colère mais les traits de la colère même. Il est un *uultus* sans *facies*¹³⁹⁵. L'acteur romain va donc organiser son jeu à partir de l'unique *motus animi* de son masque¹³⁹⁶. Dans le cas de la colère, le masque représentatif est un faciès avec les sourcils relevés avec une propagation du mouvement qui se fait en tirant successivement de bas en haut les extrémités des plis frontaux, les angles externes des yeux, les ailes du nez et des coins de la bouche. Les traits les plus significatifs sont : le haussement de sourcils qui peut aussi indiquer la surprise, le front et les yeux. Le masque représente une dominante de la personnalité du personnage tout en incarnant son humeur à un moment donné de la pièce. De ce fait, les passions sont envisagées à la fois de manière temporaire et constante. A la différence de l'orateur dont l'action est dominée par la vérité de son faciès, l'acteur a un jeu de tête, déterminé par le masque et l'absence de visage. L'identité du comédien se dérobe donc au regard de son public. Il présente un *homo furens* anonyme, neutre.

¹³⁹³ P. Cherin-Bistragne, 1976, *Recherches sur les acteurs de la Grèce antique*, p. 3.

¹³⁹⁴ Pour la question des masques, peuvent être consultés : Barthélémy-A. Taladoire, 1956, *Essai sur le comique de Plaute*, Monaco, p. 44-46 ; Dupont, 2000, p. 171-174 ; B. Brea, 1992/93, « Masks et characters of the greek theatre in the Terracottoi of ancient Liparu », *Medit. Arch.* 5/6, p. 23-31 ; C. Robert, 1911, *Die Masken der neueren attischen Komödie*, Halla.

¹³⁹⁵ Fl. Dupont, 2000, p. 156.

¹³⁹⁶ Cependant, rien n'est absolu et l'acteur, plus spécifiquement celui du pantomime, peut passer par des modalités différentes de ce mouvement d'âme unique. Le pantomime comme l'acteur tragique possède un masque mythologique. Il se présente d'abord dans une posture corporelle statique pour permettre au spectateur de l'identifier puis il s'anime, dansant son *motus animi*.

Il n'est que le porteur du masque de la colère et son corps en devient le support. Au comble de ce paradoxe, les acteurs peuvent jouer n'importe quel sentiment, même ceux qu'ils ne connaissent pas, comme le *pudor*, « l'honneur », eux qui en sont l'antithèse :

« Les artistes de théâtre, qui en imitant les sentiments expriment la crainte et l'affolement rendent sensible la tristesse, imitent aussi de la façon suivante la honte : ils baissent la tête, prennent une voix étouffée, fixent la terre et se penchent en avant. Mais ils ne peuvent pas signifier en rougissant un sentiment d'honneur qui viendrait d'eux-mêmes¹³⁹⁷. »

D'une certaine manière, le théâtre présente une vision déshumanisée de la colère. L'acteur est dépouillé de sa propre identité au profit d'une identité factice. Le théâtre romain privilégie le signifiant au détriment du signifié. Le jeu des acteurs lui-même est soumis à une sévère codification. Sa gestuelle dépend de deux disciplines indépendantes : la chironomie¹³⁹⁸ ou jeu des mains, et l'orchestrique ou jeu du corps. Tout est minutieusement réglementé puisque l'orchestrique va jusqu'à régler le drapé du vêtement et la déambulation. Quant aux mouvements des mains, la chironomie ne comporte pas moins de quatorze positions avec des significations différentes qui doivent commencer et finir la séquence vocale.

Les types ou un déterminisme psychologique

De cette codification physiologique découle un déterminisme psychologique. Les personnalités des masques se forment puis se figent. Euclion dans l'*Aulularia* de Plaute incarne le *senex*. C'est un homme avare qui, après avoir découvert un trésor grâce au dieu Lare de sa demeure, devient obsédé par cette richesse inattendue.

¹³⁹⁷ Sén., *Ep.*, I, 11, 6 : *artifices scaenici, qui imitantur affectus, qui metum et trepidationem exprimunt, qui tristitiam repraesentant, hoc indicio imitantur uerecundiam : deiciunt enim uultum, uerba summitunt, figunt in terram oculos et deprimunt. Ruborem sibi exprimere non possunt : nec prohibetur hic nec adducitur.*

¹³⁹⁸ Fl. Dupont, 1985, *L'acteur-roi*, p. 82-91.

En effet, il incarne « l'hypertrophie d'un trait », qui est ici l'avarice. Alors que sa fille est sur le point d'accoucher, son unique préoccupation est de cacher son trésor¹³⁹⁹. À cela, répond un code psychologique, régulateur des réactions des personnages. En effet, « les traits caractéristiques du comportement des *senes* sont la cupidité pouvant aller jusqu'à l'avarice, l'irascibilité, voire la cruauté. Ils ont horreur du plaisir sous toute ses formes et même de toutes les relations sociales extrafamiliales. Ce sont des hommes du dedans, préférant leur maison à celle des autres et n'y accueillant personne, préférant la campagne à la ville, lieu de sociabilité¹⁴⁰⁰ ». Enfermé dans sa terreur du vol de son trésor, Euclion interdit à Staphyla, sa vieille esclave, de faire entrer quelqu'un dans sa maison. Il sort uniquement pour récolter de l'argent donné par les magistrats au peuple afin de ne pas éveiller les soupçons sur sa soudaine richesse. Lorsqu'il rencontre son futur gendre, il pense que celui-ci est venu pour le cambrioler. Ses colères sont l'aboutissement de l'amplification de son avarice. Elles scandent et structurent la pièce. De ces stéréotypes physiques et psychologiques, résulte une codification des passions au théâtre. Familiarisé, le spectateur romain est alors en mesure de reconnaître immédiatement les personnages, connaissance qui peut parfois manquer au lecteur contemporain.

Comme on l'a déjà été vu, le théâtre fonctionne sur cette dichotomie du voir et de l'écrit. Semblable à la rhétorique, le paraître est privilégié du fait de la situation de face à face : l'orateur se retrouve devant une assistance qu'il doit convaincre, alors que l'acteur évolue sur scène face à son public. Il appelle à une compétence singulière, le corps se faisant spectacle et se laissant contempler.

¹³⁹⁹ Euclion ignore que sa fille est enceinte des suites d'un viol.

¹⁴⁰⁰ Fl. Dupont, 1988, *Le théâtre latin*, Armand Colin, p. 115.

Dans cette scène, Euclion ne cesse de crier après le cuisinier Congrion, qu'il soupçonne de vouloir lui dérober sa marmite d'or. Enfermé dans son obsession, le protagoniste ne peut saisir la réalité des faits et s'enferme dans une logique paranoïaque, voyant en chacun un potentiel voleur. La colère devient un sentiment dérivé de cette hantise et une conséquence de ce rapport au monde erroné. Euclion maltraite, frappe et, de là, apparaissent les plaintes et l'incompréhension de Congrion :

« Congrion.- Parbleu, tu n'as pas besoin de le dire, cela se voit : la chose parle d'elle-même. Ton bâton m'a fait le corps plus souple que celui d'un mignon. Mais de quel droit nous touches-tu, sale mendiant ^{1404?} »

Au-delà d'une simple figuration, la colère entretient une certaine complexité psychologique, en présentant des êtres perturbés psychologiquement à la suite d'un événement soudain et en proposant des scènes où dynamisme et tonicité sont associés.

Colère feinte et colère naturelle

Il ne faut pas oublier que l'angle descriptif peut être différé car les personnages soumis au courroux sont soit présents sur la scène, soit évoqués dans le dialogue et donc absents au regard du spectateur. Tel est le cas, dans la *Mostellaria* (699), où Simon décrit sa femme en colère alors qu'elle se trouve chez eux. Les exigences théâtrales ainsi que les restrictions spatiales (deux espaces ne peuvent être présentés sur scène) obligent à moduler la représentation de la réalité et sa description. En plus de leur textualité, certaines évocations n'ont donc qu'une existence dialogique et, comme le lecteur, le spectateur doit donc imaginer le personnage par le biais des paroles.

¹⁴⁰⁴ Pl., *Aul.*, 421-423.

Plaute s’amuse de la variation de la description uniquement par le dialogue et en tire des effets dramatiques intéressants. Dans l’*Asinaria*, Liban dépeint Léonide, alors absent de la scène, au marchand qui s’exclame : *Non potuit pictor rectius describere eius formam* (v. 402). À ce moment-là, le spectateur et le marchand peuvent visualiser mentalement le faux Sauréa. La description paraît aussi éloquente qu’un tableau qui condense en un regard l’image du personnage. Les traits caractéristiques ont été évoqués¹⁴⁰⁵ et de cette condensation résulte une logique minimaliste figurative. Ce croquis s’adjoint alors aux ressorts dramatiques et en devient un support essentiel. Par ce biais, Liban prépare la venue de son camarade et met en condition le marchand, qui va de plus en plus être éberlué. Tout cela est voulu par les protagonistes, qui souhaitent au plus vite récupérer le gain. Selon B. Taladoire¹⁴⁰⁶, cette scène se développe dans une cascade d’effets comiques¹⁴⁰⁷ et « sur un rythme endiablé par lequel se traduisent à la fois la hâte qu’ont les deux compères, en dépit des apparences, de voir se conclure une affaire qui peut à chaque instant tourner à leur désavantage, et leur volonté d’éberluer le marchand pour le « manœuvrer » avec plus d’aisance ». La description différée de Léonide-Sauréa, qui n’est pas encore présent sur la scène, permet d’instaurer un effet d’attente et de complexifier la stratégie psychologique mise en œuvre afin de mieux pouvoir berner le marchand. La représentation physique de la colère obéit à un code physiologique qui semble connu et accepté par tous. En effet, cette passion engendre une manière d’être typique, qui peut être détournée et usitée comme un artifice au service d’une stratégie.

¹⁴⁰⁵ Liban présente Léonide sous les traits suivants (400-401) :

Li. *Macilentis malis, rufulus aliquantum, uentriosus, Truculentis oculis, commoda statura, tristi fronte.*

¹⁴⁰⁶ B. A. Taladoire, 1956, *Essai sur le comique de Plaute*, Monaco, p. 94.

¹⁴⁰⁷ Cette expression est empruntée à B. Taladoire, 1956, p. 94. Il dénombre comme effets comiques « les protestations de Liban qui reproche à l’homme de maltraiter sa porte avant même que celui-ci ne l’ait touchée, feinte fureur de Léonide revenant sur scène sous le nom de Sauréa, ses interminables vociférations, la double rossée qu’il administre à Liban, et quand il veut bien s’aviser de la présence du marchand ahuri, la querelle qu’il lui cherche sous prétexte que ce dernier s’obstine à ne vouloir s’acquitter qu’entre les mains de Déménète. »

Cette colère feinte permet d'avoir un ascendant sur autrui et d'exploiter sciemment cette faiblesse. Tel est le cas dans l'*Amphitryon*, où Mercure¹⁴⁰⁸ s'amuse de la terreur qu'il inspire à Sosie, qui porte à Alcmène les nouvelles d'Amphitryon. La séquence dramatique débute lorsque Sosie aperçoit un homme devant la maison. Poltron comme il est, il commence à avoir peur et pressent une future rossée :

So. *Perii, dentes pruriunt*¹⁴⁰⁹ ;
Certe aduenientem hic me hospitio pugn[e] accepturus est.
Credo, misericors est : nunc propterea quod me meus eurs
Fecit ut uigilarem, hic pugnis faciet hodie ut dormiam.
Oppido interii. Obsecro hercle, quantus et quam ualidus est !

Me. *Clare aduorsum fabulabor, hic auscultet quae loquar :*
Igitur magis modum maiorem in sese concipiet metum.
Agite, pugni ; iam diu est quod uentri uictum non datis.
Iam pridem uidetur factum, heri quod homines quattuor
*In soporem collocastis nudos*¹⁴¹⁰.

Devant la peur grandissante de Sosie, Mercure amplifie son allure féroce. A cet effet, il hausse le ton de sa voix, relève sa tunique¹⁴¹¹, soupèse ses poings¹⁴¹². Toute cette mise en scène est le préambule à la bastonnade qui éclate au vers 372.

¹⁴⁰⁸ Pl., *Amp.*, 295 :

Me. *Timet homo : deludam ego illum.*

¹⁴⁰⁹ Comme le remarque A. Ernout (p. 25), la démangeaison est ici un avertissement du danger. Dans l'*Asinaria* (v. 315), Liban sent une raclée à venir à cause du tressaillement de ses épaules.

¹⁴¹⁰ Pl., *Amp.*, 295-304 : « Sosie (*à part*). - Je suis perdu ; les dents me démangent. Certainement, il va, pour mon arrivée, me régaler d'une réception pugilistique. C'est un bon cœur, à ce que je vois. Comme mon maître m'a fait veiller, il va maintenant m'endormir à coups de poings. Ca y est ! je suis mort ! Miséricorde ! Par Hercule, qu'il est grand et qu'il est fort !

Mercurus (*à part*). – Parlons haut bien en face, de manière qu'il m'entende. C'est le moyen d'augmenter sa terreur. (*A haute voix*) Au travail, mes poings. Il y a bien longtemps que vous n'avez donné à mon estomac sa pitance. Il me semble qu'il s'est passé un siècle depuis qu'hier vous avez endormi tout nus ces quatre gaillards ».

¹⁴¹¹ Pl., *Amp.*, 308.

¹⁴¹² Pl., *Amp.*, 312.

Selon Taladoire¹⁴¹³, ce crescendo se constitue du double aparté qui débute au vers 263 et continue jusqu'au vers 340, « animé par la mimique expressive de Mercure et la terreur croissante de Sosie, qui se répondent, réplique par réplique, à travers une sorte de jeu verbal franchement clownesque, Sosie attrapant pour ainsi dire au vol chaque phrase de Mercure pour la renvoyer au public sous la forme d'une bouffonnerie ». Ce dispositif participe à l'intensification de la *uis comica* où les effets corporels contribuent à une mise en scène bouffonne.

Mercure parvient à feindre une fureur féroce à l'encontre de Sosie. Tout cela révèle que la colère possède une manière d'être si emblématique qu'elle en a été codifiée et figée. La colère ponctuelle, éprouvée à un moment donné par un personnage, devient donc le prolongement du masque.

Le quiproquo.

Non seulement la description de la colère permet une mise en scène bouffonne, mais elle engendre des quiproquos, source de décalages situationnels. Dans *les Captifs*, Aristophonte s'emporte contre Tyndare, l'esclave de son ami Philocrate, qui persiste à se faire passer pour son maître devant Hégion :

« Aristophonte.	J'enrage.
Tyndare.	Il a l'œil en feu ; la crise vient, Hégion. Vois-tu comme tout son corps se couvre de tâches livides ! La bile noire te tourmente ¹⁴¹⁴ . »

¹⁴¹³ B. A. Taladoire, 1956, p. 88.

¹⁴¹⁴ Pl., *Cap.*, 594-596 :

Ar. *Crucior*

Tyn. *Ardent oculi ; fit opus, Hegio.*

Viden tu illis maculari corpus totum maculis luridis ?

Atra bilis agitat hominem.

Tyndare fait passer aux yeux d'Hégion Aristophonte pour un dément dans le but de le discréditer. En effet, le maître et l'esclave ont changé d'identité pour permettre à Philocrate de s'évader. Mais Aristophonte n'est pas au fait de cette stratégie et risque donc de tout faire échouer. Cette pièce se construit sur un jeu de rôles superposés, ce qui complique l'intrigue et permet d'échapper à une certaine platitude annoncée au début¹⁴¹⁵. L'acteur qui interprète Philocrate va jouer deux rôles superposés, celui de jeune homme et celui d'esclave. Quant au comédien qui interprète Tyndare, il doit être un jeune homme qu'on prend pour un esclave et il veut en outre qu'Hégion le prenne pour un jeune homme. Quatre regards différents se posent sur lui. Celui d'Hégion qui voit un jeune homme, celui d'Aristophonte qui voit un esclave, celui de Philocrate qui voit un esclave travesti en jeune homme, celui du public qui voit un jeune homme travesti en esclave travesti en jeune homme. Les personnages n'ont donc pas tous la même connaissance de l'évolution de la situation. Ce décalage va engendrer un quiproquo. Pour que la ruse fonctionne, il aurait fallu qu'Aristophonte soit mis dans l'intrigue comme Philocrate. Apparaît alors la colère légitime d'Aristophonte contre Tyndare, puisqu'il ne comprend plus rien. La description de l'*homo furens* de Tyndare vient pour contrecarrer les dires véridiques d'Aristophonte dans le but de le faire passer aux yeux d'Hégion pour un dément. La colère devient alors prélude à une folie factice. De plus, il faut constater le comique de la réplique de Tyndare à Hégion face à Aristophonte qui s'enflamme de plus en plus à cause de son incompréhension croissante. Cette phrase entretient le décalage situationnel, source de la *uis comica*.

¹⁴¹⁵ En effet, le prologue ne présente qu'un vieillard, des jeunes gens, des esclaves et un parasite. En plus, la ville a perdu sa jeunesse et le goût de la fête puisque les deux fils d'Hégion ont disparu : Philopomène a été fait prisonnier de guerre au cours de la guerre contre les Éléens ; Tyndare a été enlevé dans son jeune âge par un esclave fugitif qui avait été le mignon de son père. Hégion est donc devenu marchand d'esclave, car il espère ainsi, en rachetant des prisonniers éléens, pouvoir les échanger contre son fils. Il acquiert enfin le prisonnier tant espéré : Philocrate, originaire d'Élide, qu'Hégion va pouvoir échanger contre son deuxième fils. Hégion envisage d'envoyer l'esclave en Elide pour y négocier l'échange de son maître contre Philopomène, en gardant Philocrate en garantie. Tyndare et Philocrate intervertissent leur rôle.

Le cas des *Ménechmes*¹⁴¹⁶ est similaire. La description physique de la colère intervient dans une scène où Ménechme II est pris pour son frère Ménechme I par la femme et le beau-père de ce dernier. Là encore règne l'incompréhension entre les personnages. Ménechme II ne comprend pas ce que lui veulent cette femme et ce vieillard, alors que les deux autres personnages croient qu'il est devenu fou puisqu'il ne les reconnaît pas :

« La femme. Vois-tu comme ses yeux deviennent vitreux ? Et cette teinte verte qui se répand sur ses tempes et sur son front ? Et la flamme que jettent ses yeux ¹⁴¹⁷? »

C'est encore un quiproquo qui en résulte. Là aussi, la colère devient introductrice de la folie. Dans les deux cas, la colère est un sentiment naturel, légitime, qui va engendrer une démente factice. Aristophonte n'est pas fou mais Tyndare le fait passer pour tel, alors que Ménechme II va simuler par la suite la folie pour que la femme et le vieillard le laissent tranquille. La description de l'*homo furens* devient un instrument narratif de la *uis comica* qui entretient l'incompréhension entre les personnages. Elle est le point où se heurtent deux compréhensions de la scène et où la pièce bascule dans un comique situationnel. Comme l'écrit A. Taladoire¹⁴¹⁸, « une situation est toujours comique, quand elle appartient en même temps à deux séries d'événements absolument indépendants et qu'elle peut s'interpréter à la fois dans deux sens tout différents ». Le comique repose sur cet imbroglio événementiel. Dans les deux pièces, le public a connaissance de la complexité de la situation.

¹⁴¹⁶ Pour résumer l'histoire des Ménechmes, il suffit de lire le prologue : « Un marchand sicilien, qui avait deux fils jumeaux, se vit enlever l'un des deux, et mourut peu après. Le grand-père paternel donne à l'enfant qui reste le nom du disparu, de Sosiclès il en fait Ménechme. Celui-ci devenu grand, s'en va cherchant son frère par tous pays. Un beau jour, il débarque à Epidamne ; c'est là justement qu'avait été élevé son frère après le rapt. Tous les habitants prennent l'arrivant pour leur concitoyen et lui donnent du Ménechme : maîtresse, femme, beau-père, tous s'y trompent. Les deux frères finissent par se reconnaître ».

¹⁴¹⁷ Pl., *Men.*, 828-829 :

*Viden tu illic oculos uirere ? Vt uiridis exoritur colos
Ex temporibus atque fronte ; ut oculi scintillant, uide !*

¹⁴¹⁸ B. A. Taladoire, 1956, p. 117.

Mais Plaute entretient avec art cette confusion qui permet le développement d'effets comiques comme les quiproquos. Dans les deux cas de figure précédemment évoqués, les symptômes de la colère peuvent se substituer à ceux de la folie. Sur les dires de Tyndare, Hégion prend Aristophonte pour un fou, comme Ménechme II qui est considéré ainsi par la femme de Ménechme I et par son beau-père. La colère et la folie possèdent donc des symptômes communs

La différence de perception entre le spectateur et le lecteur marque une différence de traitement dans la représentation de l'*homo furens*. Le théâtre possède cette particularité de combiner le « voir » et le « dire ». Le spectateur a sous les yeux l'image matérielle d'un être hurlant, trépignant, portant un masque grimaçant. Le mode est direct entre le spectateur et le comédien. Quant au lecteur, il se représente un *homo furens* au teint verdâtre, avec les yeux vitreux, enflammés et menaçants. Son imaginaire fait abstraction de la réalité du masque puisque son point de référence est le récit. Les récits de la comédie plautinienne suggèrent une image succincte de l'homme en colère. La moindre description aide le lecteur à se composer une représentation plus précise. De plus, Plaute ne quitte jamais l'espace limité par le code comique. Il y construit un labyrinthe de miroirs, figeant les personnalités, où les rôles parfois s'imitent les uns les autres, créant ainsi, par un jeu simple ou complexe de combinaisons et de superpositions, des personnages aux multiples identités.

3.1.2 Les Comédies de Térence

La colère dans la trame dramatique

L'Andrienne

B. A. Taladoire¹⁴¹⁹ présente l'*Andrienne* comme « une comédie à rebondissements et à retournements, fondée sur une ruse imparfaite, qui en suscite une autre tout aussi aventureuse, les deux pipeurs étant, au surplus, chacun trop sûr de soi ». L'action repose sur une double intrigue amoureuse : Pamphile entretient une liaison avec Glycère, qui se retrouve d'ailleurs enceinte de ses œuvres, alors qu'il doit épouser la fille du voisin, Chrémès. Et face à cela, le père, Simon, tente par tous les moyens de concrétiser cette union. Dans cette entreprise, il s'oppose à l'esclave Dave, qui manœuvre pour le compte du jeune homme. La trame événementielle de cette pièce progresse en fonction de deux forces : l'excès d'assurance de Simon et de Dave, qui vont multiplier les mécomptes, et également des accidents inattendus qui viennent contrecarrer les projets échafaudés. Dans ce cadre dramatique, la colère joue un rôle prépondérant car elle paraît dès la situation initiale comme une conséquence émotionnelle, qui va orienter dès le début le déroulement de la pièce. Puis, elle s'impose comme une dynamique fertile en rebondissements, car elle résulte de l'incompréhension des protagonistes.

Dans la situation initiale de l'*Andrienne*, la colère est fondamentale. En effet, elle apparaît comme une conséquence légitime face à l'événement perturbateur que devient la relation de Pamphile et de Glycère. Simon rappelle à Sosie combien il a été irrité en surprenant la relation de son fils avec l'Andrienne (137). Et de là, naît son besoin de réprimander Pamphile et de créer un motif valable (138) puisque ses raisons, reposant sur des conjectures, paraissent bien maigres. Survient le lendemain Chrémès qui, ayant appris ce qui s'est passé, crie son indignité (144-145). Simon décide donc de faire croire que les préparatifs du mariage se font comme convenu.

¹⁴¹⁹ B.A Taladoire, 1972, *Térence, un théâtre de la jeunesse*, Paris, les Belles Lettres, p. 21-22.

La colère de Simon est latente durant toute la pièce. Elle apparaît comme une menace omniprésente, qui terrorise Pamphile. La stratégie mise en place par Dave a donc pour objectif de trouver une issue favorable pour son jeune maître, ce qui implique de juguler le courroux sous-jacent du vieillard. C'est pourquoi le valet s'exclame (409-411) :

DA. *Crede inquam hoc mihi, Pamphile ;*
Numquam hodie tecum commutaturum patrem
*Vnum esse uerbum, si te dices ducere*¹⁴²⁰.

Le ressentiment paternel devient une force en présence. Le destinataire va tout faire pour le contrecarrer. Elle suscite la peur mais également une stratégie défensive, mise en place par l'esclave. Dans le face-à-face Simon/Dave, la colère est toujours présente, du fait de l'affrontement de ces deux actants, qui défendent chacun leur cause. Au vers 455, le père impose le silence au valet qui vient d'accentuer le point faible de sa ruse : les préparatifs de la noce sont bien maigres et c'est là sans doute ce qui chagrine Pamphile.

Mais la ruse de Dave se retourne contre lui. Ayant incité Pamphile à abonder dans le sens paternel afin de gagner du temps, le mariage aura bien lieu. La situation se retourne contre Dave par sa faute. Et survient alors une séquence pétrie de colère. Sur deux scènes, surgissent deux hommes en colère : Pamphile et Charinus. Apprenant de Simon que le projet d'union n'était qu'une feinte pour éprouver Pamphile, il vient d'agir dans le sens de son vieux maître. Il se retrouve ainsi victime du courroux de Pamphile (607-624), qui succède à celui de Charinus à l'encontre de Pamphile, puis de Dave (625-683). Et ce dernier tente de réparer ses erreurs. Il orchestre une nouvelle mise en scène : il fait placer par Mysis le bébé devant la porte de Simon, qu'il attend. Mais, arrive Chrémès, qui voyant l'enfant, s'en prend à la servante, qui ne comprend plus rien à la situation. Dave est donc obligé de feindre, en faisant croire à une ruse de Glycère.

¹⁴²⁰ Ter., *And.*, 409-411 : « Dave.- Crois-m'en, te dis-je, Pamphile : ton père n'échangera pas aujourd'hui un seul mot avec toi, si tu dis que tu te maries. »

Vient le moment du dénouement où Criton fait toute la lumière sur la réelle identité de Glycère. Dave apprend alors à Simon qu'elle est citoyenne d'Athènes. Le vieillard furieux n'y tient plus et le fait mettre aux fers (842-871). Dans cette continuité, la pièce se clôt sur un père hors de lui, qui s'emporte contre tout le monde, et s'obstine à ne pas voir la vérité. B.A Taladoire¹⁴²¹ juge cette réaction à contre-temps puisque tout s'arrange pour tout le monde et que Simon demeure en total décalage par son attitude. Toujours dans *l'Andrienne*, Charinus charge Byrria de surveiller Pamphile et de savoir ses intentions face à son mariage avec la fille de Chrémès. Surprenant le fils de Simon qui accepte sans sourciller cette union, il est totalement conscient du châtement qui l'attend en tant que messager de mauvaises nouvelles. Il s'expose au mécontentement et doit donc assumer le rôle d'exutoire :

By. *Renuntiabo, ut pro hoc malo mihi det malum*¹⁴²².

Comme le remarque J. Marouzeau¹⁴²³, ce vers est constitué d'un jeu de mots difficilement retranscriptible en français. *Hoc malo* désigne la mauvaise nouvelle et *malum*, relevant du parler des esclaves, montre le châtement corporel qui les menace sans cesse.

L'*Eunuque*

Deux aspects structurent le traitement de la colère dans l'*Eunuque*. Elle est présentée en tant que jalousie subordonnée à l'amour ou mécontentement consécutif à un état de fait offensant. C'est la nature même de l'outrage qui la différencie. Cette bivalence conditionne une optique privilégiant un aspect tantôt descriptif, tantôt événementiel.

¹⁴²¹ B.A Taladoire, 1972, p. 21.

¹⁴²² Tér., *And.*, 431 : « Byrria.- Je vais faire mon rapport, qui me vaudra mal pour mal. »

¹⁴²³ Térence, *Tome I : Andrienne, Eunuque*, texte établi et traduit par J. Marouzeau, Paris, les Belles Lettres, note 1, p. 154.

La jalousie est un sentiment douloureux, naissant des exigences d'un amour inquiet, du désir de possession exclusive de la personne aimée, de la crainte d'une infidélité. La colère répond à ces angoisses, comme une réponse émotionnelle à toutes ces failles. Elle intègre donc la passion amoureuse, à laquelle elle se retrouve subordonnée. Elle participe à une mixité affective. Parménon en condense les différentes composantes dans l'énumération suivante :

*In amore haec omnia insunt uitia : iniuriae,
Suspiciones, inimicitiae, indutiae,
Bellum, pax rursus (59-61).*

L'intrigue de départ se façonne autour de cette jalousie, qui s'impose comme l'élément moteur de sa progression. Elle repose principalement sur l'amour de Phédria et de Thaïs. Mais cette dernière souhaite restituer à sa famille une jeune fille de naissance libre, qu'elle considère comme sa sœur. Or, Thaïs a dû refuser de recevoir Phédria à cause du soldat Thrason, son amant en titre. En effet, ce dernier détient la fillette et, se voyant supplanté par Phédria, il ne donnera Pamphila qu'à la condition expresse qu'il soit assuré de conserver sans partage les faveurs de sa belle. Et c'est à partir de cette faille que va évoluer l'histoire.

La pièce s'ouvre sur la situation d'un Phédria jaloux, qui ne connaît pas les réelles raisons de sa mise à l'écart. Selon B.A Taladoire, il est présenté comme un être « incapable de maîtriser ses réactions, qui s'éloigne à contre-cœur, sans se résigner le moins du monde à sa retraite¹⁴²⁴ ». Le ressentiment devient un des versants de ces paradoxes engendrés par la passion amoureuse. Phédria est totalement conscient de son état :

*Et taedet et amore ardeo, et prudens sciens
Viuos uidensque pereo, nec quid agam scio¹⁴²⁵.*

¹⁴²⁴ Ces propos sont ceux de B. A Taladoire, 1972, p. 25.

¹⁴²⁵ Tér., *Eun.*, 72-73 : « Je suis à la fois écéœuré et embrasé d'amour ; je me consume, conscient et clairvoyant, vivant et vigilant, et je ne sais que faire ! »

Cette oscillation entre de multiples états fait de la colère une des facettes du prisme amoureux, mais également une ligne directrice possible, qui peut orienter l'attitude du protagoniste. De plus, cette jalousie est consécutive à celle du militaire, qui a obligé Thaïs à éconduire momentanément l'être aimé.

Cette tendance à la jalousie est primordiale et récurrente. Non seulement elle sous-tend la trame dramatique, mais elle va continuer à l'alimenter tout au cours de la pièce, créant des rebondissements fertiles en effets comiques. Des vers 391-453, interviennent le parasite et le militaire, duo si risible et exaspérant à la fois. En effet, Thrason est si stupide et si content de lui que Parménon désire le voir berné. Le parasite sait utiliser la bêtise du soldat et lui propose des analyses de sa situation auprès de Thaïs, ainsi que des conseils. C'est lui qui lui suggère de rendre jalouse la courtisane, en mettant en avant Pamphila. Et tout cela à cause de la jalousie du militaire pour Phédria :

Gn. *Rogas ?*
 Scin, si quando illa mentionem Phaedriae
 *Facit aut si laudat, te ut mal urat*¹⁴²⁶ ?

Dans cette occurrence, se retrouve le schème figuratif de l'embrasement. Le verbe *urere* figure la montée de la jalousie, et donc de la colère, comme la montée calorifique d'un feu intérieur, stimulée par l'évocation du rival. Cette manifestation va être lourde de conséquences pour la suite événementielle, puisque Thrason va tenter de faire de la jeune fille la concurrente directe de Thaïs.

De cette décision va découler la dispute entre le soldat et la courtisane, rapportée par Dorias (615-628). Et là encore la jalousie intervient car Thrason prend Chrémès, alors présent, pour un autre rival potentiel.

¹⁴²⁶ Tér., *Eun.*, 436-438 : « Gnathon.- Tu le demandes ? Tu sais, lorsqu'il lui arrive de faire mention de Phédria ou de le louer, comme cela te donne chaud ? »

Cette rancœur contre le soldat est réitérée à partir du vers 739 où Chrémès annonce Thaïs qui revient en hâte pour défendre Pamphila contre les entreprises du soldat. À cette occasion, elle apporte à Chrémès la preuve que la jeune fille est bien sa sœur. Et le grotesque de Thrason prend sa pleine mesure des vers 771 à 816. Ce « sketch¹⁴²⁷ » le présente avec ses valets, en train de se préparer à prendre d'assaut la maison. Il accumule les fanfaronnades et pourtant se sauve dès que Chrémès se montre agressif. La jalousie participe à un déterminisme psychologique, qui renforce le ridicule du Thrason. Le comique de personnage permet de faire rire aux dépens du militaire, qui ne comprend jamais rien à la situation et qui pourtant ne cesse de se vanter ; de plus, dans une perspective dramatique, il provoque certains quiproquos qui enrichissent l'intrigue. *L'Eunuque* débute donc sur un double amour contrarié. La jalousie devient le fondement même de l'intrigue, s'imposant comme la force génératrice et motrice de la trame événementielle de l'action. À cette jalousie succède la colère comme réaction face à une situation jugée indigne. Elle ne trouve pas sa justification dans l'amour mais dans un état de fait de nature différente. Ce peut être l'exaspération de Parménon¹⁴²⁸ face à l'outrecuidance du parasite Gnathon¹⁴²⁹, l'emportement de Thaïs contre Pythias, qui n'explique pas clairement le viol dont a été victime Pamphila (817-839).

Néanmoins, toutes ces colères tournent plus ou moins directement autour du même personnage, Chéréa, qui s'est fait passer pour un eunuque et en a profité pour abuser de la jeune fille. Des vers 643 à 667, Pythias s'emporte contre lui, en ayant découvert le viol. A ce moment, Phédria aussi en prend connaissance.

¹⁴²⁷ Le terme est emprunté à Taladoire, 1972, p. 31.

¹⁴²⁸ Tér., *Eun.*, 489-491 :

Pa. *Tace tu, quem ego esse infra infimos omnis puto
Homines ; nam qui adsentari huic animum induxeris,
E flamma petere te cibum posse arbitror.*

(« Parménon.- Silence, toi, que je considère entre tous les hommes comme le dernier des derniers ! Car si tu as pu plier ton caractère à flatter un homme comme celui-là, j'estime que tu es capable de prendre ton manger dans le feu. »)

¹⁴²⁹ Cela va le décider à entamer la lutte contre ce pantin et son maître, le militaire (233-291).

Dans la scène suivante, c'est Dorus, le véritable eunuque mais qui est pris pour Chéréa, qui se retrouve molesté par Phédria et les servantes. Ce quiproquo burlesque révèle au jeune homme l'identité du véritable coupable, qui n'est autre que son frère. Suit une séquence dramatique où Thaïs apprend la vérité. Elle s'en prend d'abord à Pythias, qui n'a pas su éviter ce drame (817-839), puis à Chéréa (840-909). Et la crise se poursuit. Parménon se retrouve houspillé par Pythias, qui le dupe en lui relatant que Chrémès est en train de faire émasculer Chéréa, pour le punir d'avoir violé sa sœur (923-970). La colère se joint à la farce et s'évanouit au vers 1007 où Parménon s'emporte contre Pythias, qui ne cesse de rire à cause de sa plaisanterie.

L'Héautontimorouménos

La colère s'affirme comme la consistance de la donnée initiale d'un « « drame bourgeois » avant la lettre¹⁴³⁰ » ou drame familial. Ménédème raconte à son voisin, Chrémès, l'histoire qui est à l'origine de sa rupture avec son fils unique, Clinia. Ce dernier avait naguère noué une liaison avec une pauvre fille, Antiphila. Son père lui en a fait reproche :

*Vbi rem rescivi, coepi non humanitus
Neque ut animum decuit aegrotum adolescentuli
Tractare, sed ui et uia peruolgata patrum.
Cottidie accusabam¹⁴³¹.*

¹⁴³⁰ Cette expression est celle de Taladoire, 1972, p. 52.

¹⁴³¹ Tér., *Haut.*, 99-102 : « quand j'appris la chose, je me mis à le traiter non pas avec humanité et comme il l'eût fallu pour son cœur endolori d'adolescent, mais avec rigueur et selon les procédés coutumiers des pères ; je l'accusais journellement. »

Le courroux paternel sert de déclencheur, instaurant une dynamique cause-conséquence. En effet, le jeune homme lassé de ces remontrances, part pour s'engager au service d'un roi d'Asie. Son père est alors pris de remords et se punit lui-même par des privations et du labeur. Cette analepse engage l'histoire dans une relation conflictuelle père-fils, qui sert de source à l'intrigue.

Le *Phormion*

La colère joue un rôle dramatique non négligeable dans le *Phormion*. Dès les premières scènes, se profile une rencontre tonique entre les pères et les fils. La colère dresse un horizon d'attente psychologique, qui fait frémir de peur Antiphon et Phédria, qui vont devoir affronter le courroux paternel. En effet, chacun a noué une histoire amoureuse, qui risque de ne pas emporter le suffrage du père. Phédria, fils de Chrémès, est tombé amoureux d'une joueuse de cithare, propriété du léno Dorion. Antiphon, fils de Démiphon, a épousé, sur un coup de foudre, une orpheline certes honnête, mais pauvre, ce qui risque de contrarier l'avarice du père.

Des vers 179 à 230, Géta annonce le retour de son vieux maître. À ce moment-là, Antiphon achève de perdre pied en imaginant la confrontation. Il tente pourtant de se tailler une attitude sur mesure afin de la surmonter. Il travaille sa manière d'être, en adoptant une allure dominatrice et solide. Les vers 209 à 213 présentent des jeux de physionomie qui, d'après Marouzeau¹⁴³², ne pouvaient se comprendre que si l'acteur jouait sans masque.

¹⁴³² Térence, *Comédies : Heautontimoroumenos, Phormion* (tome II), texte établi et traduit par J. Marouzeau, Paris, Les Belles Lettres, p. 131, note 1.

An. *Opsecro !*
Quid si adsimulo ? Satin est ?

Gé. *Garris.*

An. *Voltum contemplamini : em.*

Gé. *Non.*

An. *Quid si sic ?*

Gé. *Propemodum.*

An. *Quid sic ?*

Gé. *Sat est.*

Em, istuc serua, et uerbum uerbo, par pari ut respondeas,
*Ne te iratus suis saeuidicis dictis protelet*¹⁴³³.

En véritable appréciateur de cette mise en scène, Géta donne des conseils qui orientent le façonnement de l'expression, qui semble reposer sur un code composé d'invariants figuratifs. Mais rien n'y fait. Antiphon prend la fuite et l'avenir se profile assez obscur pour les protagonistes¹⁴³⁴. La colère se dresse donc menaçante et redoutable, reposant sur un rapport de force et instaurant une relation de dominant-dominé entre les personnages.

¹⁴³³ Tér., *Phorm.*, 211-213 :

« Antiphon (*se reprenant*).- S'il vous plaît ! Voyons, si je me contrefaisais ?
 (*Prenant une attitude bravoure.*) Est-ce que c'est bien, comme ça ?

Géta.- Tu plaisantes !

Antiphon.- Contemplez-moi cette allure : tenez, comme ça, est-ce bien ?

Géta.- Non.

Antiphon.- Et comme ça ?

Géta. – À peu près.

Antiphon. – Comme ça ?

Géta.- C'est bien ! Restes-en là, et tâche de lui répondre mot pour mot, trait pour trait, si tu ne veux pas que dans sa colère il t'accable de virulents discours. »

¹⁴³⁴ Tér., *Phorm.*, 219-222 :

Ph. Geta, quid nunc fiet ?

Gé. Tu iam lites audies,

Ego plectar pendens, nisi quid me fefellerit.

Sed quod modo hic nos Antiphonem monuimus,

Id nosmet ipsos facere oportet, Phaedria.

(« Phédria.- Géta, qu'est-ce qui va arriver, maintenant?

Géta.- Toi, tu vas entendre une diatribe ; moi je serai roué au gibet, si je ne m'abuse. Mais ce que nous avons tout à l'heure conseillé à Antiphon, il faut que nous le fassions nous-mêmes, Phédria. »)

Elle conditionne l'anxiété, qui va prédéterminer les futures réactions des personnages. Survient alors Démiphon, qui tance, tour à tour, Phédria et Géta pour la légèreté dont ils ont fait preuve dans le mariage de leur fils (vers 231-314).

L'Hécyre

La colère est essentielle dans la structure de *l'Hécyre*. La perspective événementielle en est fondamentale pour la naissance de l'intrigue. Dès le début, elle se noue autour d'un drame familial, un antagonisme qui oppose une belle-fille à sa belle-mère, Philumène et Sostrata¹⁴³⁵. Mais les raisons en demeurent bien mystérieuses puisque la belle-fille a quitté la maison en avançant la raison d'un conflit obscur avec ses beaux-parents. Sa belle-mère se retrouve alors accusée d'être la cause de cette fuite. De là, dérivent de multiples interrogations : pourquoi Philumène a-t-elle rompu avec ses beaux-parents ? Quelle va être l'attitude de Lachès ? Que va dire Pamphile à son retour ? Les jalons initiaux sont posés sur une situation conflictuelle, néanmoins opaque. C'est à partir de cette toile de fond que va progresser l'histoire. La résolution de la colère va permettre de s'acheminer vers le dénouement.

L'évocation et les tentatives d'explication de cette opposition tissent une trame essentielle et récurrente. Des vers 198 à 242, Sostrata, qui clame son innocence, est réprimandée par son mari, Lachès. Il l'accuse d'avoir forcé Philumène à quitter son toit. Le ressentiment est substantiel. La colère de la belle-fille est rétroactive et perdure. Elle cause l'actuel blâme dont est victime Sostrata. Se succèdent alors des scènes où les personnages s'opposent, toujours consécutivement à cette « querelle » belle-fille/belle-mère. Dès le vers 505, le comportement de Pamphile est jugé sur la base du courroux :

¹⁴³⁵ En deux scènes d'exposition, l'histoire est présentée par Philotis et Syra, puis par Parménon. Pamphile a abandonné la courtisane Bacchis pour se marier, contre son gré, à sa voisine Philumène. Résolu à la répudier, il n'a pas touché à la jeune femme. Cependant, il a fini par l'aimer en apprenant à la connaître. Mais, son père l'a envoyé à l'étranger pour recueillir un héritage.

La. *Decedet iam ira haec, etsi merito iratus est*¹⁴³⁶.

Puis, Phidippe s'empporte contre Lachès :

La. *Etiam mecum litigas*¹⁴³⁷ ?

Des vers 516 à 566, Phidippe incrimine sa femme, Myrrhina, d'être à l'origine de ce drame. Elle aurait caché la grossesse de sa fille par haine d'un gendre qui entretient une maîtresse, Bacchis, créant ainsi une scène exactement symétrique à celle des vers 198 à 242, mÉnée entre Lachès et Sostrata. Et c'est dans ce cadre qu'apparaît le seul indice corporel de la colère (562). Et cela se poursuit au vers 623 où Phidippe expose à sa rancœur sa propre fille¹⁴³⁸. Et apparaît une dernière colère : celle de Parménon (799-807), qui passe sur la scène, furieux d'avoir été chargé par son jeune maître d'accomplir une commission imaginaire (431). Puis, au moment du dénouement, la colère de Philumène se révèle feinte puisque la lumière est faite sur ses véritables motifs. Violée avant son union, elle a accouché d'un enfant. Et l'auteur de ce crime n'est autre que Pamphile, son époux. La colère est le sentiment générateur de l'intrigue, qui lui permet également de progresser. Selon B. A Taladoire¹⁴³⁹, « Térence s'entend à jouer d'un thème d'intrigue choisi parmi les plus courants, pour mettre en valeur un conflit entre divers caractères. » L'*Hécyre* tient plus d'un « drame bourgeois » et aussi du type même de la comédie à l'action réduite (*stataria*). La colère en devient donc la clé de voûte et la force motrice. Elle se lie à l'anxiété, croissante depuis le monologue de Sostrata au vers 274.

¹⁴³⁶ Tér., *Hec.*, 505 : «Lachés. – C'est une irritation qui passera, encore qu'il ait bien le droit d'être irrité. »

¹⁴³⁷ Tér., *Hec.*, 507 : « Lachés.- À moi aussi tu cherches querelle? »

¹⁴³⁸ Tér., *Hec.*, 623-626 :

PH. *Tibi quoque edepol sum iratus, Philumena,
Grauiter quidem ; nam hercle factumst abs te turpiter ;
Etsi tibi causa est de hac re : mater te impulit ;
Huic uero nulla est.*

(« Phidippe (sortant de chez lui et parlant à l'intérieur).- Contre toi aussi, par Pollux, je suis fâché, Philumène, et sérieusement même ; car, par Hercule, tu t'es vilainement conduite. Encore est-il que pour toi il y a une excuse en cette affaire : c'est ta mère qui t'a poussée ; mais pour elle il n'y en a pas. »)

¹⁴³⁹ B. A Taladoire, 1972, p. 43.

Autant le ressentiment est essentiel pour la trame événementielle, autant il apparaît bien minime dans la description corporelle. Une seule occurrence a été relevée :

Ph. *Quam ob rem incendor ira esse ausam facere haec te iniussu meo*¹⁴⁴⁰.

La description conventionnelle du feu intérieur figure l'irritation de Phidippe, stimulée par les décisions prises en solitaire par son épouse. Une relation cause-conséquence s'instaure, rappelant les invariants du développement passionnel. La colère résulte d'un déclencheur, considéré comme offensant. Térence n'innove pas dans sa description et demeure même très modéré dans sa présentation. Contrairement à ses autres pièces, aucune insulte n'a été relevée. Le ton monte parfois mais reste très mesuré dans la production verbale. Le corps n'est ni exhibé, ni créateur d'un comique de gestes. Confrontée à son traitement dramatique, cette quasi absence fait naître un total paradoxe. Le corps s'élude dans l'aire verbale et laisse place à une intrigue prépondérante. *L'Hécyre* n'est pas à proprement parler une comédie conventionnelle, comme le montre B. A Taladoire. Du vivant de l'auteur, elle n'avait pas été appréciée des Romains. Le comique y paraît bien tiède. Le rire périclite au profit d'une question initiale, qui ne trouve sa réponse qu'à la fin de la pièce et qui jette les personnages dans un trouble, qui les force à se révéler.

¹⁴⁴⁰ Tér., *Hec.*, 562 : « Phidippe – Voilà ce qui m'échauffe la bile, que tu aies osé agir ainsi sans mon aveu.

Toutefois, Térence privilégie les constatations d'ordre didactique plutôt que scénique. Il aborde la colère et l'humeur acrimonieuse sous un angle plutôt psychologique. Les personnages proposent de nombreuses analyses de ce sujet. Parménon se lance dans une explication du phénomène¹⁴⁴¹ (306 ss.), qui correspond à un des travers de la nature féminine. Les femmes sont sujettes à se chamailler pour peu de choses, sentence sans appel, rappelée au vers 710 par Phidippe :

Ph. *Amarae mulieres sunt, non facile haec ferunt*¹⁴⁴²

Et pourtant ce constat se révélera erroné car, à l'origine, tout est parti de la faute de Pamphile qui, sous l'emprise de l'alcool, à abusé d'une jeune fille. La vérité éclate et l'honneur féminin, ainsi que l'attitude de Sostrata, qui n'hésite pas à vouloir se rendre à la campagne pour éviter d'envenimer la situation, sont sauvés. La colère est une des facettes de la nature humaine et Térence en est bien conscient. Il a présenté dans l'*Hécyre* l'humain dans sa totale vérité, avec ses faiblesses et aussi ses forces.

¹⁴⁴¹ Tér., *Hec.*, 306 -313 :

Par. *Haud quidem hercle : paruom. Si uis uero ueram rationem exsequi,
Non maxumas quae maxumae sunt interdum irae iniurias,
Faciunt ; nam saepe est, quibus in rebus alius ne iratus quidem est,
Cum de eadem causa est iracundus factus inimicissimus.
Pueri inter sese quam pro leuibz noxiis iras gerunt !
Quapropter ? Quia enim qui eos gubernat animus eum infirmum gerunt.
Itidem illae mulieres sunt ferme ut pueri leui sententia ;
Fortasse unum aliquod uerbum inter eas iram hanc conciuisset.*

(« Parménon.- Pas du tout, par Hercule ! peu de chose ; mais si tu veux te rendre réellement compte, dans certains cas ne sont pas les ressentiments les plus graves qui signalent les plus graves offenses, car souvent dans des cas où tel autre ne serait pas même irrité, il arrive que, pour le même motif, de quelqu'un qui est irascible on se fasse le pire ennemi. Ainsi les enfants, pour quels griefs insignifiants ne se fâchent-ils pas entre eux ? Pourquoi ? Parce que c'est un esprit débile qu'ils ont en eux pour les gouverner. Or ces femmes sont à peu près comme les enfants, de tête légère. Peut-être est-ce un seul mot qui a provoqué entre elles cette fâcherie. »)

¹⁴⁴² Tér., *Hec.*, 710 : « Phidippe.- Les femmes sont acrimonieuses ; elles ne supportent pas aisément ces choses-là. »

Des hommes en colère

Ménédème : un *homo furens* réputé

Dans l'*Heautontimorouménos*, l'épisode où le fils quitte son père qu'il juge trop sévère fixe aussi les caractères puisque Ménédème est établi en tant qu'être irritable, capable de se déchaîner contre tout individu lui ayant déplu. Et face à lui, dans cette scène d'exposition, se dresse en temporisateur un autre vieillard, Chrémès, donneur de conseils :

Ch. *Ingenio te esse in liberos leni puto
Et illum obsequentem, siquis recte aut commode
Tractaret ; uerum nec tu illum satis noueras
Nec te iller ; hoc qui fit ? ubi non uere uiuitur ;
Te illum numquam ostendisti quanti penderes
Nec tibi ille est credere ausus quae est aequom patri.
Quod si esset factum, haec numquam euenissent tibi*¹⁴⁴³.

Ce sont donc deux vieillards aux caractères antithétiques qui amorcent la comédie. L'un est un ancien *homo furens* repenté et l'autre une nature calme, compréhensive et conciliante. Et c'est pourquoi Clitiphon n'engage pas son père, Chrémès, de prévenir Ménédème du retour de son fils. Le souvenir de son emportement demeure trop vif et laisse redouter un nouveau déferlement, comme le rapporte Clitiphon :

Cl. *Timet omnia : patris iram et animum amicae se erga ut sit
suae*¹⁴⁴⁴.

¹⁴⁴³ Tér., *Haut.*, 151-157 : « Chrémès.- Je crois qu'il est dans ta nature d'être un père doux pour ses enfants, et qu'il eût été, lui, un fils respectueux pour qui l'eût traité justement et convenablement. Seulement ni toi ni lui ne vous connaissiez suffisamment. Comment cela se fait-il ? C'est quand on ne vit pas selon la vérité : toi, tu ne lui as jamais montré quel cas tu faisais de lui, et lui n'a pas osé te confier ce qui se doit à un père. Si telle eût été votre conduite, jamais ces choses ne te seraient arrivées. »

¹⁴⁴⁴ Tér., *Haut.*, 189 : « Il appréhende tout, et la colère de son père, et ce que peuvent être des dispositions de son amie à son égard. »

et :

*Immo ille fuit senex inportunus semper ; et nunc nihil magis
Vereor quam nequid in illum iratus plus satis faxit, pater*¹⁴⁴⁵.

C'est un déterminisme psychologique qui se dessine ici et rappelle la catégorisation des personnages, à savoir le *senex iratus*. D'ailleurs, dans le prologue, sont évoqués ces différents rôles :

*Ne semper seruos currens, iratus senex,
Edax parasitus, sycophanta autem inpudens,
Auarus leno adsidue agendi sint seni
Clamore summo, cum labore maxumo*¹⁴⁴⁶.

L'écart caractériel entre les deux vieillards entretient un décalage qui, au fur et à mesure de l'intrigue, va s'effriter.

Chrémès : un *homo furens* en devenir

Et pourtant, ce sont les colères à répétition de Chrémès qui scandent la progression dramatique. Des vers 562 à 570, il réprimande son fils qu'il a surpris en train de lutiner Bacchis, qu'il prend pour l'amie de Clinia. Il s'emporte en apprenant la vérité au sujet de Clitiphon et de Bacchis (908-954). Cette scène est le double inversé de la scène d'exposition. En effet, les rôles sont échangés entre les deux pères. Chrémès brûle de colère et Ménédème tente de le raisonner, en lui rappelant les bons conseils que ce dernier lui avait donnés. Ici, apparaît l'ironie, ressort du comique de situation et de caractère. Ménédème rend compte de cette dissymétrie entre l'être et le paraître de son ami, entre ses paroles et son comportement :

¹⁴⁴⁵ Tér., *Haut.*, 197-198 : « Clitiphon – Oui, mais le vieux a toujours été intraitable, et aujourd'hui je ne crains rien tant que de le voir dans sa colère s'empporter contre lui plus que de juste, mon père. »

¹⁴⁴⁶ Tér., *Haut.*, 37-40 : « Que ce ne soient pas toujours des rôles d'esclave coureur, de vieillard irrité, de parasite glouton, ou bien de sycophante impudent, d'entremetteur rapace, que j'aie à jouer perpétuellement, homme d'âge que je suis, à grand renfort de voix, au prix d'une peine extrême. »

- ME. *Tene istuc loqui !*
Nonne id flagitiumst te aliis consilium dare,
Foris sapere, tibi non posse te auxiliarier ?
- CH. *Quid faciam ?*
- ME. *Id quod me fecisse aiebas parum :*
Fac te patrem esse sentiat ; fac ut audeat
Tibi credere omnia, abs te petere et poscere,
Nequam aliam quaerat copiam ac te deserat¹⁴⁴⁷.

Par un retour comique, ce sont les conseils mêmes que donnait naguère Chrémès à Ménédème (v. 153-156). Les tempéraments se renversent. B.A Taladoire¹⁴⁴⁸ l'analyse ainsi : « Fureur de Chrémès, qui, de débonnaire qu'il était, quand il s'agissait de l'enfant d'un autre, se montre brusquement intraitable pour le sien, allant jusqu'à parler de la chasser, ou tout au moins de lui couper les vivres. Quant à Syrus, il saura ce que lui coûte sa coquinerie ! Devant ce débordement de menaces, qui ne sont au vrai, que les outrances d'un tempérament méridional, Ménédème s'offre le luxe de donner à son vieux camarade une leçon de sagesse paternelle. »

Et des vers 954 à 977, son courroux éclate face à Clitiphon. Devant Ménédème et Syrus, Chrémès lui annonce la résolution qu'il vient de prendre : il l'a déshérité, laissant à sa sœur le soin de lui donner pour subsister le strict nécessaire. Des vers 1024 à 1044, il s'emporte de nouveau, en clamant furieusement sa paternité à Clitiphon, qui, sur les suggestions de Syrus, a remis en doute son statut de fils légitime. Comme le remarque J. Marouzeau¹⁴⁴⁹, c'est peut-être à ce passage qu'Horace fait allusion dans son *Art poétique*, v. 93-94 :

¹⁴⁴⁷ Ter., *Haut.*, 921-927 :

« Ménédème.- Toi, parler ainsi ! N'est-ce pas une honte, de donner des conseils à autrui, d'être raisonnable au dehors, et de ne pouvoir te porter secours à toi-même ?

Chrémès.- Que puis-je faire ?

Ménédème.- Ce que tu disais que je n'ai pas assez fait : fais qu'il trouve en toi un père ; fais qu'il ose te confier tout, te prier et solliciter, qu'il n'aille pas chercher assistance ailleurs et te délaisser. »

¹⁴⁴⁸ B.A Taladoire, 1972, p. 61.

¹⁴⁴⁹ Térence, *Comédies : Heautontimoroumenos, Phormion* (tome II), texte établi et traduit par J. Marouzeau, Paris, Les Belles Lettres, note 1, p. 92.

*Interdum tamen et uocem comoedia tollit.
Iratuque Chremes tumido delitigat ore.*

3.2 La tragédie : *Les Tragédies de Sénèque*

La tragédie romaine combine les spécificités du genre théâtral et la réalité picturale de l'homme en colère. Genre très apprécié des Romains, ses sujets sont largement empruntés aux mythes grecs, qui sont pour les Romains des histoires à la fois invraisemblables et monstrueuses¹⁴⁵⁰. L'association entre le verbal et le paraverbal n'a jamais été aussi sensible qu'au théâtre. Pour Pierre Larthomas¹⁴⁵¹, la singularité du langage dramatique est d'être un compromis entre deux langages, l'écrit et le dit. Il revêt la spontanéité de l'instantané, de ces images saisies au vol par le regard d'un personnage assistant au déferlement passionnel qui agit sur les protagonistes. Et cette immédiateté se fige dans les paroles des personnages. Du fait de la jonction constante entre l'écrit et le dit, l'*homo furens* se matérialise dans ces deux types de perception. Il vit dans les descriptions faites par les personnages, mais il s'incarne aussi dans le jeu scénique des acteurs. Cette « stratification » donne lieu à une double médiation/perception, de nature soit directe, entre le comédien et l'acteur, soit indirecte entre le personnage et le lecteur. Cette transmission duelle rapproche et éloigne également le réalisme de la présentation. Cette visualisation s'opère donc scéniquement par le spectacle et mentalement, par le jeu de la construction littéraire. L'écrit fige la parole des personnages, mais celle-ci reprend tout son dynamisme dès qu'elle est jouée. C'est pourquoi cette dimension spectaculaire ne doit pas être occultée. Les mots doivent être imaginés prononcés par un corps d'histrion devant un mur de scène, une *scaena* romaine. Le lecteur se juxtapose au spectateur et doit ainsi doubler le texte d'une réalité scénique.

¹⁴⁵⁰ Fl. Dupont, 1988, *Le théâtre latin*, p. 45-46. Les Romains ne s'interrogent pas sur le sens des mythes grecs. Ils transposent le crime tragique à une notion purement romaine, le *scelus nefas*. Il est d'ailleurs commis par un Grec, qui durant la pièce se transforme en monstre.

¹⁴⁵¹ Pierre Larthomas, 2005, *Le langage dramatique*, p. 25.

Théâtre « de commotion et de sidération¹⁴⁵² », la tragédie conduit à la complication et à l'exacerbation des passions. Soumise à l'*amplificatio*, la colère coïncide avec le *furor* tragique, forme renforcée de l'*ira*. Cette dernière est également une étape essentielle et nécessaire dans la transformation du furieux en monstre. Le *dolor* succède au *furor*, qui s'accomplit pleinement dans le *scelus nefas*. Le *furor* est une colère hyperbolique, qui confère au protagoniste une dimension épique. Le courroux doit donc être perçu comme un sentiment graduel, qui repose sur des relations conflictuelles avec autrui. L'*homo furens* ne poursuit qu'une chose : l'accomplissement de son désir. La colère apparaît, provoquée par une blessure de l'ego. Elle se nourrit de la souffrance de l'homme. L'*homo furens* est la clé du monde mythologique où sont abolies toutes les valeurs humaines. Il est inséré dans un système événementiel et émotionnel complexe. Le *furor* tisse au fur et à mesure de son emprise sur Médée la punition du mal d'amour qui se cherche des victimes expiatoires¹⁴⁵³. Elle condamne à mort les deux fils de Médée, Créon et Créuse. C'est dans la colère que l'action tragique trouve son essor. Comme l'écrit Mireille Armisen-Marchetti, « ce sont les passions qui tiennent la place de la fatalité tragique : les événements réagissent aux affects, au lieu du contraire. Ainsi les épisodes de tension affective sont-ils une préparation à l'action qui va s'y enchaîner : l'intensité psychique coïncide avec l'intensité dramatique¹⁴⁵⁴ ».

¹⁴⁵² Cette formule est celle de Jean-Marie Thomasseau, 1995, *Drame et tragédie*, p. 38.

¹⁴⁵³ Dans son article « La violence de Médée de Sénèque » (Actes du colloque de l'université de Toulouse, *Pallas* : revue d'études latines, 45/1996, Toulouse, 1996), André Arcellaschi propose un classement des victimes de Médée selon les passions éprouvées par Médée :

- Les deux victimes de l'amour sont Absyrtos et Pélias puisque ce sont ses sentiments pour Jason qui poussent Médée à les tuer.
- Les enfants apparaissent comme les fruits de sa colère.
- Créon et Créuse sont les produits de sa fureur.

¹⁴⁵⁴ M. Armisen-Marchetti, 1989, *Sapientiae facies : étude sur les images de Sénèque*, Paris, Les Belles Lettres, p. 359.

Le corpus dramatique sénéquien : la colère, une force qui va

En tant qu'actant, l'acteur est l'unité anthropomorphe de la force agissante. S'inscrivant dans la trame narrative, la colère joue un rôle essentiel. Elle se situe à différents niveaux dans la progression dramatique. Insérée dans l'exposition, elle sous-tend un arrière-plan conflictuel et devient le sentiment à l'origine des grandes étapes de l'action. Autrement, en tant que force qui va, elle structure des rapports d'affrontement des personnages et contribue au déroulement de l'action. Apparaissant au dénouement de la pièce, elle laisse latente une forte tension.

La colère, moteur de l'action dramatique

Dès les premiers vers, la colère apparaît dans certaines pièces et détermine les prémices dramatiques. Le ressentiment provoque une malédiction. S'agissant comme un pantin, l'humanité se débat contre une volonté qui la dépasse. La trame narrative suit le cheminement d'une logique, dont la cause et donc le point de départ se donnent comme des desseins qui souhaitent tout le mal possible à une personne ou à une lignée. La colère se cristallise et connaît alors une permanence temporelle. La colère structure l'univers mythologique et la tragédie s'en nourrit, en la mettant en scène.

Dans *les Phéniciennes*, Œdipe évoque Laius furieux et rappelle ainsi la malédiction qui frappe sa famille :

*Sanguineum gerens
Insigne regni Laius rapti furit ;
En ecce, inanes manibus infestis petit
Foditque uultus¹⁴⁵⁵.*

¹⁴⁵⁵ Sén., *Phœn.*, 40-43 : « Portant l'emblème ensanglanté de son pouvoir royal dérobé, Laius bouillonne de fureur ; voyez, voici que de ses mains hostiles il assaille mes orbites vides et les fouille. »

Le verbe *furere* dénote l'état général du roi assassiné, courroucé de son assassinat et de l'usurpation de son pouvoir. C'est un état proche de la démence, semblable à celui des Ménades. La vengeance assaille l'être et le déchaîne. C'est de cette haine, héritage tragique, que naît la lutte fratricide pour le pouvoir, opposant Polynice et Étéocle. Selon François-Régis Chaumartin¹⁴⁵⁶, « la malédiction n'a pas d'autre motif que la haine de soi, transposée sur les siens, la volonté de voir se dérouler jusqu'au bout l'enchaînement des meurtres, puisque la famille, maudite avant même la naissance du père, ne peut trouver de purification que dans son propre anéantissement ».

Dans *Hercule furieux*, dès le prologue, Junon évoque le courroux qu'elle nourrit contre Hercule¹⁴⁵⁷ :

*Non sic abibunt odia : uiuaces aget
Violentus iras animas et saeuus dolor
Aeterna bella pace sublata geret*¹⁴⁵⁸.

Cette colère est également rappelée dans *Hercule sur l'Œta* :

*Iam uacuus aether non potest odio tuae
Sufficere nuptae quasque deuincam feras
Tellus timet concipere nec monstra feras*¹⁴⁵⁹.

La sphère divine interagit sur l'univers des hommes. Et l'action enclenchée est proportionnelle aux tempéraments d'exception qui peuplent le monde tragique. Dans *Agamemnon*, le roi se retrouve menacé de mort par la colère de Clytemnestre.

¹⁴⁵⁶ Sénèque, *Tragédies (tome I)*, texte établi et traduit par François-Régis Chaumartin, p. 120.

¹⁴⁵⁷ Fils d'une concubine de Zeus, il aspire à une destinée céleste et il tire une gloire et une renommée étendue à l'univers entier de toutes les épreuves qu'elle lui impose.

¹⁴⁵⁸ Sén., *Herc. f.*, 27-29 : « Mes haines ne s'en iront pas ainsi ; mon cœur violent exprimera vigoureusement sa rage ; mon cruel ressentiment détruira la paix et mènera des guerres éternelles. »

¹⁴⁵⁹ Sén., *Herc. Œt.*, 52-54 : « Désormais vide, le ciel ne peut suffire à la haine de ton épouse ; la terre craint de produire des fauves dont je triompherai et ne trouve plus de monstres. »

C'est de ce courroux que l'action funeste naît. Cette suite inéluctable est consécutive à la vengeance héréditaire et au châtement de la démesure dont s'est rendu coupable Agamemnon en sacrifiant sa fille. Clytemnestre est tourmentée par sa fureur de mère, sa douleur d'épouse blessée. Dans *Thyeste*, les deux frères se retrouvent sous le joug d'une double malédiction : la première provient des suites du repas offert aux dieux par Tantale, et la seconde est proférée par le cocher Mytrilos contre Pélops pour le punir de sa trahison. Inscrite dans une mémoire familiale ou divine, la colère résulte d'une offense. Pérenne, elle se concrétise par une malédiction et construit alors un rapport au monde conflictuel entre les personnes concernées. Dans la linéarité narrative, la colère peut structurer l'action et créer certains rebondissements, générant un nouveau développement de la situation. Dans *Phèdre*, ce n'est pas le ressentiment qui enclenche l'action, mais l'amour que nourrit Phèdre à l'égard d'Hippolyte :

*Pectus insanum uapor
Amorque torret. Intimis furit pferus
Penitus medullis atque per uenas meat
Visceribus ignis mersus et uenis latens
Vt agilis altas flamma percurrit trabes*¹⁴⁶⁰.

Et de son aveu découle la colère d'Hippolyte¹⁴⁶¹, rejetant sa belle-mère. Et la ruse de la Nourrice (*scelere uelandum est scelus*¹⁴⁶²), qui consiste à rendre Hippolyte coupable de cette passion incestueuse, inverse les rôles. De cette nouvelle situation, jaillit le courroux de Thésée, qui va maudire son fils et donc le condamner (*Phaedr.*, 903-958). Ce revirement achemine inéluctablement les êtres à leur perte. Innocent, Hippolyte va quand même périr et conférer à la pièce toute sa grandeur tragique.

¹⁴⁶⁰ Sén., *Phaed.*, 640-644 : « La chaleur de l'amour consume mon cœur en délire. Un feu dissimulé dans mes entrailles, caché dans mes veines, déchaîne sa fureur sauvage au plus profond de mes moelles et circule à travers mes veines, semblable à la flamme rapide courant à travers les lambris. »

La description du *furor* amoureux est en de nombreux points semblables au *furor* tragique.

¹⁴⁶¹ Sén., *Phaed.*, 704-709.

¹⁴⁶² Sén., *Phaed.*, 721 : « par un crime, il faut voiler un crime. »

La logique passionnelle : du *dolor*, au *furor*, s'achevant par le *scelus nefas*

Contrairement au théâtre grec empreint des contraintes du rituel religieux et social, les tragiques latins s'inspirent des mythes grecs, vivier d'histoires terribles : « la tragédie romaine peut, le temps de l'*otium*, développer un tragique enclos dans un espace ludique d'une totale autonomie fictionnelle, ce qui d'une certaine façon l'épure de toute scorie, portant ainsi jusqu'à l'incandescence la *furor* des personnages¹⁴⁶³ ». Cette finalité ultime amène à une exposition à vif des émotions spectaculaires, comme la colère.

En effet, les personnages sont le moteur de l'action de la tragédie et deviennent ainsi la matière première de la pièce. Pour Jean-Marie Thomasseau¹⁴⁶⁴, « la tragédie latine nous découvre au-delà de toute forme de catharsis possible l'insondable abysse de la nature humaine, surtout avec ses personnages de prédilection : Médée, Atrée et Thyeste, Hercule ». L'acmé de chaque pièce coïncide avec un vertige des sens paroxystique, s'achevant dans le *scelus nefas*. La colère est une des forces essentielles qui amène l'individu à une telle extrémité et, dans ce cheminement passionnel, elle devient un des paliers nécessaires. Le parcours suivi par le protagoniste tragique romain débute par un *dolor*, continuellement ressassé, qui est bien plus qu'une douleur, mais « une perte de soi-même et de son identité humaine », pour aboutir au *furor*, frénésie meurtrière, incarnation de cette absence à soi¹⁴⁶⁵.

Hyperbolique, la colère confère par son exacerbation émotionnelle une dimension épique aux personnages et à leurs actes.

¹⁴⁶³ J-M. Thomasseau, 2005, p. 37.

¹⁴⁶⁴ J-M Thomasseau, 1995, p. 38.

¹⁴⁶⁵ Fl. Dupont, 1988, p. 51-59.

- Le *dolor*

Un malheur terrible frappe le personnage. Et de ce désarroi naît la colère, réponse consécutive à une offense. Médée se retrouve répudiée et chassée. Le *dolor* « est sans remède humain et expulse hors de l'humanité celui qui le subit. Il est vécu par le héros comme une perte de soi-même et de son identité humaine, étant bien entendu que la société à laquelle appartient le personnage est hiérarchique, et que perdre son rang, c'est perdre son humanité¹⁴⁶⁶ ». Ayant subi une *iniuria* c'est-à-dire un déni de justice qui prive le héros de son bon droit, le protagoniste est en proie à une souffrance physique ou morale, un chagrin, *aegritudo* ou *dolor*. Le terme *dolor* désigne à la fois la souffrance et le besoin de mettre fin à cette souffrance par un acte de vengeance. C'est une dépossession, d'ordre affectif, social.

Le *dolor* humain

Dans *Agamemnon*, Clytemnestre est présentée, rongée par la rage qu'elle nourrit à l'encontre d'Agamemnon :

Flammae medullas et cor exurunt meum
Mixtus dolori subdidit stimulos timor
*Invidia pulsat pectus*¹⁴⁶⁷.

Atrée est blessé par la liaison de sa femme Aérope avec son frère, Thyeste, qui lui a, également dérobé le bélier d'or, emblème de son pouvoir royal. Le *dolor* l'appelle à l'action et à une réaction offensive :

¹⁴⁶⁶ Fl. Dupont, 1988, p. 54.

¹⁴⁶⁷ Sén., *Ag.*, 132-134 : « Mes moelles, mon cœur sont consumés de flammes, à mon ressentiment la crainte vient ajouter ses aiguillons, la haineuse jalousie bat dans mon sein. »

*Ignave, iners, eneruis et, quod maximum
 Probrum tyranno rebus in summis reor,
 Inulte, post tot scelera, post fratris dolos
 Fasque omne ruptum, questibus uanis agis,
 Iratus Atreus¹⁴⁶⁸.*

Et le roi se projette dans sa nouvelle identité, celle de l'*iratus Atreus*.

Médée connaît la même dépossession. Répudiée et chassée, elle perd sa maison au double sens du terme, à savoir son lieu de résidence et sa famille¹⁴⁶⁹. À Iolcos, elle est chassée avec Jason à la suite du meurtre de Pélias ; à Colchos, elle trahit son père et tue son frère. Condamnée à une perpétuelle errance, elle perd à Corinthe ce pourquoi elle a tué et trahi sa propre famille : Jason. Cette rupture lui ôte les trois lieux possibles de son insertion dans l'humanité : le pays de son père, de son époux et l'hospitalité :

*Hoc facere Iason potuit, erepto patre
 Patria atque regno sedibus solam exteris
 Deserere durus¹⁴⁷⁰ ?*

L'unique lien affectif qui la maintenait dans une relation émotionnelle humaine est rompu. Elle est alors poussée à reconquérir tout ce qu'elle a perdu. La colère ne va faire qu'aviver son tempérament exceptionnel, ainsi que sa parenté divine.

Dans *Hercule sur l'Æeta*, Déjanire n'est que souffrance face à la trahison de son époux, et n'aspire qu'à la vengeance :

¹⁴⁶⁸ Sén., *Th.*, 176-180 : « mou, inerte, sans nerfs et, ce que je considère comme le plus grave pour un tyran au faite de la puissance, sans vengeance, après tant de crimes, après les perfidies de ton frère, la rupture de toute loi sacrée, toi Atrée, tu dépenses ta rage en de vaines plaintes ? »

¹⁴⁶⁹ Fl. Dupont, 1988, p. 54.

¹⁴⁷⁰ Sén., *Med.*, 118-120 : « Jason a pu faire cela : m'avoir arraché à mon père, ma patrie, mon royaume, puis m'abandonner seule en pays étranger, le cruel ? »

*Iole mais captiua germanos dabit
 Natis Iouisque fiet ex famula nurus ?
 Num flamma cursus pariter et torrens feret
 Et Vrsa pontum sicca caeruleum bibet ?
 Non ibo inulta : gesseris caelum licet
 Totusque pacem debeat mundus tibi,
 Est aliquid hydra peius : iratae dolor
 Nuptae¹⁴⁷¹.*

Le *dolor* divin

Selon la logique de l'anthropomorphisme divin, les dieux sont affectés du même *dolor* que les humains. Dès le prologue d'*Hercule furieux*, Junon se plaint de sa condition d'épouse de Jupiter, bafouée par les incessantes liaisons et enfants adultérins de son époux. Son ressentiment se cristallise alors sur Hercule :

*Escendat licet
 Meumque uictrix teneat Alcmene locum,
 Pariterque natus astra promissa occupet,
 In cuius ortus mundus impendit diem
 Tardusque Eoo Phoebus effulsit mari
 Retinere mersum iussus Oceano iubar¹⁴⁷².*

¹⁴⁷¹ Sén., *Herc. CEt.*, 278-285 : « Iole, la captive, donnera des frères à mes fils et d'esclave deviendra la belle-fille de Jupiter ? La flamme dirigera-t-elle sa course dans le même sens que le torrent et l'Ourse sèche boira-t-elle la mer au sombre azur ? Je ne m'en irai pas sans m'être vengée : tu as pu porter le ciel et le monde entier peut te devoir la paix, il y a quelque chose de pire que l'hydre : le ressentiment d'une épouse en courroux. »

¹⁴⁷² Sén., *Herc. F.*, 21-26 : « Verra-t-on Alcmène faire l'ascension, occuper triomphante ma place, verra-t-on aussi s'emparer des astres promis ce fils, dont la naissance coûta un jour au ciel et fit que Phébus fut plus lent à briller sur la mer orientale, enjoint de retenir sa lumière dans l'Océan profond ? »

- Le *furor*

Le passage du *dolor* au *furor* fait basculer l'être de l'humanité à l'inhumanité¹⁴⁷³. Arraché socialement et culturellement à l'humanité, l'être est introduit par le *furor* dans le monde mythologique où il se réapproprie son identité.

Terme d'origine juridique, le *furor* souligne l'état de tout homme, n'agissant plus d'une façon humaine. Il est *furiosus* et reconnu juridiquement irresponsable, car son comportement est incompréhensible pour son entourage. Il est alors privé des possibilités d'agir. Le droit de gérer ses biens lui est supprimé. Il est même enchaîné, quand il est considéré comme dangereux pour lui-même ou les autres. C'est un état temporaire, et le furieux retrouve ses anciens droits et libertés quand il est revenu à lui-même. Le *furor* est donc une absence. Il y a ainsi rupture entre une ancienne identité, pétrie de l'éthique et du code social humains, et une nouvelle identité, acheminant l'être vers le dépassement de sa propre essence. Le *dolor* tragique est « l'exaspération d'une douleur humaine, le *furor* est l'exaspération de la colère, de la volonté de vengeance¹⁴⁷⁴ ».

Le protagoniste doit transcender sa propre humanité et s'exhorte à ne pas faiblir. Ses forces doivent être proportionnelles à la nature du projet entrepris. L'action s'accomplit par la parole. C'est pourquoi Atrée invoque les Furies afin qu'elles affermissent la force de sa fureur :

Dira Furiarum cohors
Discorsque Erinys ueniat et geminas faces
Megaera quatiens : non satis magno meum
Ardet furore pectus, impleri iuuat
*Maiore monstro*¹⁴⁷⁵.

¹⁴⁷³ Le développement qui suit reprend l'analyse de Florence Dupont, 1988, *Le théâtre latin*, p. 51-60.

¹⁴⁷⁴ Fl. Dupont, 1988, p. 55.

¹⁴⁷⁵ Sén., *Th.*, 249-254 : « Accourez, hideuse troupe des Furies, Erinys qui sèmes la discorde, Mégère qui agites tes deux torches : mon cœur ne brûle pas encore d'une assez grande fureur ; il veut s'emplier de sentiments plus monstrueux. »

La tournure intensive *maiore* s'ajoutant au sens de caractère surnaturel confère une dimension hyperbolique, voire épique aux sentiments qui anime le personnage. L'*homo furens* devient l'aboutissement d'une telle métamorphose. Atrée décrit l'accomplissement de ce processus :

*Nescio quid animus maius et solito amplius
Supraque fines moris humani tumet
Instatque pigris manibus – haud quid sit scio,
Sed grande quiddam est. Ita sit. Hoc, anime, occupa*¹⁴⁷⁶.

Dans *Hercule furieux*, Junon exhorte son courroux à grandir afin de triompher d'Hercule :

*Perge, ira, perge et magna meditanteù opprime,
Congredere, manibus ipsa dilacera tuis :
Quid tanta mandas odia*¹⁴⁷⁷.

Dans *Agamemnon*, Clytemnestre avoue avoir perdu irrémédiablement sa conscience morale, dès ses premières paroles :

*Periere mores, ius decus, pietas, fides
Et qui redire cum perit nescit pudor ;
Da frena et omnem prona nequitiam incita :
Per scelera semper sceleribus tutum est iter*¹⁴⁷⁸.

¹⁴⁷⁶ Sén., *Th.*, 267-270 : « Mon cœur se gonfle de je ne sais quelle vague, d'une puissance et d'une grandeur insolites, au-dessus des bornes de la nature humaine, et presse mes paresseuses mains ; je ne sais ce que c'est, mais c'est quelque chose de gigantesque. »

¹⁴⁷⁷ Sén., *Herc. F.*, 75-77 : « Continue, ma rage, continue et écrase celui qui médite ces vastes projets, mesure-toi à lui, mets-le toi-même en pièces de tes propres mains : pourquoi délègues-tu de si violentes haines ? »

¹⁴⁷⁸ Sén., *Ag.*, 112-115 : « Mais ont disparu morale, droit, honneur, affection, fidélité, et celle qui ne peut jamais revenir lorsqu'elle a disparu, la conscience du devoir : lâche la bride et penche-toi en avant pour donner son élan à toute perversité : des crimes aux crimes le chemin est toujours sûr. »

La mécanique de la passion l'amène inexorablement au sacrilège, devenu la norme de son être (*te decet maius nefas* (124)). Oscillant entre la haine d'un mari infidèle qu'elle méprise et l'attraction pour un amant qu'elle n'estime pas davantage (298-299), elle s'abandonne toute entière à sa rage et à son ressentiment :

*Quocumque me ira, quo dolor, quo spes feret,
Hoc ire pergam ; fluctibus dedimus ratem*¹⁴⁷⁹.

Le *furor* est un aveuglement général de l'esprit *mentis caecitas*¹⁴⁸⁰-, la perte de tout discernement. Il donne à la douleur la violence, la force *uis* nécessaires à la vengeance. Le héros tragique manipule ses passions pour se libérer de ses repères moraux et sociaux afin de mieux pouvoir accomplir son *nefas*. Il est le pire des crimes puisqu'il est inexpiable. À ce moment, le héros bascule dans le monde mythologique où il trouve de nouvelles références.

Le *scelus nefas*

Aboutissement du *dolor* et du *furor*, le *scelus nefas* est une entité romaine intraduisible, que Florence Dupont définit comme « crime contre l'humanité ». Sémantiquement, *nefas* résulte de la négation de *fas*, désignant « la permission ou l'ordre des dieux », « le droit divin », par opposition à *ius*, « droit humain ». Il n'est pas expiable et échappe à l'humanité, en la dépassant. Il exclut de l'humanité l'être qui le commet. En tant que crime symbolique, il remet en cause la définition de l'humanité et fait horreur aux hommes.

¹⁴⁷⁹ Sén., *Ag.*, 142-143 : « Partout où la rage, où le ressentiment, où l'espoir me porteront, là je continuerai d'aller. J'ai livré mon navire aux vagues. »

¹⁴⁸⁰ Cicéron, *Tusculanes*, III, 11.

Issu du monde mythologique, il est omniprésent dans le corpus dramatique sénèqueien. Médée incendie le palais royal de Corinthe ; elle tue le roi et sa fille et égorge ses propres fils. Dans *Thyeste*, Atrée tue ses neveux et les sert en repas à leur père. Dans *Agamemnon*, Clytemnestre tue son époux et sa captive Cassandre. Dans *Hercule sur l'Oeta*, Hercule se suicide par le feu. Dans *Hercule furieux*, Hercule tue sa femme et ses enfants. Dans *Les Troyennes*, Agamemnon sacrifie Polyxène et précipite Astyanax du haut d'une tour. Dans *Phèdre*, Phèdre, amoureuse d'Hyppolite, l'accuse faussement de viol. Dans *Œdipe*, Œdipe se crève les yeux. Le *scelus nefas* se fait régulateur, en effaçant le malheur initial et en réinstaurant un nouvel équilibre. Médée célèbre sa virginité retrouvée et sa gloire ancienne de fille de roi. Atrée incarne une logique de la passion en tous points semblable à celle de Médée. Par ses actes, Thyeste a aboli toute loi divine, l'inversion des valeurs doit être totale. Inexorablement, l'être de vengeance s'achemine vers son anéantissement, qui suscite en lui un désir de dépassement.

Le personnage halluciné, étranger au monde et à lui-même arpente la scène. « La vie alors résonne dans une enveloppe corporelle, essentiellement par le langage, la voix, les cris, et la musique sert d'amplificateur dramatique emportant le tout, avec la danse, dans ses rythmes et son ampleur¹⁴⁸¹ ».

Thyeste et Médée : la colère, passion substantielle de la tragédie

Thyeste

Dans le corpus tragique sénèqueien, la pièce *Thyeste* se démarque par le traitement de la colère, qui y occupe une place prépondérante. Elle agit non seulement comme un ressort dramatique essentiel, mais également comme la donnée fondamentale de la personnalité d'Atrée.

¹⁴⁸¹ J.M Thomasseau, 1995, *Drame et tragédie*, p. 38.

- La colère, ressort dramatique

Les différentes séquences narratives de la pièce s'enchaînent selon le développement du ressentiment d'Atrée. En suivant le découpage de Jean-Pierre Aygon¹⁴⁸², la progression dramatique comporte trois étapes : l'annonce d'un événement inévitable, la *cena* elle-même, la reprise des mêmes images dans la confrontation finale entre les deux frères.

Dès le prologue, la colère s'impose comme la force génératrice et fédératrice de l'intrigue. La mémoire mythologique se superpose à la mémoire familiale. La pièce débute sur un arrière-plan conflictuel qui s'échelonne selon une double malédiction. La première découle du festin impie que Tantale a offert aux dieux ; la seconde est proférée par le cocher Myrtilos contre Pélops pour le punir de sa trahison. Tel est le point de départ du déroulement de *Thyeste*, comme le rappelle la Furie des vers 136 à 151. La tragédie commence par un dialogue entre la Furie et Tantale, qui se retrouve dans l'obligation d'apporter le malheur sur le palais d'Argos, en y déchaînant des haines génératrices d'atroces effusions de sang. Et l'action des descendants, pris dans cet engrenage de la vengeance, va être à la mesure de cet héritage familial. L'horreur se déploie, défiant les lois de l'*humanitas*, et développe des sacrilèges comme le cannibalisme.

Et à ces haines anciennes, succède un conflit plus actuel. Une lutte fratricide s'est engagée pour la conquête du pouvoir. Au moment de l'action dramatique, Atrée souhaite se venger de son frère Thyeste, qui l'a dépossédé à la fois au niveau affectif et social. En effet, Thyeste a séduit sa belle-sœur Aéropé et dérobé le bélier d'or, emblème du pouvoir royal :

Coniugem stupro abstulit

Regnumque furto ; specimen antiquum imperi

*Fraude est adpetus, fraude turbavit domum*¹⁴⁸³.

¹⁴⁸² Jean-Pierre Aygon, 2003, « Le banquet tragique : le renouvellement du thème dans le *Thyeste* de Sénèque », p. 272.

¹⁴⁸³ Sén., *Th.*, 223-225 : « Il a enlevé mon épouse par un adultère et mon pouvoir par un vol : il a obtenu, grâce à une perfidie, l'emblème antique du pouvoir, grâce à une perfidie il a jeté le trouble dans ma maison. »

Et de ce *dolor*, Atrée se nourrit pour pouvoir se venger. La colère connaît alors une pérennité temporelle conséquente et s'inscrit comme second relais du *furor* tragique, qui se décline en trois temps : le *dolor*, le *furor* et le *scelus nefas*. La colère structure un schéma itératif, qui se répète à chaque génération, jonchant l'histoire familiale d'épisodes sanglants et de *nefas*.

La trame narrative se développe selon la montée de l'horreur, concrétisation et assouvissement du ressentiment d'Atrée. Lors de son dialogue avec le courtisan, Atrée expose sa haine et, comme dans une transe, la machination qu'il projette afin de tirer vengeance :

Liberos avidus pater
Gaudensque laceret et suos artus edat.(...)
Tota iam ante oculos meos
Imago caedis errat, ingestas orbitas
*In ora patris*¹⁴⁸⁴.

Cette image (*imago*) synthétise la première action, la mise à mort des enfants, puis le résultat final, leur ingestion par leur père. Le furieux bourreau¹⁴⁸⁵ mène l'action en toute lucidité. Maître de lui, il use de la raison et même de la ruse pour concrétiser ses desseins vengeurs.

Puisque chaque protagoniste n'a pas la même connaissance de l'action, elle se poursuit, en s'orientant selon un double clivage entre l'être et le paraître. Ignorant ce qui se passe réellement, le chœur exprime une joie étonnée à l'annonce du partage du pouvoir, qui doit en fait conduire à la catastrophe. Cette allégresse illusoire, charnière entre une résolution apparente de la situation et la venue du désastre, renforce l'ironie tragique. Elle se poursuit avec le comportement de Thyeste, qui ignore la monstruosité du banquet auquel il participe.

¹⁴⁸⁴ Sén., *Th.*, 277-283 : « Que leur père déchire avec avidité et avec joie ses enfants et dévore sa propre chair. (...) Maintenant la vision du meurtre tout entier erre devant mes yeux, les enfants engloutis dans le ventre de leur père. »

¹⁴⁸⁵ Fl. Dupont, 1988, p. 52-53.

Et pourtant, cette ironie tragique alterne avec des accès sporadiques de lucidité, naissant d'un pressentiment qui se fie à l'expérience vécue. Le calme actuel ne peut être qu'un préambule à de nouvelles tempêtes (573-598). La colère est la force génératrice d'une telle action. Elle va se concrétiser dans le *scelus nefas*, la *cena Thyestae*.

Atrée en entreprend les préparatifs, rapportés par le messager. Cette *descriptio in absentia*¹⁴⁸⁶ se fige dans le regard du messager :

Haeret in uultu trucis

*Imago facti*¹⁴⁸⁷.

Elle permet de faire voir ce qui n'est pas visible comme le recommande Horace :

Ne pueros coram populo Medea trucidet,

Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus,

*Aut in auem Procne uertatur, Cadmus in anguem*¹⁴⁸⁸.

Les meurtres sont très détaillés (641-743), comme le découpage des chairs (749-764) et leur cuisson (765-775). Puis, vient le moment du repas, présenté par une hypotypose qui ne montre que la bouche du père en action :

¹⁴⁸⁶ J.P Aygon, 2003, « Le banquet tragique : le renouvellement du thème dans le *Thyeste* de Sénèque », p. 274.

¹⁴⁸⁷ Sén., *Th.*, 635-636 : « L'image de cette action sauvage demeure fixée dans mes yeux. »

¹⁴⁸⁸ Horace, *A.P.*, 185-187 : « Que Médée n'égorge pas ses enfants devant le public, que l'abominable Atrée ne fasse pas cuire devant tous des chairs humaines, qu'on ne voie point Procne se changeant en oiseau, ou Cadmus en serpent. »

*Lancinat gnatos pater
 Artusque mandis ore funesto tuos :
 Nitet fluente madidus unguento comam
 Grauique uino ; saepe praecclusae cibum
 Tenere fauces*¹⁴⁸⁹.

Alors que le banquet festif représente l'ordre et l'harmonie des relations entre les hommes, la rupture de cet ordre s'ouvre sur un véritable chaos. Un tel projet donne à son crime toute la dimension du sacrilège¹⁴⁹⁰. Selon Jean-Pierre Aygon¹⁴⁹¹, «la *cena Thyestae* constitue l'écart le plus complet par rapport à l'idéal du banquet, car elle combine et accumule une trahison, des meurtres impies et le cannibalisme sous la forme la plus intolérable, puisqu'un père mange la chair de ses propres enfants ».

Une sorte de sadisme s'empare d'Atrée, qui jubile alors devant son triomphe. Il humilie et torture son frère en lui faisant très progressivement découvrir la vérité. L'horreur progresse et atteint son paroxysme quand l'atroce *imago* défile sous les yeux de Thyeste :

*In parua carpsi frusta et haec feruentibus
 Demersi aenis ; illa lentis ignibus
 Stillare iussi ; membra neruosque abscidi
 Viuentibus gracilisque traiectas ueru
 Mugire fibras uidi*¹⁴⁹².

¹⁴⁸⁹ Sén., *Th.*, 779-782 : « Le père déchiquète ses fils et mâche de sa bouche sinistre sa propre chair ; sa chevelure, imbibée de flots de parfum, brille et il est lourd de vin ; souvent son gosier s'est fermé et a retenu cette nourriture. »

¹⁴⁹⁰ Sén., *Th.*, 285-286 :

*Quod est in isto scelere praecipuum nefas,
 Hoc ipse faciet.*

(« Ce qui, avant tout, fait de ce crime un sacrilège, lui-même l'accomplira. »)

¹⁴⁹¹ Jean-Pierre Aygon, 2003, « Le banquet tragique : le renouvellement du thème dans le *Thyeste* de Sénèque », p. 271.

¹⁴⁹² Sén., *Th.*, 1060-1064 : « J'ai coupé leurs membres en petits morceaux et les ai plongés dans des chaudrons bouillants où je les ai réduits à petit feu ; j'ai tranché à vif leurs membres et leurs muscles ; j'ai vu bruire les chairs, transpercées par une mince broche. »

Comme Médée se glorifie d'avoir retrouvé sa pureté, Atrée affirme avoir reconquis sa virilité :

Liberos nasci mihi

*Nunc credo, castis nuns fidem reddi toris*¹⁴⁹³.

Le *nefas* annule l'affront et Thyeste se retrouve victime d'une « castration symbolique¹⁴⁹⁴ ».

Et la pièce s'achève sur Thyeste en proie à un insoutenable *dolor*, laissant présager de nouveaux crimes. Les sarcasmes qu'Atrée lui adresse, la prédisposition naturelle à un acte similaire et l'appel final du frère à la vengeance, montrent que l'épisode n'est pas clos et que le mal va de nouveau se déployer¹⁴⁹⁵. La colère et la haine caractérisent traditionnellement Thyeste, où dans la pièce d'Ennius, il maudit son frère et lui souhaite les pires malheurs :

Ipsa summis saxis fixus asperis, evisceratus,

Latere pendens, saxa pargens tabo sanie et sanguine atro,

Neque sepulcrum quo recipiat habeat, portum corporis,

*Vbi remissa humana uita corpus requiescat malis*¹⁴⁹⁶.

Le *dolor* pétrifie l'être, qui n'est plus que douleur. L'affermissement vient après avec l'exhortation à l'action.

¹⁴⁹³ Sén., *Th.*, 1098-1099 : « À présent, je crois que des enfants me naissent, à présent, j'ai la certitude que ma couche nuptiale a retrouvé sa pureté. »

¹⁴⁹⁴ Jean-Pierre Aygon, 2003, « Le banquet tragique : le renouvellement du thème dans le *Thyeste* de Sénèque », p. 282.

¹⁴⁹⁵ Analyse de François-Régis Chaumartin, *Sénèque : tragédies (tome II)*, « introduction de Thyeste », Paris, les Belles Lettres, p. 107.

¹⁴⁹⁶ Cic., *Tusc.*, I, 107 : « Que lui-même, accroché au sommet d'une âpre roche, décharné, les entrailles pendantes, inonde les roches de la pourriture, de la sanie de son sang noir ! Qu'il n'ait point l'abri du tombeau, port de notre corps, où le corps trouve l'apaisement de ses maux quand nous sommes délivrés de cette vie ! »

L'iratus Atreus

La colère se chevile au corps de certains personnages et en devient le principal schème identitaire. Cet aspect se cristallise et définit le caractère du personnage. Elle se retrouve sur le masque, effigie du protagoniste. *L'ira* acquiert le statut de passion première dans le personnage d'Atrée, l'*iratus Atreus* :

« Mon frère m'invite à dévorer, dans mon désespoir,
mes enfants,
Ayant été séparé de toi
Est-il quelqu'un pour punir cette action ? Qu'on le
mette aux fers¹⁴⁹⁷ ! »

Parallèlement à l'avancée de la trame narrative, se modèle l'évolution d'Atrée. C'est en *homo furens* très lucide qu'il décrit clairement son parcours émotionnel. Il rappelle son *dolor* (223-225) qui l'a poussé à la vengeance : la trahison de son frère avec son épouse et l'usurpation de l'emblème du pouvoir. Il s'exhorte à transcender son humanité en faisant appel aux Erynies, personnification de la fureur :

Dira Furiarum cohors
Discorsque Erinys ueniat et geminas faces
Megaera quatiens : non satis magno meum
Ardet furore pectus, impleri iuuat
*Maiore monstro*¹⁴⁹⁸.

Il s'invective lui-même et se reproche sa mollesse:

¹⁴⁹⁷ Cic., *De or.*, III, 217 : *Ipsus hortator me frater ut meos malis miser/manderem natos segregare abs te ausus/ecquis hoc animaduertet? Vincite.*

¹⁴⁹⁸ Sén., *Th.*, 249-254 : « Accourez, hideuse troupe des Furies, Erinys qui sèmes la discorde, Mégère qui agites tes deux torches : mon cœur ne brûle pas encore d'une assez grande fureur ; il veut s'emplier de sentiments plus monstrueux. »

*Ignave, iners, eneruis et, quod maximum
 Probrum tyranno rebus in summis reor,
 Inulte, post tot scelera, post fratris dolos
 Fasque omne ruptum, questibus uanis agis,
 Iratus Atreus¹⁴⁹⁹ ?*

La colère l'emporte et le pousse à l'action. La passion devient sa logique comportementale :

*Fateor. Tumultus pectora attonitus quatit
 Penitusque uoluit : rapior et quo nescio,
 Sed rapior. Imo mugit e fundi solum,
 Tonat dies serenus ac totis domus
 Vt fracta tectis crepuit et moti lares
 Vertere uultum : fiat hoc, fiat nefas
 Quod, di, timetis¹⁵⁰⁰.*

Il affermit sa volonté chancelante, quand il évoque l'éventuelle participation de ses enfants à sa vengeance :

*Quid enim necesse est liberos sceleri meo
 Inserere ? Per nos odia se nostra explicent.
 Male agis, recedis, anime : si parcis tuis,
 Parces et illis¹⁵⁰¹.*

¹⁴⁹⁹ Sén., *Th.*, 176-180 : « Mou, inerte, sans nerfs et, ce que je considère comme le plus grave pour un tyran au faite de la puissance, sans vengeance, après tant de crimes, après les perfidies de ton frère, la rupture de toute loi sacrée, toi Atrée, tu dépenses ta rage en de vaines plaintes ? »

¹⁵⁰⁰ Sén., *Th.*, 260-266 : « Je le reconnais. Une agitation délirante secoue mon cœur et le bouleverse profondément ; je suis emporté et je ne sais où, mais je suis emporté. Le sol mugit depuis ses profondeurs, le ciel serein tonne, la maison a craqué, comme si toute la toiture s'était fracassée : les Lares ébranlés ont détourné leur visage. Que se produise, que se produise ce sacrilège dont vous avez peur, ô dieux. »

¹⁵⁰¹ Sén., *Th.*, 322-325 : « Car en quoi est-il indispensable d'impliquer mes enfants dans mon crime ? Mes haines peuvent s'assouvir avec mon seul concours. Tu agis de travers, tu recules, mon cœur : si tu épargnes les tiens, tu les épargneras aussi. »

Lors des préparatifs du funeste banquet, Atrée n'a plus rien d'humain et s'assimile à un prédateur :

*Iamque dimissa mora
Assiluit aris toruum et obliquum intuens ;
Ieiuna siluis qualis in Gangeticis
Inter iuuencos tigris errauit duos,
Vtriusque praedae cupida quo primum ferat
Incerta morsus flectit hoc rictus suos,
Illo reflectit et famem dubiam tenet,
Sic dirus Atreus capita deuota impiae
Speculatur irae¹⁵⁰².*

Et :

*Silua iubatus qualis Armenia leo
In caede multa uictor armento incubat
Cruore rictus malidus et pulsa fame
Non ponit iras : hinc et hinc tauros premens
Vitulis minatur dente iam lasso piger,
Non aliter Atreus saeuit atque ira tumet
Ferrumque gemina caede perfusum tenens¹⁵⁰³.*

Et en total triomphe, il acquiert une nouvelle identité, vierge de toutes les offenses qu'il avait subies. Comme Médée se glorifie d'avoir retrouvé sa pureté, Atrée affirme avoir reconquis sa virilité :

¹⁵⁰² Sén., *Th.*, 705-713 : « Et, sans tarder davantage désormais, il s'élançe aux autels en lançant des regards torves et obliques ; tel, dans les forêts du Gange, un tigre affamé hésite entre deux jeunes taureaux, également désireux des deux proies, et ignorant sur lequel porter d'abord la gueule menaçante, tenant ainsi sa faim en suspens, tel le cruel Atrée contemple les têtes vouées à sa fureur impie. »

¹⁵⁰³ Sén., *Th.*, 732-738 : « Comme dans les forêts de l'Arménie, un lion à la forte crinière s'est jeté victorieusement sur un troupeau, et couché au milieu de son vaste carnage, quoique sa gueule soit toute humide de sang, quoique sa faim soit chassée, ne quitte pas encore sa rage, mais, tout en pressant ça et là des taureaux, menace languissamment les veaux de ses crocs déjà las, de même Atrée sévit, bouillonnant de fureur, et brandit son glaive souillé d'un double meurtre. »

Liberos nasci mihi

*Nunc credo, castis nunc fidem reddi toris*¹⁵⁰⁴.

Médée

À quelques nuances près, l'avatar féminin d'Atrée pourrait être Médée. La colère se déploie dans la pièce avec une linéarité aussi marquée que dans *Thyeste*. Le déploiement dramatique part du *dolor* de la Colchidienne et suit les différentes étapes de son cheminement passionnel, allant du *dolor*, puis au *furor* et enfin, en s'achevant par le *scelus nefas*. De plus, la matière picturale de l'homme en colère est riche et abondante puisque deux portraits complets de Médée furieuse (380-396 ; 849-878) sont présents.

L'ancrage narratif

En évoquant Médée, la première pensée qui vient à l'esprit est l'infanticide. Son histoire appartient à ce monde des *fabulae* grecques qui circulaient dans les mémoires romaines. Au fur et à mesure du temps, elles se sont figées et ont engendré des images stéréotypées comme Médée la furieuse, préparant sa vengeance contre son époux infidèle. De ce fait, des traits de caractère ont fini par être associés définitivement aux protagonistes comme le montre Horace :

« Toi qui écris des tragédies, suis la tradition, ou bien invente des personnages qui restent semblables à eux-mêmes. Si tu reprends encore une fois le personnage d'Achille, qu'il ne se repose jamais, qu'il soit enclin à la colère, sans pitié, agressif, refusant de se soumettre aux lois et ne connaissant que le droit des armes, que Médée soit sauvage et invincible, qu'Ino soit pitoyable, Ixion sans foi ni loi, Io errante, Oreste en proie au chagrin et au deuil.

¹⁵⁰⁴ Sén., *Th.*, 1098-1099 : « À présent, je crois que des enfants me naissent, à présent, j'ai la certitude que ma couche nuptiale a retrouvé sa pureté. »

Si tu introduis un personnage nouveau et qui n'appartient pas au répertoire dramatique, tel qu'il était au début conserve-le jusqu'à la fin, surtout qu'il ne change pas¹⁵⁰⁵. »

Cette tradition littéraire a cristallisé la personnalité de chaque héros mythologique en lui attribuant une épithète tragique¹⁵⁰⁶ qui détermine un *motus animi* majeur. De ce fait, le poète doit utiliser les mots conformes au *motus animi* de son personnage :

« ...Des paroles de deuil conviennent à un visage affligé, des menaces à un visage en colère, des plaisanteries à celui qui n'est pas sérieux, un visage sévère doit dire des paroles graves¹⁵⁰⁷. »

Médée n'est pas réputée pour sa colère mais pour sa sauvagerie et son invincibilité. En fait, la colère est une passion qui leur est subordonnée. Elles sont l'aboutissement d'un cheminement émotionnel complexe, puisque le protagoniste doit d'abord éprouver toutes sortes de sentiments qui vont forger ces deux caractéristiques. La colère est une émotion secondaire qui contribue au développement d'autres passions premières. L'*ira* acquiert le statut de passion première uniquement dans le personnage d'Atrée, l'*iratus Atreus* :

¹⁵⁰⁵ Horace, *Art poétique*, 119-127 :

*Aut famam sequere aut sibi conuenientia finge
Scriptor. Honoratum si forte reponis Achillem,
Impiger, iracundus, inexorabilis, acer
Iura neget, sibi nata, nihil non arroget armis.
Sit medea ferox inuictaque, flebilis Ino,
Perfidus Ixion, Io uaga, tirstis Orestes.
Siquid inexpertum scaenae committis et audes
Personam formare nouam, seruetru a imum
Qualis ab incepto processerit et sibi constet.*

¹⁵⁰⁶ Pour une étude détaillée de l'épithète tragique, voir Fl. Dupont, 2000, *L'orateur sans visage*, p. 162-165.

¹⁵⁰⁷ Horace, *Art poétique*, 105-107 :

*Tristia maestum
Voltum uerba decent, iratum plena minarum,
Ludentem lasciua, seuerum seria dictu.*

« Mon frère m'invite à dévorer, dans mon désespoir,
mes enfants,
Ayant été séparé de toi
Est-il quelqu'un pour punir cette action ? Qu'on le
mette aux fers¹⁵⁰⁸ !

Médée apparaît comme l'archétype de l'être en colère tragique puisque sa fureur est omniprésente. L'être en colère devient donc l'ouverture sur un monde mythologique où règnent l'excès, la démesure. Évoquer l'homme en colère dans une tragédie, revient à rappeler une tradition mythologique qui est un genre avec ses spécificités. Dans ce cas-là, il peut donc y avoir influence du genre littéraire sur la représentation de l'*homo furens*.

C'est pourquoi nous tenterons dans un premier temps d'analyser le statut de la colère au sein de la tradition mythologique, tout en montrant qu'il y a jonction entre l'évolution événementielle de la pièce et le cheminement émotionnel de Médée ; puis dans un second temps, nous nous attacherons à l'étude de l'esthétique tragique de l'homme en colère.

L'homo furens : élément constitutif d'une trame narrative et mythologique

Contrairement à ce que nous avons pu constater jusqu'à présent, l'être en colère n'est pas ici un anonyme mais une héroïne bien connue de tous : Médée. Comme tout personnage mythologique, elle possède un vécu transmis par une *fama*. Son histoire s'inscrit dans une continuité mythologique.

¹⁵⁰⁸ Cic., *De or.*, III, 217 : *Ipsus hortator me frater ut meos malis miser/manderem natos segregare abs te ausus/ecquis hoc animaduertet? Vincite.*

- La trame mythologique

Il faut se rappeler que Jason quitte Iolcos, sa patrie, sur l'ordre de son oncle Pélias, qui l'envoie conquérir la Toison d'or à Colchos, royaume d'Aiétès, père de Médée. Là, Jason séduit la princesse qui grâce à ses pouvoirs de magicienne, lui permet de surmonter les épreuves imposées par Aiétès. Puis Médée s'enfuit avec celui-ci, lui ayant promis le mariage en échange de son aide. Du char qui les emporte avec la Toison d'or, Médée jette les membres de son frère Absyrtos, afin de retarder son père Aiétès parti à leur poursuite. Arrivée en Grèce avec Jason, elle l'aide à se venger de son oncle Pélias, qui a usurpé le trône de son père Aeson. Médée amène les filles de Pélias à découper en morceaux leur père et à jeter ces morceaux dans une chaudière d'eau bouillante, espérant ainsi le rajeunir. Les citoyens d'Iolcos, horrifiés, chassent Jason et Médée, qui se réfugient à Corinthe et deviennent les hôtes du roi Créon. Mais celui-ci persuade Jason d'épouser sa fille Créuse et de répudier Médée, bien qu'elle lui ait donné deux fils.

- La colère : un point de rupture entre deux personnalités

Le passé de Médée pose les prémices de sa colère qui lui fera commettre les pires crimes dans la tragédie de Sénèque. Médée n'est pas novice dans l'assassinat. Elle a déjà tué. Ses actes comme sa personnalité sont extrêmes. Il faut donc en déduire qu'il existe deux Médée avec chacune son propre univers : une, humaine, suivant les règles de la civilisation, l'autre prête à toutes les atrocités pour la cause qu'elle épouse. De ce fait, la personnalité de l'être en colère apparaît comme le point de rupture entre ces deux personnalités. Son attachement pour Jason l'a déjà poussée à commettre les pires crimes, une trahison laisse alors entrevoir un désastre. La nature de Médée est paradoxale, son équilibre est fragile et peut être rompu à tout instant pour n'importe quelle raison. Médée possède donc une nature prompte à la démesure. Sa sensibilité est importante et peut facilement dominer sa raison.

Cette prédisposition naturelle de Médée à la colère démesurée est complétée par un schéma événementiel implacable qui marque le point de départ de la tragédie de Sénèque. Médée, réfugiée à Corinthe avec ses enfants et son époux Jason, apprend soudainement que Jason va se marier avec Créuse, la fille de Créon. Vient alors sa résolution fatale déclenchée par sa fureur : elle décide de se venger. Pour cela, elle parvient à obtenir de Créon un délai d'un jour avant de s'exiler, pour faire ses adieux à ses enfants. Puis, s'entretenant avec Jason, elle lui propose de fuir avec elle. Il refuse. Elle le supplie alors de pouvoir emmener avec elle ses enfants. Mais il les aime trop pour s'en séparer. Elle connaît maintenant l'élément de sa vengeance. Elle commence à envoyer des cadeaux somptueux mais empoisonnés à Créuse. La malheureuse meurt consumée dans des flammes ainsi que Créon. Alors Médée tue ses propres enfants, dont le deuxième sous les yeux de Jason, avant de s'enfuir dans un char attelé de dragons. Le passé et le présent s'unissent pour permettre la constitution d'une personnalité démesurée, capable des pires crimes. Dans la tragédie, tout semble amplifié à l'extrême afin de créer une tension accrue dans l'affrontement de deux mondes : celui des êtres humains et celui que va créer Médée par sa folie et ses crimes.

De plus, l'évolution événementielle de la pièce suit le cheminement émotionnel du personnage qui se constitue du *dolor*, du *furor* et du *nefas*. Le fait que Médée apprenne les futures noces de Jason et de Créuse va déclencher l'action tragique. Le *dolor* est un préambule indispensable. Ce chagrin assombrit Médée, il la tient à l'écart des autres. Il suscite aussi la colère, *ira*, car cette souffrance est indissociable du ressentiment. Médée se sentant abandonnée et trahie n'a plus qu'à laisser libre cours à sa vengeance. Elle sera proportionnelle à son caractère et à son potentiel.

Deux scènes emblématiques

Les deux scènes sélectionnées où apparaît l'être en colère occupent une place charnière dans l'évolution de la pièce et du personnage. Elles coordonnent des épisodes importants. La première (vers 380-396) fait la jonction entre la rencontre de Médée et de Créon puis celle de Médée et de Jason. La première montre Médée prenant la résolution de sa vengeance. En effet, elle a appris que Jason son époux va se remarier avec Créuse, la fille du Créon qui a d'ailleurs autorisé Médée à demeurer une journée afin qu'elle puisse faire ses adieux à ses enfants. Médée doit donc se dépouiller de son passé. À ce moment-là, elle a le choix entre deux devenir : celui proposé par Créon ou celui qu'elle peut se forger. C'est son état psychologique qui va la pousser à adopter ses funestes desseins¹⁵⁰⁹.

Quant à la deuxième scène (vers 849-878), elle fait la liaison entre l'envoi des enfants de Jason porteurs des funestes présents de Médée pour Créuse, et l'annonce de la mort de Créon et de sa fille. Médée a accompli une partie de sa vengeance et a donc adopté un futur différent de celui que lui promettait Créon. L'homme en colère est une personne active qui met tout en œuvre pour l'accomplissement de son désir. Ces scènes servent de transition événementielle. D'un point de vue scénique, elles dévoilent la réalité de l'*homo furens*. Il intervient dans un contexte de rupture. Elle peuvent apparaître comme des pauses dans le fil des événements mais elles mettent l'accent sur l'évolution psychologique du protagoniste.

Dans le premier extrait, c'est au travers du regard de la nourrice que se dévoile l'être en colère. La nourrice est à la fois spectatrice et narratrice. Elle coordonne le dire et le voir, en dévoilant la scène où Médée furieuse se déchaîne.

¹⁵⁰⁹ M. Armisen-Marchetti, 1989, *Sapientiae facies*, Paris, Les Belles Lettres, p. 359 : « Chaque fois, le rôle de l'image est multiple : elle peint de façon souvent hyperbolique les sommets atteints par la passion des personnages, arrêtant un instant l'action ou la narration à la façon d'un point d'orgue qui prolongerait le moment de tension. Mais en même temps cette pause est aussi une anticipation du futur : en effet dans les tragédies, l'action est toute entière suspendue aux mouvements intérieurs des personnages ».

En effet, le narrateur doit « représenter les choses absentes au point que nous ayons l'impression de les voir de nos propres yeux et de les avoir devant nous¹⁵¹⁰ ». Il doit donc « tracer le tableau complet d'une tragédie¹⁵¹¹ ». La passion devient un spectacle. La nourrice instaure un canal direct entre le protagoniste et le lecteur. Mais il ne faut pas oublier la réalité scénique de la pièce. Dans ce cas-là, elle fait figure de commentatrice. Elle facilite la compréhension de la scène.

De plus, la *nutrix* possède un rôle moral. C'est elle qui éduque et donc inculque à l'enfant qui est sous sa garde les rudiments de la civilisation. Elle représente l'enracinement de Médée dans le monde humain. Elle appartient aussi à une humanité moyenne. Elle a connu Médée enfant et donc humaine. La présence de la nourrice montre le vacillement de Médée. Et si la princesse n'écoute pas les recommandations de sa nourrice, c'est qu'il est trop tard, elle est déjà prête à basculer dans le monde mythologique:

« Ô toi que j'ai nourrie, où portes-tu tes pas rapides loin de ton toit ?
Arrête et réprime tes fureurs, contiens ton emportement¹⁵¹². »

La nourrice tente de raisonner Médée qui s'est ruée hors de sa maison, qui est d'ailleurs le symbole du séjour normal d'une femme civilisée. D'une démarche frénétique, l'acteur doit arpenter la scène. Son pas doit être puissant et rythmé.

¹⁵¹⁰ Quint., VI, 2, 29 : *Per quas imagines rerum absentium ita repraesentatur animo ut eas cernere oculis ac praesentes habere uideamur.*

¹⁵¹¹ Quint., VII, 3, 62-63.

¹⁵¹² Sén., *Med.*, 380-381 :

*Alumna, celerem quo rapis tectis pedem ?
Resiste et iras comprime ac retine impetum.*

« (*À part*) Telle qu'une Ménade déjà en proie au dieu et délirante, porte ses pas dans sa fureur sacrée. Sur le sommet du Pinde neigeux ou les monts de Nysa, elle court çà et là à une allure folle, portant sur son visage tous les symptômes de l'égarement¹⁵¹³. »

Médée n'est plus que mouvement. Sa course est incohérente et ne suit plus aucun ordre logique. Quant au visage qui est l'organe identitaire de l'être humain, il est déformé sous l'influence de la colère. Il devient un ensemble sémiologique, porteur de la sémantique de la colère que la nourrice va déchiffrer.

« Son visage est enflammé ; sa respiration est haletante et pénible ; elle pousse des hurlements, elle baigne ses yeux de flots de larmes, puis elle se rassérène : il n'est aucun sentiment qu'elle n'éprouve un instant. Elle est hésitante, menaçante, échauffée, plaintive, gémissante¹⁵¹⁴. »

Le corps de Médée se décompose. Il se disloque par l'absence d'humanité. Corps paradoxal et agité, il réunit des sentiments contraires. Ces manifestations physiques sont discontinues et incohérentes, ce qui démontre l'absence d'*animus*. Il est le propre de l'homme rationnel, lui fournissant volonté et courage, ténacité et esprit de décision. Le lecteur se mettant à la place du spectateur antique doit donc imaginer un « masque » scénique effrayant, hétérogène, renvoyant une impression diffuse d'étrangeté. Les mots font voir ce que le spectateur ne peut pas voir, comme les détails sur le visage de Médée, ses larmes, ses grimaces, ses yeux furieux.

¹⁵¹³ Sén., *Med.*, 382-386 :

*Incerta qualis entheos gressus tulit
Cum iam recepto maenas insanit deo
Pindi niualis uertice aut Nysae iugis,
Talis recursat huc et huc motu efferro,
Furoris ore signa lymphati gerens.*

¹⁵¹⁴ Sén., *Med.*, 387-390 :

*Flammata facies ; spiritum ex alto citat,
Proclamat, oculos uberi fletu rigat,
Renidet : omnis specimen affectus capit.
Haeret ; minatur, aestuat, queritur, gemit.*

Le voir se combine au dire. Le « spectacle des mots » qui est composé par des images visuelles se substitue ainsi à un spectacle visuel déficient. La perception du spectateur peut être gênée si celui-ci de loin ne peut distinguer les traits du visage de l'acteur. Le discours, en précisant par exemple les yeux furieux de tel personnage, renforce la vision, prise d'une faiblesse momentanée.

De même, le lecteur ne peut pas nier la sensibilité de l'écriture de Sénèque. Les larmes de Médée au vers 380¹⁵¹⁵ incarnent toute la souffrance d'un être désorienté, frustré. Comme nous l'avons déjà remarqué, *l'homo furens* est la victime d'un désir farouche qu'il voit contrarié. La colère surgit alors. C'est une *ira* dépitée¹⁵¹⁶ qui va engendrer un sentiment encore plus violent : le *furor*. Les larmes ramènent pour un temps Médée à la dimension d'un être humain. Puissante magicienne, princesse de sang royal et divin de Colchos, Médée est avant tout une personne ressentant des émotions. Elle est une épouse trahie, blessée dans son amour. Le temps d'un vers, Sénèque démythifie Médée. Les larmes sont un signe de sensibilité, d'émotions et de vulnérabilité du protagoniste.

Au second extrait, la transformation de Médée en furieuse est achevée. Cette métamorphose est inéluctable puisque Médée en a marqué l'aboutissement par son premier crime, son premier *scelus nefas*, la mort de Créon et de Créuse :

« Où cette sanglante Ménade se laisse-t-elle entraîner par l'élan furieux de son cruel amour ? Quel forfait prépare sa fureur impuissante à se maîtriser ? »

Comme le craignent la nourrice et le chœur, Médée est capable de n'importe quelle atrocité. Le futur dessiné par elle est incertain et peut devenir désastreux sous ses auspices.

¹⁵¹⁵ Sén., *Med.*, 380 *Oculos uberi fletu rigat* (« elle baigne ses yeux de flots de larmes »).

¹⁵¹⁶ Juvénal dépeint la colère d'un client dépité aux vers 159-160 : *per lacrimas effundere bilem/cogarisque pressoque diu stridere molaris*.

Médée a définitivement abandonné le monde des hommes pour un univers mythologique où tous les paramètres humains sont abolis au profit d'une action démesurée. Médée l'humaine n'est plus. C'est pourquoi autrui la redoute. En effet, l'être en colère dépouillé de toute humanité et donc de toute rationalité est potentiellement créateur d'un désastre, proportionnel à sa démence. Son comportement dépasse et donc devient incompréhensible pour l'entendement humain. Autrui craint la démesure de *l'homo furens* :

« Ses yeux hagards virent rapidement sous l'effet de la colère, et, agitant avec arrogance la tête dans un mouvement de fierté superbe, elle brave la première le roi. Qui croirait qu'elle est exilée ? Ses joues sont rouges et brûlantes ; puis la pâleur chasse leur rougeur, et son visage changeant ne garde pas longtemps la même teinte. Elle porte ses pas çà et là comme une tigresse à laquelle on a pris ses petits parcourt dans sa furieuse course les forêts du Gange¹⁵¹⁷. »

Médée semble au-dessus de l'autorité suprême des hommes et de la cité : le roi. Ses valeurs ont changé. Son comportement a perdu toute trace de civilisation. Elle a transcendé son humanité et a donc adopté un nouvel ordre de valeurs. Médée a ainsi quitté sa condition d'exilée. C'est pourquoi son physique n'a plus rien de normal. Il s'inscrit dans un changement constant. Médée s'est irrémédiablement exclue du monde des hommes.

De plus, un effet de symétrie se construit entre les deux portraits de Médée en colère :

¹⁵¹⁷ Sén., *Med.*, 849-871 : *Quonam cruenta maenas/praeceps amore saevo/rapitur ? Quod impotenti/facinus parat furore ? /Vultus citatus ira/riget et caput feroci/quatiens superba motu/regi minatur ultro. /Quis credat exulem ?/Flagrant genae rubentes, /pallor fugat ruborem, /nullum uagante forma/seruat diu colorem./Huc fert pedes et illuc, /ut tigris orba natis/cursu furente lustrat /Gangeticum nemus. /Frenare nescit iras/Medea, non amores ; /nunc ira amorque causam/iunxere : quid sequetur ?*

- « Telle qu'une Ménade déjà en proie au dieu et délirante porte ses pas dans sa fureur sacrée sur le sommet du Pinde neigeux ou les monts de Nysa¹⁵¹⁸ ».
 « Où cette sanglante Ménade se laisse-t-elle entraîner par l'élan furieux de son cruel amour¹⁵¹⁹ ? »
- « Elle court çà et là à une allure folle¹⁵²⁰ ».
 « Elle porte ses pas çà et là comme une tigresse à laquelle on a pris ses petits parcourt dans sa furieuse course les forêts du Gange¹⁵²¹ ».
- « Son visage est enflammé¹⁵²² ».
 « Ses joues sont rouges et brûlantes¹⁵²³ ».

Les comparaisons, celle avec une Ménade et l'autre avec une tigresse, relèvent de l'esthétique. Les seules bacchantes¹⁵²⁴ que connaissent les Romains sont des statues hellénistiques, imitées par les acteurs pour jouer les furieuses. La référence aux Ménades est un stéréotype, puisqu'elle est constante dans la poésie romaine. Mais elle permet de faire comprendre la possession du corps de Médée. Comme les Ménades habitées par le dieu qui obéissent à une volonté étrangère, Médée est possédée par la figure mythologique de sa propre personne. Quant à la référence à la tigresse, elle insiste sur la domination de l'instinct. Il est en plus renforcé, puisqu'il s'agit d'une tigresse elle-même en proie à l'instinct maternel. Médée laisse parler sa nature brute et primordiale. L'être culturel cède la place à l'être naturel. Ses tribulations ne suivent aucune logique, son pas est amplifié, empreint d'inquiétude. Médée est dans un état second, voisin de la frénésie dionysiaque. L'acteur la jouant doit donc être en perpétuel mouvement et doit adopter une démarche désorientée et rythmée.

¹⁵¹⁸ Sén., *Med.*, 382-385 : *Qualis entheos gressus tulit/cum iam recepto maenas insanit deo/Pindi niualis uertice aut Nysae iugis.*

¹⁵¹⁹ Sén., *Med.*, 849-851 : *Quonam cruenta maenas/praeceps amore saeuo/rapitur ?/*

¹⁵²⁰ Sén., *Med.*, 386 : *Talis recursat huc et huc motu effero.*

¹⁵²¹ Sén., *Med.*, 862-864 : *Huc fert pedes et illuc,/ut tigris orba natis/cursu furente lustrat/*

¹⁵²² Sén., *Med.*, 387 : *Flammata facies.*

¹⁵²³ Sén., *Med.*, 858 : *Flagrant genae rubentes.*

¹⁵²⁴ Fl. Dupont, 1988, p. 85 ; Fl. Dupont, 2000, *Médée de Sénèque ou comment sortir de l'humanité*, p. 51.

De même, l'issue de ces deux scènes est incertaine¹⁵²⁵. Le portrait de Médée furieuse laisse présager un devenir horrible et désastreux. L'état tragique se resserre. Le corps a donc une double fonction : il indique à la fois l'évolution émotionnelle du protagoniste et le cheminement événementiel de la tragédie. Les deux sont étroitement liés. Ce sont les émotions ressenties par le personnage qui vont décider de ses actes, qui eux-mêmes formeront la pièce. De plus, la rougeur est un détail implicite qui ne pouvait figurer sur le masque. Le discours narratif précise le portrait de Médée. Le spectateur avait donc une image visuelle du faciès de Médée renforcée par une image mentale suggérée par la description orale du narrateur.

L'association de l'être en colère à la mythologie le plonge dans la démesure. Sénèque met l'accent sur l'action des furieux. La colère engendre un comportement qui échappe à toute rationalité et donc à toute modération. L'*homo furens* est potentiellement porteur d'une destruction chaotique de l'ordre humain des choses. La littérature permet une mise en scène qui insiste à la fois sur l'état d'être de la colère grâce aux descriptions, et sur l'action de l'*homo furens* par sa mise en situation dans la trame narrative. L'homme en colère est une personnalité annihilée. Il est l'aboutissement de la négation de l'humanité par un processus de dégradation. Ses actes sont donc en harmonie avec sa nature, c'est-à-dire amplifiés négativement puisqu'ils frôlent l'inhumain. Dans l'optique de Florence Dupont, l'*homo furens* est l'ouverture sur le monde mythologique où disparaît tout indice de culture, tout le système de valeurs de l'humanité. L'*homo furens* est une nature instinctive, destructrice. Le *furor* fait de l'homme en colère un être toujours en mutation et toujours plus complexe. Sous leur influence, Médée devient donc une personnalité en perpétuelle métamorphose.

¹⁵²⁵ Sén., *Med.*, 392-396 : *Exundat furor/ non facile secum uersat aut medium scelus ; /se uincet ; irae nouimus ueteris notas./Magnum aliquid instat, efferum, immane, impium* (« Sa fureur déborde : ce n'est pas un crime ordinaire ni médiocre qu'elle médite ; elle se surpassera, car je connais ses marques de colère antérieures. Nous sommes menacés d'un forfait immense, effréné, inhumain, impie. »)

Sén., *Med.*, 870-874 : *quid sequetur ?/Quando efferet pelasgis/ nefanda Colchis aruis/ gressum metuque soluet/ regnum simulque reges* (« que va-t-il s'ensuire ? Quand l'infâme Colchidienne portera-t-elle loin des champs des Pélasges ses pas, quand délivrera-t-elle de son inquiétante présence et ce royaume et nos rois ? »).

*Hercule furieux et Hercule sur l'Œta : un diptyque
mythologique et tragique*

Hercule furieux

De l'*Hercule furieux*, ne va être abordée que la description assez sobre de la crise d'Hercule, quand ce dernier se retrouve en proie au *furor* tragique. La logique passionnelle n'est pas la même que dans les pièces précédemment citées. Deux personnages sont en proie au *furor*. L'un est un « furieux bourreau » et l'autre un « furieux victime ». Junon s'ehorte à délirer :

Nobis prius

*Insaniendum est : Iuno, cur nondum furis*¹⁵²⁶ ?

Mais, comme le remarque Jackie Pigeaud¹⁵²⁷, son *furor* est semblable à celui de Médée, dans la mesure où elle cherche le pire des maux pour Hercule (ou pour Jason). En effet, Hercule est victime d'un être en colère, Junon. Il y a extériorisation et projection du processus car la colère vient d'une personne extérieure, en proie au *dolor* et qu'elle ancre dans l'objet de son ressentiment le *furor* tragique. Il s'agit donc d'une émanation. La pièce *Hercule furieux* met en scène Alcide en proie à un moment d'égarement. Il est alors victime du ressentiment de Junon, qui se plaint de sa condition d'épouse trompée, et qui ne parvient pas à triompher d'Hercule, fils adultérin. C'est pourquoi son nouvel adversaire est lui-même :

Quaeris Alcidae parem ?

*Nemo est nisi ipse : bella iam secum gerat*¹⁵²⁸.

¹⁵²⁶ Sén., *Herc. F.*, 108-109 : « C'est moi d'abord qui dois déraisonner : Junon, pourquoi ne déploies-tu pas encore ta fureur ? »

¹⁵²⁷ J. Pigeaud, 1981, *La maladie de l'âme*, note 137, p. 412.

¹⁵²⁸ Sén., *Herc. F.*, 84-85 : « Tu cherches un égal d'Alcide ? Il n'en est point sinon lui-même : la guerre, qu'il la fasse à présent contre lui. »

Traditionnellement, Hercule est associé à la colère. Dans *l'Énéide*, Virgile reprend ce lieu commun :

*Hic uero Alcidae furiis exarserat atro
Felle dolor, rapit arma manu nodisque grauatum
Robur et aerii cursu petit ardua montis*¹⁵²⁹.

Au moment où sa raison bascule, Hercule est ainsi décrit :

*Medium diem
Cinxere tenebrae. Phoebus obscuro meat
Sine nube uultu. Quis diem retro fugat
Agitque in ortus ? Vnde nox atrum caput
Ingota profert*¹⁵³⁰ ?

Amphitryon décrit l'allure hallucinée de son fils, dont le regard n'a plus rien d'humain :

*Quod subitum hoc malum est ?
Quo, nate, uultus huc et hux acres refers
Acieque falsum turbida caelum uides*¹⁵³¹ ?

Son comportement est également empreint de violence :

¹⁵²⁹ Virg., *Én.*, VIII, 219-221 : « Aussitôt une bile noire avait enflammé Alcide d'une colère furieuse, il empoigne ses armes, sa massue lourde de nœuds et gravit en courant les escarpements du mont aérien. »

¹⁵³⁰ Sén., *Herc. F.*, 939-943.

¹⁵³¹ Sén., *Herc. F.*, 952-954 : « Quel est ce mal soudain? Pourquoi, mon fils, portes-tu de tous côtés des regards chargés de violence et vois-tu de tes yeux égarés un ciel imaginaire ? »

*Quo se caecus impegit furor ?
 Vastum coactis flexit arcum cornibus
 Pharetramque soluit, stridet emissa impetu
 Harundo, -medio spiculum collo fugit
 Vulnere relicto¹⁵³².*

Il est absent à lui-même. Les symptômes constatés, comme la distorsion des yeux et l'altération du faciès, rendent compte du pittoresque de la maladie, qui offre une structure au tragique. Lors de la reprise de conscience, Hercule réalise qu'il est l'auteur de ces actes. Il franchit alors les portes du malheur. La structure de la crise se traduit par la soudaineté de l'attaque, les actes insensés, le sommeil, le retour à la conscience. Une explication médicale a été donnée à la maladie d'Hercule. Elle a longtemps été identifiée comme étant de l'épilepsie :

« Quelques-uns appellent aussi l'épilepsie la maladie d'Héraclès, non qu'Héraclès en ait souffert, mais le nom d'Héraclès a une vertu indicative ; il marque l'importance de la maladie¹⁵³³. »

Sénèque lui-même compare la colère à l'épilepsie :

*Qui comitali uitio solent corripiti, iam aduentare ualeitudinem
 intellegunt, si calor summa deseruit et incertum lumen neruorumque
 trepidatio est, si memoria subblitur caputque uersatur¹⁵³⁴.*

¹⁵³² Sén., *Herc. F.*, 991-995 : « Où s'est précipitée son aveugle fureur ? Il a bandé son grand arc en rapprochant ses cornes, a ouvert son carquois, la flèche a sifflé en partant, le trait a traversé le milieu du cou, en y laissant une blessure. »

¹⁵³³ Galien, *Maladies aiguës*, I, 11, 99.

¹⁵³⁴ Sén., *Tr.*, III, 10, 3 : « ceux qui ont des attaques d'épilepsie pressentent la crise prochaine lorsque la chaleur abandonne leurs extrémités, que la vue se trouble et qu'ils sont pris de tremblements nerveux, lorsque leur mémoire se perd et que la tête tourne. »

Hercule sur l'Œta

Le corpus dramatique sénèqueien reprend deux moments essentiels de la légende d'Hercule : *Hercule furieux* retrace l'épisode de sa folie, provoquée par la haine de Junon ; *Hercule sur l'Œta* présente l'épisode de la tunique de Nessus, instrument de la mort d'Alcide sur le bûcher de l'Œta. Même si l'authenticité de la pièce a longtemps été mise en doute¹⁵³⁵, ce n'est pas notre propos (et prétention) de porter un avis sur la question. Il est intéressant de remarquer la mise en scène du même personnage dans ces deux œuvres tragiques, instaurant de ce fait une certaine continuité, et d'y considérer l'évolution de la représentation de la colère. Jackie Pigeaud voit dans *Hercule sur l'Œta* « une répétition d'*Hercule furieux* et une réflexion sur la répétition¹⁵³⁶ ».

En effet, l'action part de la colère d'une femme, Junon pour *Hercules furens* (256 ss.), Déjanire pour *Hercules Œtaeus*. L'épouse d'Hercule apparaît comme le double humain de Junon. Son action est proportionnelle à son ressentiment et son œuvre reste dans cette mesure terrible :

Nut. *Quem nec nouerca potuit, hunc perimes uirum ?*
 Dei. *Caelestis ira quos premit, miseros facit,*
*Humana nullos*¹⁵³⁷.

¹⁵³⁵ Pour la thèse de l'inauthenticité, peuvent être consultés W.H Friedrich, 1954, « Sprache und Stil des Hercules Oetaeus » in *Hermes* LXXXII, p. 51-84 ; B. Axelson, 1967, *Korruptelenkult*, Lund.

Pour l'authenticité, voir notamment Stanley Pease, 1918, « On the authenticity of the H.O », in *TAHA*, XLIX, p. 3-26 ; E. Ackermann, 1907, « De Senecae Hercule Oetaeo », in *Ph. Suppl.*, 10, p. 410 ss., a relevé les rapprochements entre *Hercule sur l'Œta* et les œuvres en prose.

¹⁵³⁶ J. Pigeaud, 1981, p. 421.

¹⁵³⁷ Sén., *Herc.Œ.*, 440-442 :

« La nourrice.- Ce héros que sa marâtre elle-même n'a pu supprimer, tu le supprimeras ?
 Déjanire.- La colère des dieux rend malheureux ceux qu'elle accable, la colère des hommes les anéantit. »

Le même cheminement passionnel a été suivi par les deux personnages. Offensée par les liaisons de son mari, Junon s'en prend à Alcide, cet enfant adultérin. Blessée dans sa condition d'épouse par la passion que nourrit Hercule pour Iole, Déjanire réclame vengeance. Le *dolor* naît de l'affliction d'une épouse, qui se sent dépossédée et menacée dans les droits que lui accorde une union légitime. L'amour donne ses racines au *furor* tragique, qui va se déchaîner contre l'objet du ressentiment : Hercule. Pour Junon, son existence représente une offense, dans la mesure où il est le fruit de la liaison d'Alcmène et de Jupiter. Pour Déjanire, il incarne l'offenseur direct, puisque c'est par sa légèreté amoureuse qu'elle se sent menacée :

*Errat per orbem, non ut aequetur Ioui
Nec ut per urbes magnus Argolicas eat :
Quod amet requirit, uirginum thalamos petit.
Si qua est negata, rapitur ; in populos furit,
Nuptas ruinis quaerit et uitium impotens
Virtus uocatur. Cecidit Æchalia inclita
Vnusque Titan uidit atque unus dies
Stantem et cadentem ; causa bellandi est amor¹⁵³⁸.*

En souvenir du meurtre de Mégare et de ses fils, il pourrait même tenter de l'assassiner afin de supprimer son épouse actuelle, dont il s'est lassée :

¹⁵³⁸ Sén., *Herc Œ.*, 417-424 : « S'il erre à travers l'univers, ce n'est pas pour se rendre égal à Jupiter, ni pour parcourir l'une après l'autre, plein de grandeur, les villes argiennes : il cherche de quoi assouvir sa passion amoureuse et convoite la couche des jeunes filles. Si l'une d'elles lui a été refusée, elle est enlevée ; il déploie sa fureur contre les populations, dans sa quête d'épouses exerce des ravages, et ce vice débridé on l'appelle vaillance. L'illustre Oechalie est tombée : un même Titan, un même jour l'ont vu être debout et tomber ; le mobile qui le fait guerroyer est sa passion amoureuse. »

*Post haec quid istas innocens seruo manus,
 Donec furentem simulet ac saeua manus
 Intendat arcus meque natumque opprimat ?
 Sic coniuges expellit Alcides suas,
 Haec sunt repudia ; nec potest fieri nocens :
 Terris uideri sceleribus causam suis
 Fecit nouercam¹⁵³⁹.*

Non seulement cet extrait jette un doute sur l'innocence d'Hercule dans le meurtre de sa famille, mais il instaure également une continuité dans la propagation du *furor* tragique. L'épisode de l'assassinat de Mégare et de ses fils sert de preuve aux intentions funestes qu'Alcide a à l'encontre de Déjanire, qui se retrouve, dans un réflexe de survie, à agir contre son époux. Hercule apparaît alors comme un manipulateur à la sexualité débridée, ayant en horreur les femmes mûres et accomplies. Et Déjanire n'a plus les attraits de la jeunesse, contrairement à Iole :

*Quicquid in nobis fuit
 Olim petitum cecidit et periit labans,
 Aetas citato senior eripuit gradu
 Materque multum rapuit ex illo mihi.
 Vides ut altum famula non perdat decus¹⁵⁴⁰ ?*

¹⁵³⁹ Sén., *Herc.CE.*, 428-434 : « Après cela, faut-il que je garde mes mains innocentes, jusqu'à ce qu'il simule la folie, tende son arc de son bras cruel et m'anéantisse avec mon fils ? C'est ainsi qu'Alcide élimine ses épouses, c'est sa façon de les répudier : et il ne peut être reconnu coupable : il a fait en sorte que sa marâtre paraisse être la cause de ses crimes aux yeux de l'univers. »

¹⁵⁴⁰ Sén., *Herc.CE.*, 388-391 : « Tout ce qu'on a jadis recherché en moi a disparu, a péri, s'est évanoui, l'âge en s'avançant me l'a enlevé d'un pas rapide et la maternité m'en a ravi une bonne part. Vois-tu comme cette esclave peut si bien conserver sa majestueuse beauté ? »

L'immense valeur d'Hercule, reconnue par tous, rend encore plus amère sa perte (*alte illa cecidit quae uiro caret Hercule* (v. 406)). La colère apparaît comme la réaction à tous ses griefs, montrant que Déjanire cherche à rétablir un équilibre :

Nut. *Amorne clari fugit Alcidae tibi ?*

Dei. *Non fugit, altrix, remanet et penitus sedet
Fixus medullis, crede, sed magnus dolor
Iratu amor est*¹⁵⁴¹.

La colère est l'un des déclencheurs de l'action dans les deux pièces où est mis en scène Hercule. Fondatrice mais aussi génératrice, elle illustre la douleur de femmes à la situation vacillante. Elle résulte de l'angoisse d'une dépossession.

Dans *Hercule sur l'Œta*, il est un passage essentiel où le ressentiment modèle le corps de Déjanire. À ce moment, l'épouse d'Hercule fait sa première apparition sur la scène, ce qui détermine la tonalité de son personnage. C'est par le *furor* que la jeune femme va se définir tout au long de la pièce. Son identité d'être furieux est en train de se construire et le personnage passe alors à la première étape, celle du déploiement du *dolor* :

¹⁵⁴¹ Sén., *Herc.Œ.*, 449-452.

« La nourrice.- Ton amour pour le glorieux Alcide s'est-il enfui de toi ?
Déjanire.- Il ne s'est pas enfui, nourrice, il demeure et reste profondément fixé dans mes moelles, crois-le ; mais c'est un puissant ressentiment qu'un amour contrarié. »

Stetit furenti similis ac toruum intuens
Herculae coniunx ; feta ut Armenia iacens
Sub rupe tigris hoste conspecto exilit
Aut iussa thyrsus quatere conceptum ferens
Maenas Lyaeum, dubia quo gressus ferat
Haesit parumper, tum per Herculeos lares
Attonita fertur ; tota uix satis est domus :
Incurrit, errat, sistit, in uoltus dolor
Processit omnis, pectori paene intimo
Nihil est relictum ; fletus insequitur minas ;
Nec unus habitus durat aut uno furit
Contenta uoltu : nunc inardescunt genae,
Pallor ruborem pellit et formas dolor
Errat per omnes : queritur, implorat, gemit¹⁵⁴².

C'est à travers les paroles de la nourrice que se matérialise l'activité du *furor* sur le corps humain. Le personnage de la nourrice possède plusieurs fonctions. Il représente les simples mortels, ces êtres ordinaires, ainsi que le territoire de l'humanité avec ses règles de vie en société. Il conseille au protagoniste de ne pas se marginaliser dans la société et donc de s'exclure de l'humanité. Mais il traduit également par ses paroles la douleur et la colère qui empoignent sa maîtresse. C'est une nécessité scénique, dans la mesure où l'*homo furens* n'est plus apte à communiquer, quand il est au paroxysme du *dolor* ou du *furor*.

¹⁵⁴² Sén., *Herc.Æ.*, 240-253 : « L'épouse d'Hercule s'est dressée furieuse et le regard torve, telle que la tigresse d'Arménie lorsqu'elle a mis bas et que, couchée sous un roc, elle bondit tout à coup à la vue de son ennemi, ou telle qu'une Ménade en délire portant en elle les fureurs de Lyée qui la force à agiter le thyrsus et ne sachant où porter ses pas. Ainsi elle s'est arrêtée un instant ; puis, éperdue, elle se jette à travers le palais d'Hercule à peine assez vaste pour sa fureur : elle court, elle erre, elle s'arrête ; toute sa rage s'est portée sur son visage et presque rien n'en reste caché au fond de son cœur ; les larmes succèdent aux menaces ; son aspect ne reste pas longtemps semblable à lui-même et sa fureur ne se contente pas d'une seule expression : tantôt ses joues s'enflamment ; puis la pâleur chasse cette rougeur et son ressentiment prend au hasard toutes les formes : elle se plaint, elle implore, elle gémit. »

Plusieurs temps scandent cette pause descriptive. Le corps adopte différentes postures. Il se dresse d'abord (*stetit furenti*), il se fige (*haesit parumper*), puis il s'élançait dans le palais, séjour civilisé. À une course effrénée, dénuée de toute orientation et de toute destination géographique précise (*errat*), succède un temps de pause (*sistit*). Le portrait progresse du corps au visage, où s'exprime dans toute son intensité le *dolor* (*in uoltus dolor / Processit omnis*). Le rôle de reflet de l'âme du faciès est alors rappelé (*pectori paene intimo/Nihil est relictum*). La figure est un entre-deux, qui par sa localisation à la surface du corps, extériorise tous les tourments internes de l'être. C'est dans son expressivité polymorphique qu'il est alors saisi. Le va-et-vient de la variation du teint souligne la fluctuation picturale. La pâleur s'enchaîne à la rougeur (*nunc inardescunt genae,/ Pallor ruborem pellit*). Puis la description se développe en passant du visage à la parole, ou du moins à la production verbale : *queritur, implorat, gemit*. Elle va d'un mode articulé par la prononciation de plaintes à un mode inarticulé, puisque les gémissements sont des sons continus ou discontinus, révélant un affect très intense.

4. Une image « affective »

4.1 La poésie lyrique

La poésie lyrique de Catulle offre l'avantage d'être d'une diversité très marquée. Selon George Lafaye¹⁵⁴³, on dénombre deux types d'œuvres : d'un côté les poèmes iambiques ou métriques et les épigrammes, qui ont un rapport direct avec sa personne, et d'un autre côté les poèmes narratifs ou élégiaques, dans lesquels sa personne n'intervient pas (63, 64, 66) ou se mêle artificiellement à des sujets variés (68 ; 65 est la préface de 66). Dans le premier groupe, on soupçonne l'influence prédominante de Sappho et d'Archiloque.

¹⁵⁴³ « Introduction » in *Poésies* de Catulle, 1992, Paris, les Belles Lettres, p. XXI.

Et c'est dans ce cadre qu'ont été relevées les quatre occurrences qui ont trait à la représentation physique de la colère. D'un point de vue purement quantitatif, ce nombre paraît bien mince en comparaison des cent-seize *carmina*. Ces extraits sont concentrés dans les pièces 64 et 83, deux poèmes bien différents par leur inspiration. Le premier, de caractère légendaire, met en scène Ariane qui découvre que Thésée l'a abandonnée. D'inspiration plus personnelle, le deuxième évoque les incriminations de Lesbie contre son amant.

Du dolor au furor : Ariane

D'influence alexandrine, le soixante-quatrième poème est consacré aux noces de Thétis et de Pélée, et dans cet épisode, s'enchâsse l'abandon d'Ariane par Thésée. Comme le rappelle Tibulle, cette séquence est loin d'être un simple ornement :

*Gnosia, Theseae quondam periuria linguae
Fleuisti ignoto sola relictæ mari :
Sic cecinit pro te doctus, Minoi, Catullus
Ingrati referens impia facta uiri¹⁵⁴⁴.*

Théâtralisation et dramatisation s'allient pour mettre en relief le désarroi de la fille de Minos et l'ingratitude de son amant. Trois extraits ont été relevés montrant Ariane qui, progressivement, se retrouve en proie au *furor*¹⁵⁴⁵. En effet, elle passe successivement du *dolor* au *furor*, rappelant ainsi les héroïnes tragiques (Médée) ou épiques (Didon). Et la colère se conçoit comme une étape de cette évolution émotionnelle.

¹⁵⁴⁴ Tib., 3, 6, 39-42 : « Fille de Gnosse, tu as jadis déploré la parole parjure de Thésée, abandonnée solitaire au milieu d'une mer inconnue : et, dans ses chants, le docte Catulle s'est fait l'interprète de tes plaintes, ô fille de Minos, en racontant la conduite impie de l'ingrat amant. »

¹⁵⁴⁵ Toutefois, on pourrait nous objecter qu'ils ne sont pas axés exclusivement sur la démonstration physique de la colère. Nous les avons pourtant maintenus, car ils révèlent la progression du *furor*. Le personnage passe alors par les différentes étapes, du *dolor* au *furor*. Et c'est dans ce cheminement passionnel que s'intègre la colère.

L'évocation progresse de l'ecphrasis de la couche nuptiale de Thétis et de Pélée à un récit légendaire, qui, loin de rester lettre morte, permet d'illustrer des vérités humaines. Le regard est primordial car il est l'organe de la contemplation et de la vision, et celui d'Ariane se perd sur l'étendue marine, lieu de la fuite de son amant. La première notation émotionnelle intervient, soulignant le déferlement passionnel qui submerge le personnage : *indomitos in corde gerens Ariadna furores* (64, 54). L'amorce pathétique se joint à la découverte de la vérité. L'éloignement physique fait écho aux sons qui retentissent (*prospectans, procul, prospicit* (...) *eheu !, prospicit*), à la fuite et aux mouvements précipités et violents (*cedentem celeri cum classe* (53) ; *fugiens pellit uada remis* (58)). La stupéfaction saisit la jeune femme qui, prostrée, ne peut croire à cette réalité funeste¹⁵⁴⁶ :

Tuetur
Indomitos in corde gerens Ariadna furores,
*Necdum etiam sese quae uisit uisere credit*¹⁵⁴⁷.

Ces vers introduisent la métaphore du mouvement des flots : *magnis curarum fluctuat undis* (62). Et le *dolor* jaillit, paralysant la jeune femme. Les vocables *furor, curae, bacchans* développent l'analogie minérale de la statue de pierre d'une bacchante, *saxea ut effigies bacchantis* (61).

¹⁵⁴⁶ Catul., 64, 61-75 :

Saxea ut effigies bacchantis, prospicit, eheu !
Prospicit et magnis curarum fluctuat undis,
Non flauo retinens subtilem uertice mitram,
Non contacta leui nudatum pectus amictu.
Non tereti strophio lactentis uincta papillas,
Omnia quae toto delapsa e corpore passim
Ipsius ante pedes fluctus salis adluebant.
Sed neque tum mitrae neque tum fluitantis amictus
Illa uicem curans toto ex te pectore, Theseu,
Toto animo, tota pendebat perdita mente.
A ! misera, assiduis quam luctibus externauit
Spinosas Erycina serens in pectore curas
Illa tempestate, ferox quo ex tempore Theseus
Egressus curuis e litoribus Piraci
Attigit iniusti regis Cortynia templa.

¹⁵⁴⁷ Catul., 64, 53-55 : « Ariane, impuissante à dompter les fureurs dont son cœur est plein, ne peut encore se persuader qu'elle voit ce qu'elle voit. »

Cette évocation présente la posture immobile et figée de la jeune femme, ainsi que l'évolution vestimentaire. Mais, elle préfigure également sa destinée, suggérant la venue de Liber. Cet immobilisme physique est paradoxal, puisqu'il contraste avec les tourments qui agitent le cœur :

In corde gerens (...) furores (54) ; necdum (...) sese quae uisit uisere credit (55) ; miseram se cernat (57) ; curans (...) toto pectore (69) ; toto animo (...) toto mente (70).

Au *dolor* succède le *furor*, où le nom du coupable retentit comme une litanie :

*Toto ex te pectore, Theseu,
Toto animo, tota pendebat perdita mente*¹⁵⁴⁸.

et :

*Sed quali solam Theseus me mente reliquit,
Tali mente, deae, funestet seque suosque*¹⁵⁴⁹.

Elle se dépouille d'une partie de ses vêtements, comme dans un élan libérateur fait de transparences (*subtilem mitram, leui amictu, tereti strophio*) et d'eau (*omnia quae ipsius ante pedes fluctus salis adludabant*). Puis, elle hurle et parcourt des monts escarpés, du haut desquels elle peut scruter la mer. De nature ambivalente, l'élément marin est le lieu de fuite de Thésée et celui par où va venir Liber. Il est donc le point focal où convergent tous les regards de la jeune femme. Et la parole devient l'indice de son courroux débordant. Elle exhorte les Euménides à fortifier son ressentiment :

¹⁵⁴⁸ Catul., 64, 69-70.

¹⁵⁴⁹ Catul., 64, 200-201.

*Quare facta uirum multantes uindice pœna,
Eumenides, quibus anguino redimita capillo
Frons expirantis praeporat pectoris iras,
Huc huc aduentate, meas audite querelas
Quas ego uae ! misera extremis proferre medullis
Cogor inops, ardens, amenti caeca furore*¹⁵⁵⁰.

Le *furor* tragique se combine au *furor* amoureux. L'embrasement figure aussi bien l'amour¹⁵⁵¹ qui saisit l'être que son aspiration à se venger. Le *furor* égale l'*amor*, deux notions où se retrouvent les mêmes symptômes. Catulle se qualifie de *uesanus* dans la pièce 7¹⁵⁵², idée reprise par le verbe *ineptire*¹⁵⁵³. Le sentiment acquiert alors une dimension psychophysiologique. L'amour se lit comme une tragédie, car il se conçoit comme une succession de trahisons et de déceptions, ambivalence traduite par l'expression *odi et amo*.

La colère exprime les desseins vengeurs et amorce la vengeance. Les paroles proférées par la fille de Minos deviennent prophétiques dans la mesure où elles annoncent la mort d'Égée. Thésée va connaître à son tour la même douleur en oubliant les recommandations paternelles (64, 238-245) :

¹⁵⁵⁰ Catul., 64, 192-197 : « Vous donc qui poursuivez de peines vengeresse les crimes des hommes, Euménides, vous dont le front, couronné d'une chevelure de serpents révèle les colères qui s'exhalent de votre sein, ici, ici ! accourez, écoutez les plaintes que la souffrance, hélas ! arrache, du plus profond des moelles de son corps, à une femme dénuée de tout, aveuglée par un délire furieux. »

¹⁵⁵¹ Catul., 64, 91-93 :

*Non prius ex illo flagrantia declinauit
Lumina, quam cuncto concepit corpore flammam
Funditus atque imis exarsit tota medullis.*

¹⁵⁵² L'analyse qui suit est empruntée à Sylvie Laigneau, 1999, *La femme et l'amour chez Catulle et les Elégiaques augustéens*, Bruxelles, Latomus, p. 101-102.

¹⁵⁵³ Catul., 8, 1 : *Miser Catulle, desinas ineptire.*

*Sic funesta domus ingressus tecta paterna
Morte ferox Theseus qualem Minoidi luctum
Obtulerat mente immemori talem ipse recepit*¹⁵⁵⁴.

Cet épisode mythologique retentit des échos personnels de Catulle. Selon C. Deroux¹⁵⁵⁵, « c'est tout le drame de Catulle (...) qu'il projette admirablement dans la vision d'Ariane abandonnée par Thésée au rivage de Naxos ». L'ingratitude de l'être aimé se lit dans les paroles d'Ariane, qui serait prête à devenir esclave dans la maison de Thésée. Elle énumère les tâches que sa passion lui ferait accomplir sans rechigner :

*Quae tibi iocundo famularer serua labore,
Candida permulcens liquidis uestigia lymphis
Purpureae tuum consternens cubile*¹⁵⁵⁶.

Odi et amo

Autre évocation physique de la colère, le *carmen* 83 est d'une teneur différente de la pièce 64. Le courroux quitte le cadre de la dramatisation pour intégrer celui du comique situationnel. En effet, la colère de Lesbie contre son amant réjouit pleinement son époux. Deux niveaux de lecture se superposent alors. Dans cette relation triangulaire, Lesbie est à la fois la maîtresse et l'épouse, ces deux fonctions induisant le personnage du mari et celui de l'amant. Et l'époux, heureux de la colère de Lesbie contre son amant, ne perçoit pas la vérité de la situation et passe pour un « lourdaud » :

¹⁵⁵⁴ Catul., 64, 246-248 : « Ainsi, en pénétrant sous le toit de la demeure remplie de deuil par la mort de son père, Thésée triomphant ressentit une affliction égale à celle que son cœur oublieux avait causée à la fille de Minos. »

¹⁵⁵⁵ C. Deroux, Pour un commentaire de l'ode à Lesbie, dans *Ludus Magistralis*, 31-32, 1971, p. 3.

¹⁵⁵⁶ Cat., 64, 161-163 : « J'aurais été heureuse de t'y rendre par mon travail les services d'une esclave, de délasser tes pieds blancs dans une eau limpide ou d'étendre sur ta couche un tissu de pourpre. »

*Lesbia mi praesente uiro mala plurima dicit ;
 Haec illi fatuo maxima laetitia est.
 Mule, nihil sentis. Si nostri oblita taceret,
 Sana est ; Nunc quod gannit et obloquitur,
 Non solum meminit, sed, quae multo acrior est res,
 Irata est ; hoc est, uritur et coquitur*¹⁵⁵⁷.

Manifestations physiques du courroux, l'embrasement et la violence verbale génèrent une mise en scène presque vaudevillesque. A la grande joie de son époux, Lesbie vitupère contre son amant. Et cet acte, loin de signifier la fin de sa relation avec Catulle, fortifie l'intensité de son amour. Ce poème est un éloge de l'adultère, comme le remarque Sylvie Laigneau¹⁵⁵⁸. Lesbie est l'épouse légitime d'un consul, qui soupçonne la relation de sa femme avec le poète. Il tient alors le rôle de sot. Si ces vers ont une valeur documentaire, Q. Metellus Celer est un naïf dans l'incapacité de comprendre les « paradoxes du nouveau jeu érotique mis à la mode par les dames élégantes et les *poetae noui docti*, dans un monde voué à l'*otium* et à l'amour ».

Le sentiment amoureux oscille entre attraction et répulsion.

Selon Henry Bardon¹⁵⁵⁹, Catulle a conçu l'amour sur le plan du « nous ». Or, il lui a été impossible de le vivre ainsi et c'est donc sur l'affrontement, celui du « moi » et du « tu », qu'il se joue. Lorsque Lesbie est auprès de son mari, elle souffre de ne pas être auprès de son amant. En parlant, en l'insultant, elle dit le contraire de ce qu'elle pense et illustre ainsi l'écartèlement dont est victime le poète. Catulle cherche son unité mais il est séparé en deux par la présence simultanée en lui de la tendresse et de la haine, les deux versants du sentiment amoureux :

¹⁵⁵⁷ Catul., 83 : « Lesbie, en présence de son mari, lance contre moi force malédictions ; c'est pour cet imbécile une grande joie. Mulet, tu n'y comprends rien. Si m'ayant oublié, elle se taisait, son cœur serait intact ; maintenant qu'elle gronde et m'injurie, non seulement elle se souvient de moi, mais, chose bien plus forte, elle est irritée, c'est-à-dire brûlante, embrasée. »

¹⁵⁵⁸ S. Laigneau, 1999, *La femme et l'amour chez Catulle et les Elégiaques augustéens*, p. 345-346.

¹⁵⁵⁹ H. Bardon, 1970, *Propositions sur Catulle*, Latomus, p. 159.

*Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris
Nescio, sed fieri sentio et excrucior (c. 85).*

Lesbie l'a trompé et son amour aboutit à une chute, à une dégradation :

Huc est mens deducta tua mea, Lesbia, culpa (75, 1).

Et la colère figure la complexité du sentiment amoureux, source d'exaltation et de perversion. Elle incarne le versant négatif d'une telle expérience, qui tourmente l'âme des amants.

L'élégie

Il a été jugé intéressant d'étendre à l'élégie nos recherches sur la représentation physique de la colère. Néanmoins, dans l'œuvre de Catulle qui ne comporte que trois élégies, d'après Georges Lafaye¹⁵⁶⁰, aucun témoignage n'a été relevé. C'est pourquoi va être évoquée l'œuvre de Tibulle.

Au préalable, rappelons quelques remarques sur les spécificités élégiaques. Les contours en sont indécis. D'après P. Grimal¹⁵⁶¹, le seul critère rigoureux est de nature métrique. En effet, est élégiaque tout poème qui utilise comme mètre le distique dit élégiaque, composé d'un hexamètre et d'un pentamètre dactyliques. Le premier vers, qui est aussi celui de l'épopée, crée un élan, qui se brise dans le second vers. Il retombe sur deux *côla* catalectiques. « Le distique procède donc par une série d'envols et de retombées, de périodes toujours pareilles, qui semblent refuser l'essor ». Sa première caractéristique est de rejeter l'éloquence et, par conséquent, le sublime, l'oratoire.

¹⁵⁶⁰ Catulle, *Poésies*, « Introduction » de Georges Lafaye, p. XXIII.

¹⁵⁶¹ P. Grimal, 1986, « Introduction à l'élégie romaine », p. 1106.

Utilisé par de nombreux auteurs grecs, ce vers n'ouvre pas sur un genre littéraire strict¹⁵⁶². Le genre élégiaque a été fondé à partir d'une forme métrique, puis il a été une matière poétique¹⁵⁶³, sujette à de nombreuses recherches. A Rome, l'expression de l'amour prédomine. Sa seule unité réside dans « une certaine attitude de l'âme, une certaine manière de ressentir nos rapports avec le monde et de rendre à celui-ci les sentiments qu'il nous impose. À Rome, il a permis aux poètes d'exprimer tous les « frissons du moi » auxquels la littérature, jusque là, n'avait pas donné le droit de cité »¹⁵⁶⁴.

Absente de l'âge d'or, la colère est introduite dans le monde gouverné par Jupiter. Cette période heureuse, régie par Saturne, ignore les longs voyages (*longas uias* (1, 3, 36)) et la guerre, dans laquelle est intégrée la colère :

*Non acies, non ira fuit, non bella, nec ensem
Immiti saeuus duxerat arte faber*¹⁵⁶⁵.

Odi et amo, telle est l'ambivalence du sentiment amoureux, expérience faite de joies et de désillusions. Et Tibulle rapporte ces déceptions qui égrènent sa relation avec Délia. Dans ce quotidien affectif fait de trahisons, de disputes et de réconciliations, la colère saisit l'amant désenchanté. En 1, 6, le poète incrimine sa maîtresse qui se conduit comme une courtisane (1, 6, 67-68). Puis, il cherche à détourner la colère de Bellone, par égard pour la mère de Délia, qui est restée auprès de la jeune femme. Mais, la menace contre l'infidèle demeure toujours présente. Est alors évoquée une des réactions de l'homme en colère, celle de frapper l'objet de son ressentiment : « Introduction à l'élégie romaine »

¹⁵⁶² Sur ce point, peut être consulté l'ouvrage de Martin et Gaillard, 1990, p. 359.

¹⁵⁶³ Comme le note Pierre Grimal (p. 1109), l'élégie peut être funéraire (épitaphes des épigrammatistes) ; elle peut exprimer des sentiments amoureux ou religieux (prière adressée à une divinité), raconter une histoire illustrant et justifiant un sentiment (figuré par le recueil de Parthénios de Nicée).

¹⁵⁶⁴ P. Grimal, 1986, « Introduction à l'élégie romaine », p. 1113.

¹⁵⁶⁵ Tib., 1, 3, 47-48 : « Il n'y avait pas d'armée, pas de colère, pas de guerres, et l'art inhumain du forgeron cruel n'avait pas façonné l'épée. »

*Non ego te pulsare uelim, sed, uenerit iste
Si furor, optarim non habuisse manus¹⁵⁶⁶.*

Et le vocable *furor* renvoie à ces moments d'égarement où l'être ne se possède plus.

Une seule occurrence présente explicitement le comportement de l'homme en colère dans les querelles amoureuses. Dans la dixième élégie du premier livre, Tibulle condamne la guerre. La Paix n'admet comme luttes que celles des amoureux. Toutefois, le poète en désapprouve la brutalité et les coups :

*Sed Veneris tunc bella calent, scissoque capillos
Femina perfractas conqueriturque fores ;
Flet teneras subtusa genas : sed uictor et ipse
Flet sibi dementes tam ualuisse manus¹⁵⁶⁷.*

L'instant même de l'affrontement n'est pas envisagé. Il est perçu dans ses conséquences. Le lexique de la maltraitance et de la destruction (*scissoque*, *perfractas*, *subtusa*) développe le schème figuratif de l'embrasement (*calent*) et montre l'impact nuisible de la colère. À cela s'ajoute le déferlement injurieux entre les deux protagonistes :

*At lasciuus Amor rixae mala uerba ministrat,
Inter et iratum lentus utrumque sedet¹⁵⁶⁸.*

¹⁵⁶⁶ Tib., 1, 6, 73-74 : « Quant à te frapper, je ne le saurais, mais, si pareille folie me venait, je souhaiterais de n'avoir jamais eu de mains. »

¹⁵⁶⁷ Tib., 1, 10, 53-56 : « Mais alors les luttes de Vénus sont chaudes, et la jeune femme éclate en plaintes contre celui qui lui a arraché les cheveux et brisé sa porte ; les pleurs coulent sur ses tendres joues quelques peu meurtries : mais le vainqueur de son côté pleure du beau résultat obtenu par ses mains égarées »

¹⁵⁶⁸ Tib., 1, 10, 57-58 : « Cependant le folâtre Amour attise la querelle par les méchants mots qu'il suggère et reste assis impassible entre les deux combattants irrités. »

Brutalité, injures, c'est dans ses effets que la colère est décrite. Sa condamnation est sans appel. Perturbatrice et destructrice d'un équilibre, elle est nuisible dans ses conséquences et ce sont les regrets et les pleurs qui lui succèdent.

4.2 La lettre missive

4.2.1 *Les Lettres à Lucilius de Sénèque*

Dans les *Lettres à Lucilius*, l'*homo furens* devient un instrument à visée didactique, en adéquation avec la finalité de cette correspondance. Aux paramètres spécifiques aux missives se juxtapose le dessein de former Lucilius aux préceptes stoïciens.

Genre difficile à définir¹⁵⁶⁹, le genre épistolaire observe un certain nombre de caractéristiques. Une lettre doit¹⁵⁷⁰ :

- être un message écrit par une personne à une autre ;
- être rédigée sur un support matériel ;
- transmettre des informations de l'envoyeur au destinataire ;
- utiliser des formules d'usage en début et en fin ;
- servir de lien entre deux « pôles » physiquement séparés l'un de l'autre et incapables de communiquer par le biais de la voix ou des gestes.

¹⁵⁶⁹ R. Martin-J. Gaillard, 1991, p. 454-456. G. Lanson propose comme définition : « il n'y a pas de genre épistolaire, dans le sens littéraire du mot genre... La forme épistolaire, dans les véritables lettres, n'est pas une forme esthétique. Ce n'est pas une intention d'art qui la fait préférer, c'est la nécessité qui l'impose : on écrit ce qu'on ne peut pas dire, et voilà tout » (Introduction au *Choix de lettres du 17^e siècle*, 1892). En 1911, Deissmann établit une opposition entre la « lettre » (*Brief*) et l'épître (*Epistel*), qui n'ont en commun que la forme extérieure. La lettre est dénuée d'art et de préoccupations esthétiques. Elle instaure une relation personnelle entre deux êtres. A l'opposé, l'épître est une œuvre d'art, essentiellement destinée au public. Il s'agit alors d'un destinataire collectif et pluriel visé soit directement, soit par l'intermédiaire d'un destinataire individuel, qui est fictif dans une certaine mesure. Mais une pléthore de missives n'entre pas dans ce cadre assez artificiel (par exemple, une lettre rédigée par une personne cultivée présente bon nombre de préoccupations esthétiques). Pour dépasser toute équivoque définitionnelle, R. Martin et J. Gaillard considèrent comme critère absolu d'appartenance au genre épistolaire l'encadrement formulaire des tournures d'usage, à savoir, en tête : « Untel salue Untel » et in fine, « porte-toi bien ».

¹⁵⁷⁰ Les caractéristiques énumérées sont empruntées à Roy K. Gibson et A. D. Morrison, « what is a Letter ? » in *Ancient Letters : classical and late Antique Epistolography*, 2007, Oxford University Press, p. 3.

L'écrit se substitue à l'oral rendu impossible à cause d'obstacles comme la distance et l'absence. Chaque lettre est un fragment de conversation fixé dans la forme écrite, sous-tendant l'ébauche d'un dialogue. La spontanéité de la discussion se fige dans le verbal, qui rend de manière différée l'intensité expressive du corps. En tant qu'outil communicatif, les lettres que rédige Sénèque à l'intention de Lucilius servent de lien entre les deux amis physiquement éloignés. Mais ce qui en fait la particularité est la perspective didactique qui les anime. En effet, cette correspondance se déroule sous forme de diatribe ou de causerie, de professeur à catéchumène¹⁵⁷¹. En témoignent les nombreux appels de Lucilius pour des éclaircissements portant sur des points spécifiques de la doctrine stoïcienne :

« Ta lettre, après avoir vagabondé d'un problème à l'autre, a fini par s'arrêter sur l'un d'eux, dont elle me demande la solution : comment avons-nous acquis la notion du bien et de la beauté morale ? Pour d'autres écoles philosophiques, ces deux notions s'opposent ; pour nous, au contraire, elles ne sont que deux aspects d'une même notion. Je vais t'expliquer cela¹⁵⁷². »

La lettre détermine une transivité qui concilie donc la structure d'une conversation rendue impossible par l'éloignement et la prédication de la doctrine stoïcienne. Cette intentionnalité didactique détermine des rôles bien précis pour le destinataire et le destinataire : Sénèque est le philosophe qui guide Lucilius, cet ancien épicurien, dans sa conversion progressive à la sagesse stoïcienne. La description physique de la colère se double de cet horizon pédagogique. Elle participe à la diffusion des fondamentaux stoïciens en marquant l'attitude désapprobatrice du directeur de conscience face au comportement erroné de son ami.

¹⁵⁷¹ F. Préchac, 1956, « Introduction » des *Lettres à Lucilius (tome I)*, Paris, les Belles Lettres, p. III.

¹⁵⁷² Sén., *Ep.*, 120.

Sincérité de l'homme en colère

Sur les cinq occurrences relevées, deux évoquent le « je » énonciatif, en s'appliquant directement à Sénèque sujet à la colère. En I, 12, 2, il se décrit, réprimandant verbalement son fermier qu'il rend responsable de la décrépitude de sa villa :

*Iratus illi proximam occasionem stomachandi arripio*¹⁵⁷³.

De même, en VI, 60, 1, il critique Lucilius d'avoir formulé des vœux d'abondance matérielle, semblables au commun des mortels :

*Queror, litigo, irascor*¹⁵⁷⁴.

De prime abord, l'attribution à la personne de l'auteur confère à ces deux courroux un aspect paradoxal dans la mesure où Sénèque a consacré tout un traité sur la colère, qu'il souhaite éradiquer et qu'il considère comme une « courte folie » (*breuem insaniam* (*Ir.*, I, 1, 2). N'a-t-il pas écrit : *iam uero si effectus eius damnaque intueri uelis, nulla pestis humano generi pluris stetit*¹⁵⁷⁵ ?

Mais, ces deux emportements n'ont pas la même valeur. Déjà, leur localisation dans la missive diffère. Dans le premier cas (I, 12, 2), la colère s'inscrit dans un cheminement narratif, en s'insérant dans le récit de l'anecdote qui va amener Sénèque à méditer sur la vieillesse. Dans le second cas (VI, 60, 1), est présenté le philosophe épistolier blâmant son ami d'une faute qu'il a commise aux yeux des préceptes stoïciens.

¹⁵⁷³ Sén., *Ep.*, I, 12, 2 : « Mécontent de mon homme, je saisis la première occasion d'exhaler ma bile ».

¹⁵⁷⁴ Sén., *Ep.*, VI, 60, 1 : « Je proteste, gronde, perds patience ».

¹⁵⁷⁵ Sén., *Ir.*, I, 2, 1 : « Si maintenant tu veux considérer ses effets et ses ravages, aucun fléau n'a coûté plus cher au genre humain. »

L'homo furens : narration et réflexion

Le premier extrait intervient après un constat : tout rappelle à l'auteur son âge avancé¹⁵⁷⁶. Surviennent alors les explications d'une telle constatation : lors d'une tournée à la campagne, Sénèque remarque le délabrement de sa villa de banlieue et s'en entretient avec son fermier qui lui rappelle l'ancienneté du bâtiment. S'ensuit la description de la réaction de l'auteur, qui rend son personnel coupable de laisser-aller.

La colère est ici un élan spontané, dénotant la promptitude de ce mouvement affectif. Le verbe *arripio* désigne le fait de saisir vivement ou violemment. Le groupe nominal *proximam occasionem* dénote l'envie de l'auteur d'épancher à la moindre occasion son courroux. En filigrane se dessinent ainsi les constantes psychologiques et comportementales de la colère. Après s'être estimé outragé de la soi-disante mauvaise foi de son régisseur, Sénèque recherche un exutoire. Il se livre en toute sincérité dans la vérité de son quotidien et élimine la distanciation théorique de la colère en tant qu'objet d'étude. Et cet emportement s'avère injustifié puisque le coupable n'est autre que le temps. Il n'y a pas de jugement de valeur porté sur le courroux. Il s'agit ici d'une simple réaction affective banale de la vie journalière. Elle devient le signe du mécontentement de l'auteur face à la dégradation de sa demeure, conséquence, selon lui, de la négligence de son personnel. C'est l'attitude ordinaire d'un maître vis-à-vis d'un esclave.

De plus, cet élan émotionnel devient un élément anecdotique, emblématique de la technique d'écriture et composition des Lettres. Sénèque « transforme l'événement en expérience » par la réflexion : « il part très fréquemment d'un petit fait de la vie quotidienne et là, comme une plante à partir de la graine, s'élève une méditation sur le sens de la vie, sur la mort, sur le bien et le mal, sur le temps »¹⁵⁷⁷. *L'homo furens* participe au dispositif narratif, amorçant la méditation sur la vieillesse qui va suivre. Sénèque donne ainsi de la vie et du piquant à l'anecdote rapportée et la sous-tend d'une armature éducative.

¹⁵⁷⁶ Sén., *Ep.*, I, 12, 1 : *Quocumque me uerti, argumenta senectutis meae uideo* (« de quelque côté que je me tourne, ce que je vois me convainc de ma vieillesse »).

¹⁵⁷⁷ J. Gaillard-R. Martin, 1991, p. 462.

Affleure dans cette lettre une continuité entre le narratif et le réflexif. Cette réalité affective contextualisée dans le quotidien du narrateur se prolonge dans une intention éthique (ou plus précisément parénétiq ue).

L'homo furens : manifestation affective de Sénèque, directeur de conscience

La seconde occurrence, *queror, litigo, irascor* (VI, 60, 1) expose un ressentiment plus vif et plus intense. En position liminale, elle ouvre la missive sur une tonalité agressive, qui révèle l'indignation de Sénèque en tant que philosophe. L'introduction s'écrit sur le mode de l'assertion et repose sur l'énumération de verbes construits ici intransitivement. L'épistolier se centre sur sa propre émotivité, donnant une amorce vive à son courrier. Son ami et disciple, Lucilius, a mal agi en formant des v oeux de prospérité matérielle, identiques à ceux du vulgaire insatiable. Le précepte stoïcien du détachement matériel est alors remis en cause. L'être doit faire preuve d'une vigilance absolue. D'après Stefane Maso¹⁵⁷⁸, « le progrès (...) doit être retrouv e dans le présent sous l'aspect d'une conquête qui se réalise au jour le jour ». La lettre donne à l'irritation une certaine vivacité et tente de retranscrire à brûle-pourpoint l'amertume de Sénèque, qui se présente en directeur de conscience. Il s'instaure un dialogue à distance entre le philosophe, qui réprimande l'attitude irresponsable de son ami.

Cette missive se distingue également par sa brièveté et par la vivacité de son ton. Elle est empreinte d'indignation et d'amertume sur le genre humain et ses travers, dont son ami n'a su, dans l'interstice d'une futile action, se dégager. Il n'a pas exerc e sa vigilance dans toutes les occasions de son quotidien et Sénèque le déplore. Ainsi il a fait preuve, d'une certaine manière, d'une médiocrité qui évoque la sphère du vulgaire ambitieux. Et cette désapprobation s'ouvre à une réflexion plus vaste sur le genre humain et la convoitise insatiable de certains, à qui la terre semble ne pas suffire :

¹⁵⁷⁸ S. Maso, 2006, *Le regard de la vérité : cinq études sur Sénèque*, Paris, l'Harmattan, p. 57.

« Mettons donc ces malheureux, que Salluste appelle « les esclaves de leur ventre », au rang des animaux, non des hommes ; certains, non pas même au rang des animaux, mais des morts. Vivre, c'est profiter à beaucoup : vivre, c'est profiter de soi. Quant à ceux qui végètent tapis à l'écart, ils sont dans leur demeure comme dans un tombeau. Juste au pas de la porte de ces gens, on peut inscrire leur nom sur du marbre. Ils ont anticipé leur mort¹⁵⁷⁹. »

L'homo furens, un repoussoir

Autre aspect de l'homme en colère : l'« anti-exemplum ». Selon Stéphane Maso¹⁵⁸⁰, il existe « une dialectique interne à l'individu pris dans une perpétuelle tension entre le pôle de la *ratio* et celui de *l'opinio*. Dans une telle perspective, la tradition des pères, leurs usages, et leur *uirtus*, les institutions politiques, religieuses, philosophiques, les *exempla* qu'ils constituèrent prirent une valeur morale et pédagogique ». C'est pourquoi Sénèque entre dans le *concretum* de quelques *exempla peiorum*, en citant Sylla, dont la rougeur s'étalant sur sa face, laisse présager les pires violences :

*Sulla tunc erat uiolentissimus, cum faciem eius sanguis inuaserat*¹⁵⁸¹.

Plutarque corrobore cette affirmation (*Sull.*, 2). La couleur de son visage rend son regard, naturellement ardent et rude, encore plus terrible. C'est le rouge foncé, tacheté de blanc. Dans sa onzième lettre, Sénèque observe la corrélation entre les sentiments que l'on éprouve et leur manifestation physiologique. La rougeur donne la vérité d'une âme et ne peut en aucun cas être imitée par des acteurs.

¹⁵⁷⁹ Sén., *Ep.*, VI, 60, 4 : *hos itaque, ut ait Sallustius, « uentri oboedientes » animalium loco numeremus, non hominum, quosdam uero ne animalium quidem, sed mortuorum. Viuit is, qui multis usui est, uiuit is, qui se utitur ; qui uero latitant et torpent, sic in domo sunt, quomodo in conditiuo. Horum licet in limine ipso nomen marmori inscribas : mortem suam antecesserunt. Vale.*

¹⁵⁸⁰ S. Maso, 2006, p. 76.

¹⁵⁸¹ Sén., *Ep.*, I, 11, 4 : « Chez Sylla, quand le sang avait envahi sa face, c'était l'instant des pires violences ».

Le visage est le miroir de l'âme, qui ne peut mentir, comme le suggère le développement sur le caractère irrépressible de la rougeur¹⁵⁸². Une bipolarité s'établit avec aux extrémités Sylla en guise de personnage repoussoir et Caton ou Lélius (*Ep.*, I, 11, 10) comme modèles. C'est pourquoi Sénèque incite Lucilius à prendre pour modèles de tels philosophes. La pensée de ces grands hommes engagés dans l'action a non seulement une influence notable sur l'existence des néophytes, mais la contemplation de leur visage peut renforcer l'inspiration¹⁵⁸³ : « cette imitation d'un modèle, jusque dans son apparence physique, a pour effet, pense Sénèque, de donner à notre âme une forme (*forma*) qui sera celle de la sagesse. Il accepte la théorie stoïcienne de la causalité, selon laquelle toute cause est un être matériel. Il conçoit l'action du maître comme celle d'un coin servant à frapper une monnaie, qui impose à l'âme du disciple une forme, matérielle, analogue à la sienne. Le cheminement de la sagesse dans une âme n'est pas le résultat d'une révélation purement logique et rationnelle. Il résulte d'une série de formes que lui imposent des forces extérieures à elle, qui la façonnent et provoquent en elle des métamorphoses, ou, comme le révèle Sénèque lui-même à Lucilius, une « transfiguration¹⁵⁸⁴ » (*Ep.* 6) ».

¹⁵⁸² Pour une analyse plus approfondie de la onzième missive, voir l'article de P. Grimal, « Nature et fonction de la digression » in *Sénèque et la prose latine*, 1991, Genève, Vandoeuvres, p. 219-245.

¹⁵⁸³ P. Grimal, 1991, « Nature et fonction de la digression », p. 243.

¹⁵⁸⁴ Sén., *Ep.*, I, 6, 1 : *intellego, Lucili, non emendari me tantum sed transfigurari* (« Lucilius, je sens que je m'améliore ; c'est peu dire : une métamorphose s'opère en moi »).

4.2.2 Jérôme

Étrange personnage que Jérôme. Il est de notoriété publique qu'il était d'un fort tempérament, qu'il n'hésitait pas à se défendre contre chacune des condamnations dont il faisait l'objet. Car sa vie n'a pas été d'un calme constant, loin de là. Son emblème iconographique n'est-il pas celui du lion¹⁵⁸⁵ ?

Le nombre conséquent des occurrences relevées dans l'ensemble de sa correspondance atteste d'une nette propension à la colère : plus d'une trentaine d'extraits pour une correspondance d'une totalité de CLIII lettres. Le tableau qui suit présente les missives à partir desquelles sont tirées les différentes occurrences¹⁵⁸⁶.

Numéro de la missive	Nombre d'occurrences	Destinataire	Contexte	Objet
I (4, 6, 7)	3	Au prêtre Innocent, ami de Jérôme	Cavallera : automne 374, peu de temps après la mort d'Auxence, évêque arien de Milan. Écrite en Orient, à Antioche où les trois amis se trouvaient réunis.	Récit d'un miracle récemment arrivé à Verceil, cité de la province de Ligurie
IX	1	À Chrysocomas, moine d'Aquilée.	375-376	Chrysocomas n'avait pas écrit à Jérôme. S'agissait-il d'un oubli ?
XII	1	À Antoine, moine, à	375-376	Bien que sollicité par une dizaine de

¹⁵⁸⁵ P. Laurence, 2000, « L'épître 22 de Jérôme et son temps », in *Epistulae Antiquae*, éd L. Nadjó et E. Gavaille, Louvain, p. 83.

¹⁵⁸⁶ Le tableau n'est que la synthèse linéaire des différentes occurrences. L'astérisque signale les lettres dont Jérôme n'est pas l'auteur.

		Haemona		lettres, Antoine ne répond pas à Jérôme. Celui-ci se plaint amèrement de ce procédé inamical.
XIV (2, 7)	2	Au moine Héliodore, condisciple et ami de Jérôme.	376-377	Héliodore qui est moine, ne pourra pratiquer la vie parfaite que s'il quitte son pays. Célèbre épître, tentant de convertir à la vie érémitique.
XXI (39)	2	À Damase		Explication de la parabole de l'Enfant prodigue.
XXII	3	À Eustochium	384 (printemps)	Jérôme l'exhorte à garder sa virginité, lui en indique les moyens et réfute les objections qu'opposent à cette méthode de vie les païens et les chrétiens tièdes. Elle est qualifiée de <i>libellus</i> .
XXVII (2)	1	À Marcella	384	Explications de diverses questions bibliques.
XXXVI	1	Au pape Damase	384	Solution des problèmes posés par la lettre XXXV
XXXVIII (2)	1	À Marcella	384	Sur la maladie de Blésilla et sa

				conversion.
XL (2)	1	À Marcella	384	À propos d'Onasus, sobriquet attribué à un prêtre romain, riche, influent, éloquent aux yeux de ses partisans. Il critiquait féroce­ment Jérôme, surtout à propos de l'épître XXII.
XLIII	1	À Marcella	385	À la vie laborieuse d'Origène, Jérôme oppose la paresse et la mondanité des Romains. Il invite Marcella à se retirer avec lui à la campagne.
XLV (2)	1	À Asella	Août 385	Au moment de s'embarquer pour l'Orient, Jérôme proteste contre les imputations de ses ennemis. Le seul reproche qu'il mérite est d'avoir converti Paula et sa fille à l'ascèse monastique.
L (2, 5)	2	À Domnion	393	Un jeune moine, ancien avocat, critiquait Jérôme dans les milieux

				aristocratiques romains. Il se flattait également de lutter contre Jovinien. Jérôme proteste auprès de Domnio, chrétien âgé et entouré de la considération générale.
LI*	1	Lettre d'Épiphane de Chypre, envoyée à l'évêque Jean, et traduite par Jérôme.	394	Épiphane se disculpe auprès de Jean de Jérusalem d'avoir ordonné prêtre le frère de Jérôme. Il réfute aussi l'origénisme et liquide l'incident d'Anablatha.
LIII	1	À saint Paulin de Nole	394-396	Les voyages et les relations personnelles sont indispensables au lettré. Le prêtre doit posséder complètement les Écritures. On ne peut les étudier sans maître. Analyse des livres des deux Testaments. Conclusion : liquider sa fortune pour vaquer ensuite à l'étude.
LIV (2, 5)	2	À Furia	395	Jérôme incite Furia à rester veuve.

LVII (3, 4)	3	À Pammachius	395-396	Jérôme réfute le grief émis par Rufin d'avoir donné une traduction infidèle de l'ép. LI : trahison d'un moine ; principes de bonne traduction ; exemples de traductions imparfaites dans la Bible et les LXX ; reprise du début et de la fin.
LXXXII (9)	1	À Théophile	Fin 396 ou début 397	L'évêque de Jérusalem, Jean, avait adressé à Théophile, à propos de son différend avec les moines de Bethléem, un mémoire dont les conclusions coïncidaient avec celles de l'enquête menée sur place par le prêtre alexandrin Isidore, et tendaient à l'exil de Jérôme et à la fermeture de ses couvents. Cette épître répond à ces critiques.
LXXXIII (11)*	1	Pammachius et Océanus à	Automne 398	Ils demandent à Jérôme

		Jérôme		d'entreprendre une traduction exacte et complète du Periarchôn. Il s'agit de répondre à celle de Rufin, qui leur semble reprochable à plus d'un titre.
XCII*	2	Lettre synodale de Théophile adressée aux évêques de Palestine et de Chypre.	Avant le 14 septembre 400	
XCVIII	2	À Pammachius et Marcella	402, début de l'année	Contre l'Apollinarisme et l'Origénisme. Des deux amis, Marcella, semble la plus acharnée. Plus intelligente et instruite que Pammachius, elle est le chef du parti opposé à Rufin.
CVII (5)	1	À Laeta	400	Sur l'éducation de la fille de Laeta.
CVIII (20)	2		Paule est morte le 26 janvier 404 ; cette oraison a été composée au printemps de la même année.	Oraison funèbre de Sainte Paule
CIX (1)	1	Au prêtre Riparius	Printemps 404	Réponse à une lettre du prêtre toulousain, où sont dénoncées

				les erreurs de Vigilance. Si on lui envoie les ouvrages de ce dernier, il fera une réfutation plus complète.
CX (1, 6)*	2	Lettre d'Augustin à Jérôme	Printemps 404	Augustin s'efforce d'apaiser Jérôme, qu'il sait offensé par ses lettres. Il a reçu son <i>Apologie contre Rufin</i> . Déplorant qu'entre de si grands hommes règne une telle inimitié, il souhaite que ce malheur puisse être rapidement réparé.
CXVII (1, 9, 10)	3	À une mère et sa fille résidant en Gaule.	405-406	Sur la demande d'un chrétien, Jérôme rédige cette épître dont il a imaginé le sujet pour pouvoir répondre sur le « mode déclamatoire », à une mère et une fille en désaccord (<i>Contre</i>

				<i>Vigilnatium</i> , § 3 (P. L XXIII)).
CXXI	1	À Agalsia		Le Livre des XI problèmes.

Loin d'être un artifice littéraire, la colère apparaît plus comme une composante psychologique, intégrée à la personnalité de l'auteur. Ce sentiment est authentique, sincèrement éprouvé par l'ascète, qui s'indigne de nombreux faits.

En effet, bon nombre de ses missives sont empreintes d'un ton acrimonieux. En aucun cas, Jérôme n'acceptait de tiédeur dans ses prises de position. Ce caractère entier a su, tout au long de son existence, défendre ses points de vue. De ce fait, en tant que reflet de cette vie mouvementée, son œuvre épistolaire permet de saisir, dans une moindre mesure, la sincérité et franchise de l'auteur. Il paraît intéressant, d'après le tableau précédent, de contextualiser l'apparition de ces missives houleuses avec les grands épisodes de sa vie. En effet, comme le montre M. Testard¹⁵⁸⁷, nombreuses sont les facettes de Jérôme. Traducteur, exégète, historien, polémiste et épistolier, tous ces aspects ne peuvent être considérés séparément. Au contraire, ces rôles s'imbriquent les uns dans les autres.

¹⁵⁸⁷ M. Testard, 1969, *Saint Jérôme, l'apôtre savant et pauvre du patriarcat romain*, Paris, les Belles Lettres., p. 41.

L'épistolier est souvent polémiste, réglant ses comptes dans ses missives, qui acquièrent alors une puissance acerbe. Du reste, la polémique demeure l'une des lignes de force de l'ensemble de son œuvre.

En tant qu'épistolier, Jérôme a totalement conscience de la férocité des traits qu'il lance. Il anticipe la réaction de bon nombre de ses ami(e)s qui veillent à tenter de temporiser un caractère si entier. N'écrit-il pas à Marcella, « je sais qu'en lisant cela, tu vas froncer le sourcil ; tu crains que cette liberté ne produise encore des batailles, et tu voudrais, si c'était possible, me fermer la bouche de ton doigt pour que je n'ose point dire ce que d'autres ne rougissent point de faire » (*Ep.*, XXVII, 2) ?

Le contexte des missives

Le tableau¹⁵⁸⁸ précédent permet d'établir quatre périodes chronologiques nettes où apparaissent des lettres assez agitées : les années 374 à 377, 384-385, 393-398, 400-406. Sous l'éclairage autobiographique, bon nombre de ces missives prennent sens.

Les années 374-377

Après sa conversion à l'ascétisme, c'est durant ces années que Jérôme voyage en Orient, en sillonnant Athènes, l'Asie Mineure, la Cilicie. À la fin de 374, il s'arrête chez son ami Évagre où il rédige un premier commentaire sur le prophète Abdias, dont il aura honte plus tard. Mais il tombe malade pour des mois et sa vie paraît même menacée.

¹⁵⁸⁸ Cf. M. Testard, 1969, *Saint Jérôme, l'apôtre savant et pauvre du patriarcat romain*, J. Steinmann, 1958, *Saint Jérôme*, Paris, les éditions du cerf et P. Antin, 1951, *Essai sur Saint Jérôme*, Paris, Letouzey et Ané.

Après sa guérison, en 375, il s'enfonce dans le désert, dans la région de Chalcis. Il poursuit sa formation intellectuelle, en approfondissant ses connaissances en grec et en entreprenant l'étude de l'hébreu. Intervient lors du carême 376, le songe de Jérôme¹⁵⁸⁹, étape considérée comme essentielle dans son cheminement spirituel.

Une querelle théologique le contraint à renoncer au désert. Le schisme d'Antioche, engendré par une des séquelles de l'arianisme, a vu trois évêques, Méléce, Paulin et Vital se disputer le siège épiscopal. Jérôme doit intervenir dans le débat pour la primauté de la chaire de ierre. Parallèlement, il prend conscience que les ascètes qu'ils pensaient comme un « chœur de bienheureux » s'avèrent « des rustres de mauvaise foi, discuteurs et prétentieux, des fanatiques, des fauves et des barbares¹⁵⁹⁰ ». Vers 377, il rentre à Antioche.

Les années 384-385

Tandis que Jérôme a regagné Rome, il voit en 384 s'éteindre l'un de ses plus indéfectibles soutiens, celui de Damase, qui meurt en décembre de cette année. L'épistolier est alors victime d'une véritable coalition, composée de païens, chrétiens et clercs. Selon M. Testard¹⁵⁹¹, plusieurs reproches lui sont adressés contre la révision de la traduction des Evangiles, contre son talent de polémiste qui dénonce l'erreur et les vices, contre son prosélytisme pour un ascétisme implacable. Un individu, qui remet en cause les relations de Jérôme et de Paula, le calomnie. Une assemblée d'ecclésiastiques le condamne. Ainsi, s'achève le séjour romain de Jérôme, qui, écœuré, décide de retourner en Orient.

¹⁵⁸⁹ Jérôme en fait le récit dans la lettre 22, 30. Ce rêve est soumis à controverse. Maurice Testard (1969, p. 26-27), du fait de la dramatisation littéraire, le voit à la fois comme un artifice littéraire destiné à convaincre Eustochium d'embrasser la vie religieuse mais aussi comme « un pas à franchir dans la voie du renoncement intérieur ». Cependant, préciser davantage lui paraît bien difficile.

¹⁵⁹⁰ Ces termes sont ceux de M. Testard, 1969, p. 27.

¹⁵⁹¹ M. Testard, 1969, p. 34-35.

Les années 393-398

Deux querelles essentielles débutent en 393 : l'âpre controverse contre Jovinien (Ep. *L*) et celle de l'origéniste.

- La controverse jovinienne

Jérôme présente Jovinien comme un moine, à la mine rubiconde et aux cheveux frisés, qui a laissé ses pauvres vêtements et sa pâleur pour les riches étoffes. Ce dernier prône une conception égalitaire, « démocratique » de la vie chrétienne¹⁵⁹². Quatre points soutiennent sa pensée : égalité pour les baptisés de tous les états de la vie, virginité, mariage, veuvage ; égalité des baptisés, garantis par le sacrement de n'être pas induits au péché par Satan ; égalité des mérites du jeûne, ou de l'usage avec actions de grâces ; égalité des récompenses pour tous les baptisés dans le Ciel.

- La controverse origéniste

Pour ce qui est de la controverse origéniste¹⁵⁹³, au printemps 393, un personnage inconnu demande à Jérôme et à Rufin de condamner les erreurs d'Origène. Jérôme accepte. S'enclenche alors l'action d'Épiphane de Salamine, un fervent antiorigéniste. Après de nombreux épisodes houleux, Jérôme se voit reprocher sa traduction latine d'une lettre d'Épiphane à Jean, qui était une mise en demeure, alors que cette dernière était une requête confidentielle, exécutée sur les instances d'Eusèbe de Crémone. L'ensemble parvient aux mains de Rufin et de Jean, mais il est également diffusé à Rome. L'ami de l'épistolier, Pammachius, l'informe du crédit obtenu par le parti de ses adversaire.

¹⁵⁹² M. Testard, 1969, p. 57.

¹⁵⁹³ Voir le chapitre « La palinodie sur Origène » de P. Antin, 1951, *Essai sur saint Jérôme*, p. 164-171, ainsi que le développement de M. Testard (1969, p. 59-74), « La querelle origéniste ». Les éléments de ce développement ne présentent pas la totalité des rebondissements de la controverse origéniste, composée d'une succession d'événements infiniment plus complexe. Il faut compléter l'ensemble avec la lecture des ouvrages précités.

En contrepartie, Jérôme compose *Contre Jean de Jérusalem* à la fin de 396. L'auteur soutient avec ferveur Épiphanes, condamne Origène et interpelle violemment son évêque, qu'il accuse de mauvaise foi.

Autre événement majeur dans cette querelle, évoqué dans la lettre LVII : la traduction du *Periarchon*. Sur la demande de Macaire, ancien fonctionnaire, converti à l'ascétisme, Rufin traduit l'*Apologie* d'Origène¹⁵⁹⁴ par Pamphyle et le *Periarchon*, auquel il associe deux préfaces où il s'explique sur son travail. Il y désolidarise le moine de Bethléem des antiorigénistes, « foule d'ignorants, trop heureux de couvrir du prétexte de l'orthodoxie, l'éternelle rancune de l'inculture sur la culture¹⁵⁹⁵ ». Il rappelle que l'ascète a loué Origène, qu'il a entrepris de le traduire.

Mais au contraire, Jérôme a été obligé de s'associer aux antiorigénistes. Le moine de Bethléem est informé de cette « perfidie¹⁵⁹⁶ » par ses amis romains. Comme sa traduction trop orthodoxe du *Periarchon* risque de désamorcer la charge explosive de l'opinion publique, on demande à Jérôme de traduire l'ouvrage d'Origène, en respectant fidèlement son hétérodoxie.

La lettre LVII rapporte un autre événement considéré comme « bouffon » par M. Testard (*op. cit.*, p. 66). En 395, Jérôme reçoit à Bethléem le prêtre Vigilance, sur la recommandation de Paulin de Nole. De retour à Rome, ce dernier trahit son hôte, en proclamant qu'il enseigne les erreurs d'Origène.

¹⁵⁹⁴ Comme le remarque M. Testard (1969, p. 65), Rufin y joint un appendice où il déclare que les passages hétérodoxes de l'œuvre d'Origène ne lui sont pas imputables, puisqu'il s'agit d'interpolations.

¹⁵⁹⁵ Ces propos sont empruntés à M. Testard (1969, p. 66) qui voit en Origène un savant, qui n'est accessible qu'à un public possédant la langue grecque et donc à un public d'élite.

¹⁵⁹⁶ M. Testard n'y voit pas une perfidie mais plutôt la résultante d'une incompréhension : « Rufin traitait Jérôme ami et en devancier, en homme très éclairé, qu'il ne confondait pas avec la tourbe antiorigéniste » (1969, p. 67).

Les années 400-406

Cette période voit le prolongement de la controverse origéniste mais aussi la poursuite de la lutte contre Vigilance. Jérôme s'en prend encore à Vigilance, qui selon M. Testard¹⁵⁹⁷ s'improvise réformateur. Cette fois-là, face aux abus, il décide d'y remédier en supprimant l'institution. Il condamne le célibat des clercs¹⁵⁹⁸, l'usage des cierges, le culte des martyrs, les quêtes, de tradition apostolique. Le moine de Bethléem l'affuble d'un sobriquet : "Dormitance" à la place de Vigilance¹⁵⁹⁹.

Jérôme et la colère

La virulence de la prose épistolaire

La colère est immanente à l'œuvre épistolaire de Jérôme. Elle est émaillée de diatribes sans merci, de portraits à charge. Il n'hésite pas à forcer le trait et à broser les caricatures les plus virulentes qui soient. Tel est le cas de la lettre XL (2-3) où l'ascète s'en prend à un prêtre de Rome, qui se répand en propos amers contre Jérôme. Comme il possède un long nez, Jérôme envoie son portrait à Marcella, en le surnommant "Onasus" et en le grimant de la sorte :

« J'ai décidé de couper un nez puant. Gare à qui se sent morveux ! Je vais dire du mal d'une pie-jacasse ; à la pie de savoir qu'elle est rasante. N'y a-t-il à Rome qu'une seule personne au nez balafré d'une dégoûtante blessure ? Pif-âne de Ségeste est-il le seul dont les joues bouffies balancent des mots vides et soufflés comme des vessies ? J'ai dit que par le crime, le parjure et le mensonge, certains étaient parvenus à je ne sais quelle dignité.

¹⁵⁹⁷ 1969, p. 74-75.

¹⁵⁹⁸ Jérôme explique cette idée par les motifs les plus bas. D'après ses propres termes, Vigilance « lâchait la bride à la sensualité et, par ses encouragements, accroissait, ou plutôt éteignait par la fornication, l'ardeur naturelle de la chair qui bouillonne d'ordinaire dans la jeunesse et supprimait ainsi la différence qui nous sépare des pourceaux » (*Contr. Vig.*, 23, 355-356).

¹⁵⁹⁹ Cf. La chapitre de P. Antin, 1951, « Jérôme polémiste » in *Essai sur saint Jérôme*, p. 175-176.

Que t'importe, puisque tu t'estimes sans reproche ? Je me suis ri d'un avocat qui a besoin d'être patronné. Je raille une éloquence de quatre sous. Qu'est-ce que cela te fais, à toi qui es si verbeux ? Quel que soit le vice contre lequel je brandis la pointe de mon stylet, tu hurles qu'on te désigne. Tu veux me traîner devant les tribunaux et sottement tu accuses un prosateur d'être un satirique. Pourtant, un dernier conseil. Pour faire le beau, cache-toi une partie du visage ! Qu'on ne voie plus ton nez sur ta figure ! Qu'on ne t'entende plus jacasser ! Alors tu paraîtras beau et éloquent ! »

Jérôme le polémiste cède la place alors au satirique. Sa combativité et sa violence naturelles se déchaînent et il s'en prend principalement à la personne qui défend la thèse à laquelle il se retrouve opposé¹⁶⁰⁰. Selon P. Antin, « ses adversaires, il les travestit volontiers en personnages pour jeux de massacre. Ce qu'il lui faut, c'est être aux prises non avec une thèse, mais avec quelqu'un¹⁶⁰¹ ».

Un combat incessant

À ce propos, il est intéressant d'évoquer la lettre L de sa correspondance où, en 393, Jérôme proteste auprès de Domnion, chrétien âgé et entouré de la considération générale, au sujet d'un jeune moine. Ce dernier, naguère avocat, vitupère Jérôme et lance des invectives contre lui dans les milieux aristocratiques romains, tout en se flattant de lutter également contre Jovinien. Cet individu fait partie de la foule des détracteurs, « charlatan, rôdeur ès carrefours, compites et places, colporteur de potins, braillard, malin seulement pour dénigrer, qui, moyennant la poutre qui est dans son œil, s'efforce d'extirper la paille d'autrui¹⁶⁰² ».

¹⁶⁰⁰ Cf. le chapitre « le satirique » in Ch. Favez, 1958, *Saint Jérôme peint par lui-même*, p. 34-39.

¹⁶⁰¹ P. Antin, 1951, p. 214.

¹⁶⁰² Hier., *Ep.*, L, 1 : *scribis eos, immo, nescio quem de triuio, de competis, de plateis circumforanum monachum rumigerulum, rabulam, uafrum tantum ad detrahendum, qui per trabem oculi sui festucam alterius nititur eruere, contionari aduersum me.*

Acerbe, Jérôme n'hésite pas à énumérer tout un langage familier, mettant en relief un comportement digne des faubourgs, caractérisé par un goût prononcé pour les commérages malveillants et la critique querelleuse. Et il n'hésite pas à poursuivre en usant de la métaphore canine, en présentant ses adversaires comme une meute prompte à dévorer n'importe lequel de ses ouvrages :

« Les livres que j'ai écrits contre Jovinien, de leurs dents de chien ils les rongent, les déchirent, les mettent en pièces¹⁶⁰³. »

Après cet amoncellement de reproches défensifs, Jérôme se présente comme capable de riposter en adoptant une offensive de même nature :

« À mon tour, je pourrais mordre, si je voulais ; s'il m'agace, je puis lui enfoncer une molaire dans la peau¹⁶⁰⁴. »

Ce qui n'est pas sans rappeler l'esprit de la loi du Talion, « œil pour œil, dent pour dent, pied pour pied, brûlure pour brûlure, meurtrissure pour meurtrissure, plaie pour plaie¹⁶⁰⁵ ». Jérôme apparaît alors comme ce « prophète hébreux tonnante », évoqué par Favez. Mais dans la suite de sa lettre, il opère une volte-face, en adoptant tempérance et pardon, attitude emblématique de celle de Jésus-Christ face aux agressions :

« Mais nous préférons être les disciples de Celui qui a dit : « j'ai offert mon dos aux fouets, et je n'ai pas détourné mon visage des crachats outrageants¹⁶⁰⁶ » .

¹⁶⁰³ Hier., *Ep.*, L, 1 : *et libros quos contra Iovinianum scripsi canino dente rodere, lacerare, conuellere.*

¹⁶⁰⁴ Hier., *Ep.*, L, 5 : *possum remordere, si uelim, possum genuinum laesus infigere.* Cette expression rappelle celle de Perse, I, 115 : *genuinum fregit in illis.*

¹⁶⁰⁵ *Ex.*, 21, 25.

¹⁶⁰⁶ Hier., *Ep.*, L, 5 : *sed magis uolumus esse discipuli eius qui ait : "dorsum meum posui ad flagella, et faciem meam non auerti a confusione sputorum. »*

Et là, Jérôme apparaît dans toute la complexité si contrastée de sa personnalité, énoncée par la suite. Lutteur inlassable, il défend sa cause en rétorquant par des critiques acerbes, puis il rappelle que tout cela n'est pas en adéquation avec ce qui a été prôné par le Très-Haut. Incohérence, mauvaise foi ? Rien de tel, Saint Jérôme est, par nature, paradoxal et, du fait de son caractère entier, il s'emporte facilement. Comme l'analyse Ch. Favez¹⁶⁰⁷, « il était capable (...) d'affections sincères. Seulement, une fois son amour-propre blessé, il lui était impossible d'étouffer son ressentiment. »

Une personnalité contrastée

Comme le montre Charles Favez¹⁶⁰⁸, la personnalité de Jérôme est d'une réelle complexité, alliant de profonds contrastes et oppositions :

« Lutteur implacable, attaquant l'adversaire avec les armes de la grossièreté, de la haine et de la violence ; homme de cœur, témoignant aux malheureux charité et dévouement, à ses amis, affection et fidélité ».

Fervent adepte de l'ascétisme, il possède un « caractère irascible, rancunier, vindicatif », tempéré par sa condition de « chrétien d'une foi inébranlable, où l'humilité s'allie à une ferveur parfois presque mystique, plus semblable toutefois aux prophètes hébreux tonnante contre les péchés du peuple qu'au doux apôtre de l'amour, qui, pendant le souper du cénacle, reposait sa tête sur le sein du seigneur ». Il est de ces personnalités qui vibrent et qui ne peuvent s'exécuter que dans l'outrance. Comme le montre M. Testard¹⁶⁰⁹, la « juste mesure » lui est interdite. Son combat est incessant pour combattre les forces intérieures qui tendent à l'arracher à l'ascétisme. « Cet état de violence intérieure ne p[eut] se vivre sur un mode héroïque ».

¹⁶⁰⁷ Ch. Favez, 1958, p. 39.

¹⁶⁰⁸ Ch. Favez, 1958, p. 54.

¹⁶⁰⁹ M. Testard, 1969, p. 100.

Il n'est pas né d'une haute étoffe, il l'est devenu. « C'est un homme de la pâte commune des pécheurs, qu'une grâce exceptionnelle a appelé aux sacrifices les plus exigeants ».

La colère est donc prise dans sa vérité psychologique la plus authentique. Elle est loin d'être un effet recherché du réel participant à la dramatisation mais également à l'ornementation littéraire ; elle s'affirme comme cette émotion ressentie face à une agression. Elle contribue à la sincérité de l'instance narratrice, qui présente ses différents combats avec des forces intimes violentes. Elle est prise dans sa réalité la plus pragmatique et témoigne de la personnalité contrastée de Jérôme.

4.2.3 Sidoine Apollinaire

Dans l'œuvre de Sidoine Apollinaire, l'homme en colère s'impose comme une créature hybride, qui se situe au confluent de nombreuses influences. Cette mixité substantielle résulte de la résurgence d'une tradition classique encore vivace, que l'auteur n'hésite pas à utiliser. L'*homo furens* n'est en rien une créature originale, mais au contraire elle apparaît comme un amalgame de différentes tendances littéraires. Épique, satire et autres le fondent dans leur matrice et l'extraient semblable à un prisme où se reflètent la juxtaposition d'éléments choisis.

Comme le montre Jill Harries¹⁶¹⁰, Sidoine¹⁶¹¹ se place volontairement dans la tradition classique qui se perçoit semblable à une continuation de la *romanitas*, compatible avec un christianisme sincère. Dans ses *Poèmes*, il s'inspire ouvertement des modèles classiques : les panégyriques des empereurs Avitus, Majorien et Anthémios doivent beaucoup à ceux de Claudien, le panégyriste d'Honorius et de Stilichon. De même, dans ses *Lettres*, il se montre comme l'héritier de Cicéron, Pline, Fronton et Symmaque¹⁶¹². En effet, pour lui, le conflit n'est pas entre le Christianisme et le paganisme classique, mais entre la culture romaine, qu'il identifie à la tradition classique, et la barbarie.

¹⁶¹⁰ Jill Harries, 2002, *Sidonius Apollinaris and the fall of Rome ad 407-485*, Oxford, Clarendon press, p. 2-3.

¹⁶¹¹ Sidoine a connu deux grandes périodes dans son existence : celle d'homme de cour et celle d'évêque. En effet, il épouse la fille du premier sénateur d'Auvergne, Fl. Eparchius Avitus. Le 21 septembre 454, l'empereur Valentinien III fait assassiner le généralissime Aétius. À son tour, l'Empereur meurt sous les coups des conjurés (16 mars 455). Petronius Maximus, riche représentant de l'aristocratie italienne, accède au pouvoir. En mai 455, il est lapidé, rendu responsable de la prise de Rome par Genséric.

Lui succède Avitus, le beau-père de Sidoine Apollinaire qui devient ainsi le poète officiel du Régime, en composant un panégyrique au nouvel empereur. Toutefois, ce dernier est battu à Plaisance le 17 octobre 456, ce qui entraîne l'indignation de l'aristocratie d'Auvergne et de Narbonnaise. Face à ces dangers, l'empereur d'Orient, Léon Ier, consacre Ricimer patrice et Majorien *magister utriusque militiae*, le 28 février 457, qui devient le nouvel empereur le 28 décembre. À cette nouvelle occasion, Sidoine Apollinaire lui destine son second morceau d'éloquence officielle. Cependant, ce règne s'achève en août 461, quand Majorien est tué par Ricimer, qui s'empare de la « réalité » du pouvoir.

Après l'avènement de quelques empereurs fantoches, Léon place Anthémios à la tête de l'Occident en 467. Une fois de plus, Sidoine a la charge de rédiger et de prononcer le panégyrique du nouveau souverain, ce qu'il fait le 1^{er} janvier 468. Néanmoins, l'hostilité du patrice Ricimer face à ce nouveau-venu est manifeste. Son mariage avec la fille du nouveau Prince n'octroie qu'une fragile trêve.

Tandis que la décadence se précipite par le déploiement de nombreuses peuplades barbares qui cherchent à étendre leur influence, Sidoine Apollinaire est élu évêque de la métropole d'Auvergne en 471.

Comme le remarque A. Loyer (1943, p. 41), il est intéressant de noter dans ce schéma biographique très lacunaire la rupture marquée dans l'existence de Sidoine Apollinaire par son intégration dans le clergé, vers la quarantaine. L'auteur lui-même apprécie d'opposer ces deux phases de sa vie (*Ep.*, VIII, 4), cette jeunesse facile et légère et celle « pieuse, grave et parfois héroïque de l'âge mur ».

¹⁶¹² Selon Jill Harries (2002, p. 3), ce n'est pas pour autant que Sidoine se plie à un mimétisme sclérosant. Il comprend la nécessité d'évoluer avec son temps. En tant qu'évêque de Clermont après 470, il accepte l'obligation de modifier le style de ses propres lettres, en gagnant en sobriété (*Ep.*, IV, 10, 2).

La barbarie

L'émancipation des Barbares et la décadence romaine

Orientius¹⁶¹³ décrit cette époque¹⁶¹⁴ de la manière suivante : « La Gaule tout entière ne fut plus qu'un bûcher fumant ». La Gaule du Vème siècle n'est pas un territoire uni et unifié politiquement. L'établissement de frontières internes et changeantes par les « extérieurs » germaniques, qui ont leur propre pouvoir politique et militaire, vivent dans la crainte à la fois des Romains et des autres. Les Barbares sont alors établis à titre de fédérés sur le sol des Gaules. Ils tendent à vouloir s'émanciper et à créer des royaumes indépendants, aux dépens du pouvoir central, en pleine décadence. Plusieurs nations barbares se sont déjà implantées dans cette province de l'Empire romain.

En 418, les Wisigoths se sont installés dans un territoire allant de Toulouse à Bordeaux et de Bordeaux à Poitiers¹⁶¹⁵. Dès le début du siècle, les Burgondes¹⁶¹⁶ ont franchi le Rhin et se sont fixés dans la région des Worms pour quelques décennies. Toutefois, en 443, elle est transférée en *Sapaudia*, entre Yverdon et Grenoble, avec Genève pour centre. En 448, les Francs se trouvent en Artois. De plus, en 451, Attila fait irruption en Gaule. A cela s'ajoute la Bagaude, mouvement social qui dresse tous les marginaux contre les villes¹⁶¹⁷.

¹⁶¹³ Orientius, *Commonitorium*, II, 184.

¹⁶¹⁴ Voir A. Loyen, 1943, *Sidoine Apollinaire et l'esprit précieux en Gaule aux derniers jours de l'Empire*, Paris, Les Belles Lettres.

¹⁶¹⁵ Sidoine les nomme *foedifraga gens* (*Ep.*, VI, 6, 1). Voici les étapes de leurs empiètement successifs : 425, tentative sur Arles ; 436-438, siège de Narbonne ; 462 : prise de Narbonne ; 469 : bataille de Déols ; 471 : reprise de la marche vers l'Est, en direction d'Arles et de Marseille ; 475 : occupation de l'Auvergne ; 477-480 : poussée jusqu'aux Alpes et conquête du pays de l'Isère à la Méditerranée.

¹⁶¹⁶ Les Burgondes développent les mêmes tendances d'expansion que les Wisigoths. Ils s'en prennent à Lyon en 457, qu'ils occupent à titre définitif quelques années plus tard. Leurs conquêtes s'orientent à la fois vers le Nord en direction de Langres et Besançon et vers le Sud jusqu'à la Durance.

¹⁶¹⁷ C'est principalement en 436 et en 448 que ces mouvements se font le plus ressentir dans la région du *Tractus Amoricanus* (qui va de la Somme à la Gironde et dont les limites atteignent Auxerre et Orléans).

Cependant, comme le souligne A. Loyen¹⁶¹⁸, il faut nuancer la noirceur d'une telle présentation du déferlement de la barbarie dans l'entourage immédiat de Sidoine. En effet, même si le voisinage avec les Barbares (des Wisigoths en Aquitaine et des Burgondes dans la région lyonnaise) est quasi inévitable¹⁶¹⁹, les principaux désastres sont antérieurs à la naissance de Sidoine, ou ils se sont déroulés après son entrée dans le clergé, et parfois dans des régions lointaines de son lieu de résidence.

Par conséquent, le V^{ème} siècle est une période troublée, l'Empire se fragilise fatalement. Il recouvre une réalité hétérogène, qui oscille entre l'élément barbare et la tradition classique romaine.

Le barbare Théodoric : le contre exemple de l'*homo furens*

Dans *les Lettres*, de nombreuses précisions sur les Francs, les Saxons, les Burgondes et les Wisigoths apparaissent. Mais il est une description qui demeure essentielle pour ce qui est de la présentation physique de la colère : le portrait de Théodoric II, le roi des Goths. Dans la missive I, 2, quatre occurrences concernant le courroux ont été relevées. En I, 2, 3, le teint rouge du personnage est évoqué. Et cette couleur ne rappelle pas la colère, mais la jeunesse et la modestie¹⁶²⁰. En I, 2, 7, il est précisé qu'en jouant aux dés, jamais il ne s'emporte :

*In bonis iactibus tacet, in malis ridet, in neutris irascitur, in utrisque philosophatur*¹⁶²¹.

¹⁶¹⁸ A. Loyen, 1943, p. 50-51.

¹⁶¹⁹ La région de Lyon est peuplée de Burgondes, comme on dénombre en Aquitaine une forte densité de Wisigoths. Ces Germains sont des « fédérés », servant Rome et sont rentrés dans les rangs de l'armée dite « romaine ». Pour les payer, l'Etat n'a pas l'argent nécessaire. Il va donc les rétribuer en nature par l'attribution de « lots » de terre, prélevés sur les grands domaines des propriétaires fonciers, d'où une implantation durable dans les territoires concernés.

¹⁶²⁰ Sid., *Ep.*, I, 2, 3 : *Menti, gutturis, colli, non obesi sed succulenti, lactea cutis, quae propius inspecta iuuenali rubore suffunditur ; namque hunc illi crebro colorem non ira sed uerecundia facit* (« Le menton, la gorge, le cou, sans obésité mais plein de sève, ont la peau blanche comme le lait, mais, si on les regarde de plus près, on y voit répandu le rouge de la jeunesse, couleur que provoque fréquemment chez lui non la colère mais la modestie. »)

¹⁶²¹ Sid., *Ep.*, I, 2, 7 : « Aux bons coups il garde le silence, aux mauvais il rit ; jamais il ne s'emporte, toujours il se comporte en philosophe. »

Et les extraits suivants s'appliquent à exposer le comportement d'autrui. En I, 2, 8, c'est l'attitude d'un perdant qui est spécifiée :

*Denique oblectatur commotione superati et tum demum credit sibi non cessisse collegam, cum fidem fecerit uictoriae suae bilis aliena*¹⁶²².

Et en I, 2, 9, c'est la méchanceté gratuite des sarcasmes qui se retrouve dépeinte :

*Sane intromittuntur, quamquam raro, inter cenandum mimici sales, ita ut nullus conuiuia mordacis linguae felle feriatur*¹⁶²³.

Tous ces extraits se structurent sur la même ligne de force : la colère est perçue comme un défaut, voire un fléau, qui ne concerne nullement Théodoric. Au contraire, dans une optique antinomique, ces séquences soulignent l'excellence du caractère du roi. L'expression de la rancœur devient emblématique de la vulgarité du commun des mortels. L'*homo furens* appartient au peuple.

De ce fait, le souverain s'en distingue par la maîtrise de ses pulsions, en perdant à un simple jeu de dés par exemple ; et même, pour être sûr de la sincérité de sa victoire et donc de ses rapports avec ses sujets, il encourage le mécontentement de celui qu'il a vaincu. Il s'impose comme l'antithèse et renforce la supériorité de son tempérament.

Ce procédé du « miroir inversé » et du contre exemple construisent l'éloge de cet individu et résultent d'un parti pris de l'auteur. Dès le début de la lettre, il exprime le renom de cette personnalité d'élite comme un fait réputé et accepté de tous :

¹⁶²² Sid., *Ep.*, I, 2, 8 : « Aussi est-il ravi de la mauvaise humeur du perdant et c'est cela seulement qui le convainc que son adversaire ne l'a pas laissé gagner, quand la bile de l'autre lui a apporté la certitude d'une victoire véritable ».

¹⁶²³ Sid., *Ep.*, I, 2, 9 : « Pendant le dîner, les plaisanteries des mimes sont admises sans doute mais rarement, à condition d'ailleurs qu'aucun convive ne soit blessé par le fiel d'une langue mordante ».

*Saepe numero postulauisti ut, quia Theudorici regis Gothorum commendat populis fama ciuilitatem, litteris tibi formae suae quantitas, uitae qualitas significaretur*¹⁶²⁴.

Il va même jusqu'à lui attribuer le titre glorieux de *Romanae columen salusque gentis*¹⁶²⁵

De plus, ce traitement descriptif apparaît comme une exception puisque Sidoine est loin d'être aussi complaisant avec les autres peuples. Les Francs sont qualifiés de *monstra* (*Carm.*, V, 238), les Huns s'assimilent à « un peuple effrayant d'âme et de corps » (*gens animis membrisque minax* (*Carm.*, II, 245). André Loyen¹⁶²⁶ voit dans cette différence de jugement une résurgence de la première impression qu'a eue Sidoine. Alors adolescent, il a été reçu dans la suite de son beau-père Avitus, à la cour de Toulouse, par le roi wisigoth¹⁶²⁷.

L'*homo furens* devient donc un attribut de la populace barbare. Seul Théodoric paraît y échapper grâce à sa personnalité d'élite. Néanmoins, le gendre d'Avitus utilise la description physique du mécontentement comme un artifice de l'éloge, qui contribue à idéaliser le souverain et à faire de lui un *exemplum*.

La tradition classique comme rempart contre la barbarie

Même si la présence des fédérés a pu être perçue comme un gage de stabilité pour l'Empire chancelant, le contact quotidien avec l'étranger a renforcé chez les Gallo-Romains l'attrait pour la tradition romaine. Comme l'écrit A. Loyen¹⁶²⁸, « Rome se pare pour eux de toutes les grâces, elle est gardienne de tout ce qui, dans la vie, a encore quelque prix :

¹⁶²⁴ Sid., *Ep.*, I, 2, 1 : « Bien souvent tu m'as demandé, connaissant la réputation de courtoisie que s'est acquise dans le monde le roi de Goths Théodoric, de te faire connaître dans une lettre les proportions de son corps et le mode de son existence ».

¹⁶²⁵ Sid., *Carm.*, XXIII, 71.

¹⁶²⁶ A. Loyen, « introduction » aux *Epistulae* (tome II), p. XLI.

¹⁶²⁷ Cependant, comme le montre A. Loyen (introduction, p. XLI) ce jugement positif n'est que temporaire. En 462, Théodoric s'empare de Narbonne et du fait de la confusion, Sidoine ne perçoit pas le danger. Mais l'avènement d'Euric et l'invasion de l'Auvergne tendent à détruire les dernières illusions. Le Goth devient l'ennemi, la « nation qui viole les traités » (*Ep.*, VI, 6, 1)

¹⁶²⁸ A. Loyen, 1943, p. 52.

le droit, les lettres, les honneurs, la liberté¹⁶²⁹ ». Le Barbare apparaît comme indésirable par essence même¹⁶³⁰. Il n'inspire que répulsion et mépris¹⁶³¹ « du fait de l'attrait du grand seigneur raffiné pour la soldatesque, son arrogance, ses ruses, son vacarme, ses mauvaises odeurs¹⁶³² et le mépris du lettré pour son ignorance¹⁶³³ ».

De ce fait, Sidoine s'attache à perpétuer l'héritage littéraire classique. La défense du latin s'impose comme une priorité, afin d'en préserver la pureté :

*Illud appone, quod tantum increbruit multitudo desidiosorum ut, nisi uel paucissimi quique meram linguae Latiaris proprietatem de triuualium barbarismorum robigine uindicaueritis, eam breui abolitam defleamus interemptamque : sic omnes nobilium sermonum purpurae uulgi decolerabuntur*¹⁶³⁴.

Dans cette optique, un Gallo-Romain se rend supérieur au Barbare et autres ignorants en s'attachant aux lettres¹⁶³⁵. L'*homo furens* devient ainsi la résurgence d'un patrimoine littéraire, qui doit impérativement être perpétué, mais aussi le vestige d'une langue qui tend à périr.

C'est pourquoi l'évêque de Clermont se place à de nombreuses reprises sous le patronage des instances littéraires classiques. André Loyen¹⁶³⁶ recense les écrivains le plus souvent imités par Sidoine Apollinaire, en dénombrant, pour la prose, Pline le Jeune et Symmaque et en poésie, Lucain, Stace et Claudien.

¹⁶²⁹ Sid., *Ep.*, I, 6, 2 : *Domicilium legum, gymnasium litterarum, curiam dignitatum, uerticem mundi, patriam libertatis, in qua unica totius orbis ciuitate soli barbari et serui peregrinantur.*

¹⁶³⁰ Sid., *Ep.*, VII, 14, 10 : *Barbaros uitas quia mali putentur ; ego, etiamsi boni.*

¹⁶³¹ Ces propos sont ceux d'A. Loyen, 1943, p. 52.

¹⁶³² Sid., *Ep.*, I, 7.

¹⁶³³ Sid., *Ep.*, IV, 8, 5.

¹⁶³⁴ Sid., *Ep.*, II, 10, 1 : « Ajoute à cela que la foule des paresseux s'est tellement accrue que si un petit nombre au moins d'entre vous ne défend pas le bon usage, dans l'emploi judicieux des mots latins, contre la rouille des barbarismes grossiers, nous aurons à déplorer bientôt sa décadence et sa disparition, tant les parures du beau langage s'altéreront toutes par la négligence de la masse. »

¹⁶³⁵ Sid., *Ep.*, VIII, 2, 2.

¹⁶³⁶ A. Loyen, 1943, p. 30-31.

Pourraient être ajoutés entre autres Ovide, Apulée, Fronton, Ausone. Dès la lettre-préface, il définit clairement son souhait de marcher sur les traces de Pline et de Symmaque : *Quinti Symmachi rotunditatem, Gaii Plinii disciplinam maturitatemque...insecuturus*¹⁶³⁷. Plus loin, il se désigne comme le disciple de Pline : *ego Plinio ut discipulus assurgo*¹⁶³⁸.

La colère anecdotique

La colère peut quitter le cadre codifié de la littérature classique, pour intégrer la narration anecdotique. Ainsi, en s'éloignant de ces représentations préétablies, la description physique gagne alors en réalisme et en spontanéité. Elle devient le témoignage d'un vécu.

Dans la lettre I, 11, Sidoine rappelle l'histoire de la satire d'Arles. Il s'agit de la circulation dans les milieux de la cour d'un libelle anonyme, plein de vers mordants, dont Sidoine va être accusé d'être l'auteur. A. Loyen¹⁶³⁹ juge cette missive comme un morceau choisi de la littérature de société. Elle n'est « l'exposition d'un fait divers, permettant à un conteur habile de briller dans un salon ». Et pourtant, elle déborde de réalisme. Ainsi, la description physique de la colère s'inscrit dans cette trame réaliste et en devient un des ressorts dynamiques. Trois occurrences ont été relevées dans cet extrait. La première concerne les Arlésiens, qui tardent à reconnaître l'identité de l'auteur et se retrouvent « frémissants de colère » (*Ep.*, I, 11, 2). De là va découler l'emportement de Poénus, qui, par un stratagème peu convaincant, tente de connaître cet auteur par l'entremise de Catullinus. Le deuxième extrait survient alors, décrivant le personnage cruellement vexé par les invectives de ce pamphlet (*Ep.*, I, 11, 4). Sur son entremise, Sidoine se retrouve accusé d'en être l'auteur. Mais le Prince le lave de tout soupçon et le gendre d'Avitus assiste au désaveu de son adversaire.

¹⁶³⁷ Sid., *Ep.*, I, 1, 1.

¹⁶³⁸ Sid., *Ep.*, I, 1 ; IV, 22.

Sur les rapprochements entre Sidoine et les différents auteurs précédemment évoqués, cf. A. Loyen, 1943, p. 30-33.

¹⁶³⁹ A. Loyen, 1943, p. 128-129.

Cette historiette trouve son amorce dans un mécontentement populaire, attisé et exploité par un « démagogue ». Par conséquent, l'*homo furens* s'affirme comme instrument de l'avancée narrative et soutient le ridicule du personnage de l'accusateur, dont un portrait à charge est brossé en I, 11, 5.

Arvandus : un tempérament instable

La colère n'est pas un sentiment dominant dans l'œuvre de Sidoine. Elle n'est jamais saisie de façon permanente dans une individualité. Toutefois, elle peut se combiner à d'autres caractéristiques et forger ainsi un tempérament instable. Le cas d'Arvandus en est emblématique. Ami de l'évêque de Clermont, ce préfet a voulu partager entre Goths et Burgondes ce qui reste de Gaule libre. Une fois ses desseins retors dévoilés, les sénateurs gallo-romains ont requis contre le traître la peine capitale.

Dans sa missive I, 7, Sidoine expose l'histoire de ce personnage trouble et en cerne dès le début le caractère. Il est d'emblée présenté comme un tempérament instable et léger :

*Amicus homini fui supra quam morum eius facilitas uarietasque patiebantur*¹⁶⁴⁰.

La persévérance ne lui appartient pas¹⁶⁴¹. Ce déterminisme psychologique conditionne un homme versatile, enclin aux brusques revirements et emportements. De ce fait, il n'hésite pas à se courroucer face aux conseils avisés de ses amis, qui lui recommandent de ne faire aucun aveu lors de son procès. Son attitude est alors dépeinte de la sorte :

¹⁶⁴⁰ Sid., *Ep.*, I, 7, 1 : « J'ai été pour cet homme un ami au delà de ce que justifiaient la légèreté et l'instabilité de son caractère ».

¹⁶⁴¹ Sid., *Ep.*, I, 7, 1 : *Porro autem in natura ille non habuit diligentiam perseuerandi* (« lui au contraire n'avait pas dans sa nature le souci de la persévérance »).

*Quibus agnitis proripit sese atque in conuicia subita prorumpens*¹⁶⁴².

Et il renforce la véhémence de sa réaction, en proférant des insultes comme *degeneres* (*Ep.*, I, 7, 7). Dans le cas présent, la colère participe à l'élaboration d'une personnalité contrastée. Elle n'en est pas une caractéristique primale et immédiate mais elle devient une conséquence de l'inconstance de cet être. Elle appartient alors à une déclinaison cyclothymique, et contribue à dépeindre avec un réalisme cru l'étrange personnalité d'Arvandus.

L'homme en colère gagne en souplesse et spontanéité, en figurant le comportement de personnages historiques, que l'évêque de Clermont a croisés durant son existence. Il a servi un double dessein, celui d'exprimer les mille bagatelles de la vie de société ou à enjoliver un tableau d'art.

4.3 L'épître poétique : Horace

Un tempérament bouillant

L'occurrence relevée dans l'épître 19 rend compte de la colère comme une expérience émotionnelle vécue par Horace :

*O imitatores, seruum pecus, ut mihi saepe
Bilem, saepe iocum uestri mouere tumultus*¹⁶⁴³ !

Le tempérament bouillant de l'auteur jaillit face à la pléthore des imitateurs qui l'irrite. Elle rappelle certains passages des *Satires* où Horace évoque son courroux, en utilisant la métaphore de l'embrasement :

¹⁶⁴² Sid., *Ep.*, I, 7, 7 : « Quand il eut compris le sens de notre démarche, il sort de ses gonds et éclatant soudain en invectives ».

¹⁶⁴³ Hor., *Ep.*, I, 19, 19-20 : « Ô imitateurs, troupeau servile, combien de fois votre vaine agitation a remué ma bile ou excité ma joie ! »

*Quid uis tibi ? Numquid ego a te
Magno prognatum deposco consule cunnum
Velatumque stola, mea cum conferbuit ira*¹⁶⁴⁴ ?

et :

*Male salsus
Ridens dissimulare ; meum iecur urere bilis*¹⁶⁴⁵.

La même dynamique et localisation physiologiques se retrouvent alors. La bile demeure l'organe générateur du courroux. L'expression *mouere bilem* marque un déplacement, tandis que *meum iecur urere bilis* suggère l'action de la bile sur le foie. La substance biliaire s'épanche dans le foie, qui s'échauffe alors. Par cet ancrage organique, la colère acquiert une épaisseur matérielle et substantielle, jaillissant de l'intimité la plus profonde de l'être. Elle contribue à fortifier la verve satirique d'Horace qui, dans cette épître, expose quelques unes de ses idées sur l'art d'écrire, mais qui se défend également contre certaines attaques¹⁶⁴⁶. Il se déchaîne contre les imitateurs, qui ne prennent du modèle que ses défauts, puisqu'ils sont seuls imitables. Le copieur de Caton se limite à reproduire son air farouche, sa façon de déambuler les pieds nus, la toge étriquée au lieu d'atteindre sa haute vertu (v. 12-14). Suivant le modèle de l'éloquence déchaînée de Timagène, Iarbitas se rompt un vaisseau dans la gorge en souhaitant l'égaliser en véhémence (v. 15-16). Si Horace devenait pâle, ses imitateurs boiraient du cumin pour en faire autant (v. 17-18).

¹⁶⁴⁴ Hor., S., I, 2, 69-71 : « À quoi penses-tu ? Est-ce que je te demande, moi, un orifice féminin issu d'un consul illustre et que voile la stole, quand bouillonne ma colère? »

¹⁶⁴⁵ Hor., S., I, 9, 64-65 : « Mais lui, le mauvais plaisant, de faire en riant celui qui ne comprend pas, pendant que la bile me brûlait le foie. »

¹⁶⁴⁶ Mais, loin de composer un exposé aride de pure théorisation, il la débute comme une conversation où l'idée essentielle est aménée par une anecdote, une réflexion générale. Il évoque Cratinus, Homère, Ennius, ces vieux poètes buveurs qui ont interdit la poésie aux gens sobres, et ceux qui croient à leur exemple que, pour paraître inspiré, il faut consommer du vin dès le lever du jour.

Témoignage d'un affect peut-être authentique, la colère se détache de la fiction littéraire en désignant la réaction émotionnelle vécue par une personne « réelle ». Un certain réalisme abolit l'artificiel de la colère en tant que motif littéraire, qui s'associe à des personnages faits d'encre et de papier.

L'homo furens, un motif littéraire

Horace puise dans une vulgate littéraire, associant des personnages à un caractère clairement prédéterminé. Affectivement monolithique, le personnage devient l'incarnation et le support d'une combinaison de traits moraux dominé par un seul prépondérant. Ainsi, Achille se construit comme l'*homo furens* par excellence :

*Honoratum si forte reponis Achillem,
Impiger, iracundus, inexorabilis, acer,
Iura neget sibi nata, nihil non arroget armis*¹⁶⁴⁷.

Animées, ces personnalités prédéfinies structurent l'histoire conformément à la logique passionnelle et deviennent ainsi fédératrices de l'avancée dramatique. L'histoire de l'*Iliade* progresse selon les affects des protagonistes :

*Nestor componere litis
Inter Peliden festinat et inter Atriden ;
Hunc amor, ira quidem communiter urit utrumque.
Quicquid delirant reges, plectuntur Achiui.
Seditione, dolis, scelere atque libidine et ira
Iliacos intra muros peccatur et extra*¹⁶⁴⁸.

¹⁶⁴⁷ Hor., *P.*, 120-122 : « s'il vous arrive de remettre au théâtre Achille si souvent célébré, qu'il soit infatigable, irascible, inexorable, ardent, qu'il nie que les lois soient faites pour lui et n'adjuge rien qu'aux armes. »

¹⁶⁴⁸ Hor., *Ep.*, I, 2, 11-16 : « Nestor s'empresse pour apaiser les démêlés du fils de Pélée et du fils d'Atrée. Celui-ci brûle d'amour, mais tous deux ensemble brûlent de colère. Toutes les folies des rois, les Achéens en portent la peine. Désunion, fourberies, crime, caprice, colère, ce ne sont que fautes dans les murs et hors des murs d'Ilion. »

Et cette galerie de portraits se complète par Médée, la farouche et l'indomptable, par Ino la plaintive, par Ixion la perfide, Io la vagabonde et par Oreste le sombre¹⁶⁴⁹. Ces héros mythologiques se définissent par une épithète génératrice de leur identifiant, à savoir leur personnalité et leur "masque"¹⁶⁵⁰. Cette épithète implante les personnages tragiques dans la tradition épique, fixée par les philologues alexandrins.

Tristia maestum

*Voltum uerba decent, iratum plena minarum*¹⁶⁵¹.

Une double relation s'instaure alors. L'épithète détermine non seulement la relation du poète tragique et de son sujet, mais également celle de l'acteur et de son masque. L'auteur doit faire coïncider les paroles proférées par le personnage avec son *motus animi* dominant. Et par sa prestation, l'acteur prend le relais :

« Le personnage est comme sa *persona*, une image fixe, un *motus animi* arrêté ; le jeu de l'acteur, l'écriture du poète ne consistent pas à le faire redémarrer sur le modèle de la vie, mais à développer cet arrêt, à l'animer comme on anime un dessin, c'est-à-dire sans une succession de mouvements de l'*animus* mais sous l'effet répété d'un même mouvement de l'âme. Esthétique du ressassement qui consiste à présenter les multiples modalités d'un *motus animi*¹⁶⁵² ».

¹⁶⁴⁹ Hor., *P.*, 123-124 :

*Sit Medea ferox inuictaque, flebilis Ino,
Perfidus Ixion, Io uaga, tristis Orestes.*

¹⁶⁵⁰ Fl. Dupont, 2001, p. 162-165.

¹⁶⁵¹ Hor., *P.*, 105-106 : « Les paroles seront tristes avec un visage affligé, chargés de menaces s'il est irrité. »

¹⁶⁵² Dupont Fl., 2001, p. 163.

En effet, pour qu'une image vraie triomphe durant la représentation théâtrale, il faut que la performance de l'acteur¹⁶⁵³ soit conforme à ce *motus animi*, rappelant ainsi l'esthétique spectaculaire de l'homme en colère. Tout relève de la justesse et de l'authenticité des affects :

*Si dicentis erunt fortunis absona dicta,
Romani tollent equites peditesque cachinnum*¹⁶⁵⁴.

L'homo furens, un support didactique

Loin d'être une image stérile, la représentation physique de l'homme en colère peut s'enchaîner dans un système didactique, qui livre un enseignement. Elle devient un support à une réflexion permettant l'instruction de la jeune génération. Dans l'*Épître 2* du livre I, Horace part d'un épisode de son quotidien, celle d'une relecture de l'œuvre homérique avant d'élargir à un enseignement plus général. Il est alors à Préneste (I, 2, 1) et livre son commentaire à Lollius Maximus. Il lui résume ainsi l'*Iliade* :

*Nestor componere litis
Inter Peliden festinat et inter Atriden ;
Hunc amor, ira quidem communiter urit utrumque.
Quicquid delirant reges, plectuntur Achiui.
Seditione, dolis, scelere atque libidine et ira
Iliacos intra muros peccatur et extra*¹⁶⁵⁵.

¹⁶⁵³ Hor., *P.*, 102-103 :

*Si uis me flere, dolendum est
Primum ipsi tibi.*

(« Si vous voulez que je pleure, commencez par ressentir vous-mêmes de la douleur. »)

¹⁶⁵⁴ Hor., *P.*, 112-113 : « Si les paroles sont en dissonance avec la fortune de celui qui les dit, les Romains, qu'ils servent à cheval ou à pied, éclateront de rire. »

¹⁶⁵⁵ Hor., *Ep.*, I, 2, 11-16 : « Nestor s'empresse pour apaiser les démêlés du fils de Pélée et du fils d'Atrée. Celui-ci brûle d'amour, mais tous deux ensemble brûlent de colère. Toutes les folies des rois, les Achéens en portent la peine. Désunion, fourberies, crime, caprice, colère, ce ne sont que fautes dans les murs et hors des murs d'Ilion. »

Ce poème est axé essentiellement sur la colère, passion participant à la construction dramatique. En effet, Anténor conseille de rendre Hélène à son mari ; mais Pâris refuse, en déclarant qu'on ne le forcera pas à vivre tranquille et heureux. De son côté, Nestor tente vainement de calmer Agamemnon et Achille également furieux. Et à cette fureur collective s'oppose Ulysse, exemple de constance, d'habileté et de fermeté. Les deux poèmes homériques forment un diptyque avec deux tableaux qui contrastent : d'un côté, se trouve ce qu'il faut fuir, la passion, et de l'autre, ce qu'il faut rechercher, la vertu. Non seulement, l'ire se cheville au personnage d'Achille et contribue à la progression de l'action, en tant que force qui va, mais en plus, elle est un *anti-exemplum*, que l'homme vertueux doit s'efforcer d'éradiquer.

Illustration de considérations éthiques, l'*homo furens* amène à ce développement de *sententiae* philosophiques où la colère est perçue comme « une courte folie ». Elle doit être maîtrisée car ses conséquences peuvent être fâcheuses :

*Qui non moderabitur irae,
 Infectum uolet esse, dolor quod suaserit et mens,
 Dum poenas odio per uim festinat inulto.
 Ira furor breuis est ; animum rege, qui nisi paret,
 Imperat, hunc frenis, hunc te compesce catena*¹⁶⁵⁶.

¹⁶⁵⁶ Hor., *Ep.*, I, 2, 59-63 : « Celui qui ne saura pas dominer sa colère voudra plus tard n'avoir pas fait ce que le ressentiment et la passion lui auront conseillé, quand il cherchait dans la violence une prompt satisfaction pour sa haine inassouvie. La colère est une courte folie. Gouverne ton cœur : s'il n'obéit, il commande ; il faut lui mettre un frein, il faut le tenir à la laisse. »

Les deux images *frenis* et *catena* rappellent la tempérance. Le courroux appartient à cette partie de l'être qui ne se possède plus et qui amène à des excès néfastes. L'épître offre ainsi un cadre propédeutique, basé sur l'échange d'un maître avec son disciple, ou du moins d'une personne plus expérimentée avec une jeunesse insouciante, se modelant et se formant :

*Nunc adbibe puro
Pectore uerba puer, nunc te melioribus offer ;
Quo semel est imbuta recens, seruabit odorem
Testa diu*¹⁶⁵⁷.

Horace exhorte Lollius à ne pas différer son apprentissage et préconise le juste milieu, cette tempérance évitant tout débordement nuisible :

*Insani sapiens nomen ferat, aequus iniqui,
Ultra quam satis est uirtutem si petat ipsam*¹⁶⁵⁸.

4.4 La satire

*Satura tota nostra est*¹⁶⁵⁹, telle est la formule de Quintilien qui affirme le caractère entièrement romain de la satire. Ce genre quelque peu hétéroclite a été représenté par de grands noms comme Lucilius, Horace, Perse, Juvénal ou encore Ennius. Mais l'étude de la représentation physique de la colère se borne à seulement trois auteurs : Horace, Perse et Juvénal. C'est une perspective diachronique qui a été adoptée :

Horace (65-8 av. J-C) = le classicisme latin,

Perse (34-62 ap. J-C) = la littérature claudienne,

Juvénal (ap 65-après 128) = le nouveau classicisme.

¹⁶⁵⁷ Hor., *Ep.*, I, 2, 67-70 : « Tu es un enfant, ton cœur est pur, c'est maintenant que tu dois t'imbiber de bonnes paroles, maintenant que tu dois te remettre à de plus sages. Le parfum dont l'argile encore neuve s'est une fois imprégnée, elle le conservera longtemps. »

¹⁶⁵⁸ Hor., *Ep.*, I, 6, 15-16 : « Le sage mériterait le nom d'insensé, le juste celui d'injuste s'ils poursuivaient la vertu elle-même au delà de ce qui suffit. »

¹⁶⁵⁹ Quint., X, 1, 9.

- La satire, un genre du mélange

Diomède¹⁶⁶⁰ propose plusieurs étymologies du mot *satura*. Par ses éléments obscènes, il pourrait évoquer les *satyri*, ces drames satyriques. Il serait aussi peut-être lié à l'expression *satura lanx*, plat religieux constitué de divers ingrédients¹⁶⁶¹. Autre possibilité : le féminin de l'adjectif *satur*, *satura*, évoluant en *satira* à l'époque impériale, aurait été substantivé et aurait désigné une macédoine de fruits, de légumes, un mets composite. Ainsi, il désignerait ensuite une plat sans valeur religieuse, mais composé de nombreux ingrédients. Enfin, il pourrait être issu de l'expression juridique *lex per saturam*. Au contraire de la *lex per se* ou *lex singulitater*, il s'agit d'une loi donnant différentes clauses non reliées entre elles¹⁶⁶². L'hypothèse de la macédoine de fruits ou de légumes emporte généralement le suffrage des linguistes modernes¹⁶⁶³.

Comme le montre Bénédicte Delignon¹⁶⁶⁴, le point commun entre Ennius, Lucilius, Varron et Horace, auteurs qui usent de ce terme pour désigner leurs œuvre, est celui du mélange. Les thèmes sont multiples pour Ennius comme le sont les mètres pour Lucilius. Et Varron se plaît à mélanger la prose et les vers. Toutefois, à partir de Lucilius, le sens de ce substantif a évolué jusqu'à déterminer une « poésie railleuse ». Même si Lucilius a progressivement adopté un seul mètre, l'hexamètre dactylique, le titre de *saturae* a encore été donné à son œuvre. La satire devient donc un genre piquant¹⁶⁶⁵.

¹⁶⁶⁰ Diomède, *G.L.*, I, 485.

¹⁶⁶¹ Dans l'expression *satura lanx*, *satura* est l'adjectif qualificatif *satur*, *-ra*, *-rum*, qui signifie « rassasié » et particulièrement « rassasié de nourriture ». Cf. Ernout-Meillet, p. 596, art. *satur*.

¹⁶⁶² Cf. B. L. Ullman, « Satura and satire », *Classical Philology*, 8, 1913, p. 172-194 (p. 183). Comme loi plurielle, la *lex per saturam* a acquis progressivement un sens péjoratif, en désignant une loi confuse et propre à servir toutes les supercheries.

¹⁶⁶³ Cf. Ernout-Meillet, p. 596 ; U. Knoche, 1957, *Die römische Satire*, Göttingen, p. 11-12 ; R. B. Ullman, 1913, p. 186.

¹⁶⁶⁴ B. Delignon, 2006, *Les Satires d'Horace et la comédie gréco-latine : une poétique de l'ambiguïté*, p. 19-23.

¹⁶⁶⁵ Hor., *S.*, II, 1, 1 : *Sunt quibus in satira uideor nimis acer* (« Il en est à qui je semble trop piquant dans la satire »).

De ce fait, ce genre composite ambitionne de présenter l'être dans sa diversité. Juvénal prétend faire de son œuvre le reflet de la vie humaine, d'y exposer les vices et les vertus¹⁶⁶⁶. La colère s'inscrit alors comme une des facettes de ce prisme. Bien loin d'être monobloc, l'individu se retrouve envisagé à travers ses contrastes.

- La satire et le théâtre

Genre du mélange, la satire entretient de nombreux liens avec le théâtre. Horace¹⁶⁶⁷ affirme cette parenté, en formulant l'idée que la satire romaine descendrait de l'ancienne comédie athénienne. Son prédécesseur Lucilius aurait suivi Eupolis, Cratinus et Aristophane dans les attaques individuelles émises avec une totale liberté de parole (*libertas* ; S, I, 4, 1-7).

Comme la satire, la scène de théâtre présente de nombreux comportements humains au regard de la société. Le satiriste peut être comparé lui-même à un dramaturge ou à un spectateur de ces événements. Il peut prendre de la distance et employer des images théâtrales et des *exempla* dans ses arguments éthiques. Pour souligner la dégénérescence de l'état passionnel, Perse utilise comme garant un des personnages de la tragédie grecque, Oreste (III, 116-118). Cette référence renforce l'aspect aliénant de la colère, puisque l'évaluation de la situation vient d'un être déjà sous l'emprise de la folie et renommé comme tel.

De plus, la vivacité de nombreux dialogues satiriques rappelle que la satire est semblable à un projet théâtral¹⁶⁶⁸. Bon nombre de satiristes mettent l'accent sur l'aspect performatif de la critique satirique ou des comportements humains. Dans sa première satire, Perse débat avec un interlocuteur hostile, avant de reconnaître qu'il a inventé ce personnage et qu'il a mis lui-même ces mots dans sa bouche :

¹⁶⁶⁶ Juv., I, 81-86.

¹⁶⁶⁷ Nombreux sont les éléments qui attestent de cette filiation. À ce propos, peuvent être consultés les ouvrages suivants : B. Delignon, 2006, *Les Satires d'Horace et la comédie gréco-latine : une poétique de l'ambiguïté*, Louvain-Paris, Dudley, Editions Peeters ; C. Keane, 2006, *Figuring genre in Roman satire*, Oxford University Press US.

¹⁶⁶⁸ Ce développements inspire des analyses de C. Keane, 2006, p. 17.

Quisquis es, o modo quem ex aduerso dicere feci (I, 44).

Ici, le satiriste admet son rôle en tant que créateur. Perse représente l'écriture de la satire comme une tentative dramatique. Dans sa quatrième satire, il donne explicitement l'instruction à son lecteur d'imaginer la satire comme un dialogue dramatique, quand il identifie au début deux locuteurs comme Alcibiade et Socrate (1-3).

- Entre subjectivité biaisée et aspiration au réalisme.

Dans cette optique, se pose la question de l'authenticité du narrateur. Comme le montre Catherine Keane¹⁶⁶⁹, le locuteur dans la satire ou *persona* est une entité à distinguer de l'auteur réel. En effet, le satiriste peut adopter bon nombre de masques, comme le personnage en colère ou ironique, quand il attaque ou se moque de la société. Ce système offre de nombreux « déguisements » possibles pour le satiriste. Dès lors, la subjectivité affichée ne peut être catégoriquement considérée comme étant authentique. Quand Juvénal se présente comme ce déambulateur outré par le « spectacle des passants bousculés par la clique des clients de l'escroc Untel, qui n'a laissé à son pupille que le tapin (...) » (I, 45-48), le « je » utilisé (*referam*) évoque cette *persona* et définit le narrateur en tant que projection littéraire.

C'est pour cette raison que, lorsqu'il sera question de « subjectivité » dans les développements suivants, ce terme n'est pas entendu comme une émanation directe de l'auteur mais plutôt comme un prolongement du narrateur. Ce dernier appartient au texte, comme toutes les émotions qu'il affiche. Cela implique que l'apparente sincérité se retrouve filtrée par cette mise à distance.

¹⁶⁶⁹ Catherine Keane, 2006, *Figuring genre in Roman satire*, Oxford University Press US, p. 13-14.

Toutefois, la satire aspire à un certain réalisme. Jules Vuillemin¹⁶⁷⁰ distingue précisément satire et comédie. Cette dernière est une pure fiction. Cependant, dès qu'elle rompt l'illusion théâtrale, elle prétend rire non plus des personnages, mais des personnes. Elle se mue alors en satire, qui vise à porter un jugement sur ses contemporains. Les armes en sont alors des attaques nominatives, la sincérité du langage et un réalisme cru.

4.4.1 Les *Satirae* d'Horace

L'imitation du réel

Même si Quintilien¹⁶⁷¹ définit la satire comme une création purement romaine, Horace affirme lui-même ses dettes envers la poésie grecque et notamment à l'égard de la comédie ancienne et nouvelle¹⁶⁷². Satire et comédie partagent le même objet imité. Elles aiment donner matière à rire des défauts de l'humanité. Mais la manière de procéder diffère. Dans le genre mimétique qu'est la comédie, les personnages sont exposés dans l'accomplissement de leurs actes par l'association du verbe et de la réalisation scénique. En revanche, la satire relate les actes de ses personnages, puisqu'elle est un genre narratif¹⁶⁷³. L'armature verbale tente donc de représenter avec une exigence accrue toutes les subtilités du comportement humain. Elle se veut authentique et criante de vérité et, de ce fait, elle devient sans appel pour les faiblesses du genre humain. Dans cette optique, la colère s'offre franche et sincère.

¹⁶⁷⁰ J. Vuillemin, 1991, *Éléments de poétique*, p. 133-138.

¹⁶⁷¹ Quintilien, X, 1, 93.

¹⁶⁷² Hor., *S.*, I, 4, 1-7 et I, 10, 14-17 pour la comédie ancienne ; I, 4, 48-62 et II, 3, 11-12 pour la comédie nouvelle. Il emprunte à cette dernière bon nombre de traits, mais entre autres des personnages caractéristiques, évoluant dans des situations typiques comme le jeune homme et son père rigoureux et avare (*S.*, I, 2, 16-17). Cf. B. Delignon, 2006, p. 273-278.

¹⁶⁷³ Cette distinction reprend l'un des préceptes énoncés par Aristote, afin de définir les différents genres. Peuvent servir de critères de distinction l'objet de l'imitation, soit beau, soit laid ; la manière d'imiter, en racontant ou en présentant tous les personnages comme agissant, comme en 'acte' (*Arstt.*, *Poet.*, 1448, a, 19-24).

Une simplicité stylistique

Il subsisterait ainsi une équivalence absolue entre la comédie, la satire et la réalité. En I, 4, 54-62, Horace souligne la commutation possible entre ces trois entités :

*(Ergo) Non satis est puris uersum perscribere uerbis,
 Quem si dissoluas, quiuis stomachetur eodem
 Quo personatus pacto pater. His, ego quae nunc,
 Olim quae scripsit Lucilius, eripias si
 Tempora certa modosque, et quod prius ordine uerbum est
 Posterius facias, praeponens ultima primis,
 Non, ut si soluas : « Postquam Discordia taetra
 Belli ferratos postis portasque refregit »,
 Inuenias etiam disiecti membra poetae¹⁶⁷⁴.*

Au-delà de la versification, la colère de comédie s'affirme comme la copie exacte du courroux réel. Pas de falsification ni de fioritures artificielles, les accords sont vrais, éclatants de vérité. Le sémantisme du verbe *stomachetur* cristallise tous les sèmes du ressentiment.

¹⁶⁷⁴ Hor., *S.*, I, 4, 54-62 : « Ce n'est donc pas assez d'aller jusqu'au bout du vers en un style d'ailleurs tout uni et tel que, ce vers une fois défait, le premier père venu gronde du même ton que le père de comédie. Si tu ôtes à ce que j'écris aujourd'hui, à ce qu'écrivait autrefois Lucilius, la succession réglée des temps et des rythmes, et que tu fasses passer derrière les mots qui venaient d'abord, que tu mettes en tête ceux qui étaient à la fin, ce ne sera point comme si tu défaisais ces vers : « Quand la noire Discorde eut rompu les portes de la guerre et leurs montants de fer » ; car ici tu retrouverais encore les membres du poète mis en pièces. »

Ce passage est sujet à controverse. Certains y voient une déconsidération de la satire de la part d'Horace, qui ne la verrait que comme un genre mineur (C.O Brink, *Horace on Poetry : the Ars Poetica*, Cambridge, 1971, p. 162 ; E. Fraenkel, *Horace*, Oxford, 1957, p. 126-127).

Mais B. Delignon n'y voit pas une dévalorisation. Bien au contraire, la simplicité serait une règle du genre de la satire, qui en aucun cas n'est semblable à l'épopée (*op. cit.*, p. 316).

Ce synonyme familier d'*irascor* en recouvre toutes les attitudes possibles, allant des explosions vocales aux postures caractéristiques. Cette totale adéquation renforce la vraisemblance comportementale. La comédie s'expose comme le miroir de l'humanité, où s'en déclinent toutes les facettes. Cela suppose aussi qu'il existe une manière d'être et de faire spécifiques à l'*homo furens*, reconnue et partagée par tous, véhiculée par les genres littéraires.

Le sermo cotidianus

Et en terme final, apparaît la satire, qui ressemble à bien des égards à la comédie nouvelle et tout particulièrement par simplicité stylistique. Le *sermo cotidianus*¹⁶⁷⁵ s'impose comme le jumeau de la conversation courante. En effet, ce langage utilisé communément par la satire et le dialogue comique rappelle celui de la langue quotidienne et ne s'en distingue uniquement que par la versification. Ce réalisme discursif restitue la réalité verbale, en réutilisant les composantes du langage courant¹⁶⁷⁶, telles que :

- la spontanéité du discours,
- une structure plus relâchée due au fait que le discours oral n'est pas calculé,
- des libertés par rapport à la norme linguistique du fait de l'usage des tournures les plus économiques,
- la vivacité,

¹⁶⁷⁵ B. Delignon, 2006, p. 315-337.

¹⁶⁷⁶ Comme le montre B. Delignon (2006, p. 317), il est impossible de concevoir que la comédie et la satire utilisent la langue latine comme elle était parlée. Déjà, le premier obstacle apparaît dans le vers, qui, par ses contraintes rythmiques, interdit toute spontanéité, typique de la langue parlée.

De plus, ce sont uniquement des traces d'oralité qui peuvent être recherchées car « tout ce qui fut oral chez les Latins est pour nous à jamais figé dans l'écrit de nos textes », de surcroît littéraires (Dangel, 1997, *Les structures de l'oralité en latin*, (introduction) p. 7-8).

Cependant, cette prospection n'est pas totalement vaine puisque les traités de Cicéron et Quintilien, ainsi que l'analyse contrastive de la langue utilisée dans les différents genres permettent de cerner quelques aspects de la langue parlée. Il ne faut pas oublier non plus que le texte écrit latin a toujours été un texte oralisé. Avant les *recitationes*, la lecture se faisait à voix haute.

-le souci de l'expressivité résultant de la mise en voix et du jeu sur toutes les modulations possibles des intonations¹⁶⁷⁷.

Le choix du lexique n'est pas anodin. Comme il s'agit de la langue que chacun utilise avec ses *familiares*¹⁶⁷⁸, c'est un lexique banal, attaché aux réalités concrètes du quotidien, qui est employé. Dans le cadre de la représentation physique de la colère, le *sermo cotidianus* se traduit principalement par le choix du lexique. Les insultes fusent. En I, 7, 28-31, l'hyperonyme *conuicia* rassemble le déferlement d'injures que profère Rupilius Rex à l'égard de Persius.

Les réprimandes éclatent et peuvent avoir lieu entre un couple insolite : Villius et son sexe qui se plaint du fait d'avoir été malmené, tout cela par la faute de sa maîtresse, Fausta (I, 2, 69-71). Le verbe *conferuescere* appartient à un lexique, qui, par le préfixe ou suffixe utilisé, révèle une marque du *sermo cotidianus*. J. Bourciez¹⁶⁷⁹ en relève comme une marque l'abondance de suffixes et de préfixes qui se justifient par le goût de la langue populaire pour la redondance expressive ou pour les nuances affectives, et non par la nuance sémantique qu'ils apporteraient au mot simple. Ce verbe composé a un préfixe d'intensité, qui ne possède donc qu'une valeur expressive.

Même si peu d'éléments offrent un véritable panorama de l'élocution de l'homme en colère, certaines lignes de force du schéma comportemental apparaissent. L'émotionnel façonne l'élocution. La vivacité rend l'échange verbal houleux et susceptible de dégénérer facilement en affrontement physique.

¹⁶⁷⁷ L'emploi de maintes éléments résulte de ce choix. B. Delignon, reprenant l'analyse de J. Bourciez (1927, *Le sermo cotidianus dans les Satires d'Horace*), dénombre entre autres :

- l'utilisation d'un lexique banal, qui n'est pas forcément argotique ;
- un ton animé et vif, « le langage actif », qu'on retrouve sous la forme d'interjections comme *heia*, *heus*, *ohe*, *eheu*, l'adverbe interrogatif *quid*, les impératifs *age*, *agedum*, *macte*, *dic*, *urge*, *accipe*, *mihi crede* (p. 320-322) ;
- l'économie de la langue, qui se caractérise par une déformation syntaxique (l'ellipse de la copule, l'utilisation de phrases nominales, la préférence de la parataxe à la subordination, des cas de syncope, de synérèse, d'haplologie et d'apocope) (p.322 –325).

¹⁶⁷⁸ Quint., XII, 10, 40.

¹⁶⁷⁹ J. Bourciez, 1927, *Le sermo cotidianus dans les Satires d'Horace*, p. 19-20. *Collibere* (Hor., S., I, 3, 6), *comminuere* (I, 1, 43), *commiscere* (I, 10, 24), *pererrare* (I, 6, 113), *permiscere* (II, 3, 209), *pertergere* (II, 8, 11), *permolere* (I, 2, 35) font aussi partie de cette classe verbale.

Le vocabulaire est peu relevé et rappelle que le ressentiment désinhibe complètement l'être qui ne se maîtrise plus. Les mots utilisés se font incisifs et blessants et dénotent la volonté de blesser autrui, perçu comme un adversaire.

La voix se modèle donc dans une facture prosaïque où le lexique banal, frôlant la grossièreté, se module sur une voix criarde.

Le comique de gestes reposant sur une expressivité cocasse

Et dans ce prosaïsme, interviennent les mimiques faciales. Deux indices révèlent l'aspect que revêt le visage sous l'emprise de la colère. En I, 1, 20-22, c'est Jupiter, qui lassé de l'inconstance humaine, enflerait ses joues ; en I, 9, 20-21, Horace abaisse l'oreille en signe d'exaspération ; et en II, 8, 64, Balatron fronce le nez pour indiquer sa désapprobation.

Rien de noble dans ces trois attitudes. Bien au contraire. La description s'attache à une présentation peu flatteuse, non seulement par le choix des organes singuliers dans leur emploi, mais également par la précision de la pose. L'enflure des joues, le recourbement de l'oreille, ainsi que le plissement nasal enlèvent toute noblesse à l'expression par la disgrâce de leur allure et de leur forme. Les gestes se font triviaux, s'exécutant sans aucune retenue. La face se contracte en un mouvement grossier, en déformant l'aspect initial. Des creux et des bosses structurent ce nouveau relief.

À cela s'ajoute un hyperbolisme expressif. La courbure que prend l'oreille lui fait acquérir une mobilité et une souplesse exceptionnelles, qui lui permettent de se mouvoir comme bon lui semble. La comparaison animale, *ut iniquae mentis asellus, / Cum grauius dorso subiit onus* (I, 9, 20-21) amplifie le ridicule du geste, qui suggère la dimension transversale de la colère. L'homme est semblable à un âne dans son attitude et son humeur. Le ressentiment est une émotion primaire, commune à l'homme et aux animaux. Ses manifestations reposent sur un code universel.

En cela, la physionomie se façonne selon une logique du grotesque¹⁶⁸⁰ bivalent, allié à un prosaïsme¹⁶⁸¹ corporel. En effet, ce dernier désigne à la fois une expressivité grossière et une réaction naturelle, qui ne s'embarrasse pas d'un quelconque souci de maîtrise de l'émotion ressentie. La crudité de ce réalisme est renforcé par l'identité des personnages. La divinité n'est pas épargnée. L'essence divine de Jupiter se retrouve égratignée par cette représentation peu flatteuse, comme l'est Vénus dans les *Métamorphoses* d'Apulée. En VI, IX, 1, elle secoue la tête tout en se grattant l'oreille droite. Horace et Apulée forcent le détail de l'anthropomorphisme et rendent les Olympiens bien trop humains pour être crédibles.

De ce détournement descriptif naît un comique de gestes, qui prête à sourire devant ces attitudes banales attribuées à de hautes divinités. Ces mimiques cocasses révèlent le visage humain dans sa banalité la plus brutale, en la rendant caricaturale.

¹⁶⁸⁰ M. Bakhtine rappelle que le terme de *grottesca* né en Italie au XV^e s.. Il désigne des peintures de « grottes », des peintures ornementales mises au jour pendant les fouilles dans les Thermes de Titus à Rome. Ces peintures montrent un jeu avec les formes végétales, animales et humaines, sans limites clairement établies, en de constantes métamorphoses. Ce terme gagne en extension par la suite et en vient à s'appliquer à toute représentation fantaisiste ou caricaturale du monde matériel (M. Bakhtine, 1970, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Trad. A. Robel, Paris, p. 28-33 ; p. 40-61). Il intègre dans la variété des corps grotesques tous ceux dont les protubérances et les orifices sont exagérés (bouche, organes génitaux, ventre, nez).

Cette notion est reprise par le romantisme, en réaction contre le rationalisme et le sérieux des Lumières. Pour V. Hugo, le grotesque s'allie avec le sublime pour créer une beauté authentique, inexprimée par le classicisme (V. Hugo, 1876, *Cromwell*, Préface, Paris).

¹⁶⁸¹ B. Delignon, (2006, p. 319-320) définit le prosaïsme du corps par la crudité du réalisme, la manière concrète avec laquelle sont présentées les maladies (fièvre, maux d'estomac, indigestion, yeux qui louchent ou jambes tordues (*S.*, I, 1, 80-84 ; I, 5, 7, 30, 49 ; II, 2, 75-76 ; I, 3, 43-48)), le manque d'hygiène de certains personnages ainsi que les évocations sexuelles sans ambiguïté et bien d'autres aspects, ce qui accentue la verdeur de la physiologie.

Le comique de situation

La représentation physique de la colère peut également souligner l'incongruité de certaines scènes et s'intègre alors comme un ressort dynamique. En I, 2, 69-71, le sexe de Villius réprimande son propriétaire à cause des mauvais traitements dont il a été victime lors de sa liaison avec Fausta¹⁶⁸². Dans cette saynète de la satire I, 2, Horace reprend le comique bouffon, fréquemment utilisé par le mime¹⁶⁸³. Il allie comique bouffon et attaques nominatives, en désignant clairement la matrone infidèle et l'amant. L'obscénité fortifie une mise en scène peu reluisante pour le protagoniste. Surpris en flagrant délit d'adultère, Villius a été frappé sans retenue et expulsé dans la rue, se retrouve admonesté par son sexe. B. Delignon (p. 245) fait de cette personnification insolite un double grotesque de Caton, puisque le pénis tente de ramener dans le droit chemin son propriétaire. Cette historiette, qui reprend des personnages authentiques, acquiert une visée moralisatrice puisqu'en filigrane se lit la condamnation de l'amour des matrones. En défenseur du *mos maiorum*, Caton s'impose comme le censeur de l'amour des femmes mariées. Il encourage les jeunes gens à fréquenter les lupanars (*S.*, I, 2, 31-36). Dans une telle scène, la colère se justifie, en devenant une réaction légitime face à une situation éthiquement immorale. La matrone¹⁶⁸⁴ est en effet l'un des fondements de cette société au même titre que le *pater familias*. Villius s'attaque à l'ordre social romain en séduisant les matrones. Les modalités d'un tel échange, entre un être et l'organe génital, se retrouvent dans le *Satiricon* de Pétrone, où Encolpe¹⁶⁸⁵ morigène son sexe « invalide » qui ne veut pas œuvrer.

¹⁶⁸² Horace attaque de cette manière Fausta et son amant Villius et vise ainsi un pompéien de la génération précédente (cf. B. Delignon, 2006, p. 116).

¹⁶⁸³ Il a été considéré par certains Romains comme un genre licencieux du fait de la forme qu'il peut prendre de divertissement ambulante, de son origine orientale et de l'existence d'acteurs spécialisés comme les *cinaedi*. Et cela est amplifié pour le mime d'adultère (*Ov.*, *Tr.*, II, 505-508). Sur cet aspect, cf. B. Delignon, 2006, p. 478-479.

¹⁶⁸⁴ S. Dixon, 1988, *The Roman mother*, Londres; R. P. Saller, 1997, « Roman kinship : structure and sentiment », *The Roman Family in Italy. Status, Sentiment, Space*, ed. B. Rawson, P. Weaver, Oxford, p. 7-33.

¹⁶⁸⁵ Pétr., CXXXII : *Erectus igitur in cubitum hac fere oratione contumacem uexauit : "Quid dicis, inquam, omnium hominum deorumque pudor? Nam ne nominare quidem te inter res serias fas est. Hoc de te merui, ut me in caelo positum ad inferos traheres? Vt traduceres annos primo florentes uigore, senectaeque ultimae mihi lassitudinem imponeres? Rogo te, mihi apodixin defunctoriam redde* » (« Et me redressant sur mon coude, j'apostrophai le contumace en ces termes humiliants : "Eh bien, que dis-tu, opprobre des hommes et des dieux ? Car te ranger parmi les choses respectables serait un sacrilège.

Cependant, les paramètres de la situation d'énonciation se retrouvent inversés. En effet, Horace concrétise totalement la personnification en faisant du pénis un locuteur alors que Pétrone le place seulement en position d'interlocuteur et lui conserve ainsi son statut d'inanimé.

La colère peut contribuer à renforcer la dynamique instaurée par le comique de scène. Dans la satire I, 9, Horace expose un fait banal, une sorte d'historiette, dont il va gonfler l'importance jusqu'à la démesure, pour en faire un événement hors du commun : souligner l'absurdité et le désagrément occasionné par un incident inopportun. La conjoncture est simple : l'auteur rencontre un fâcheux, qui souhaite le suivre tout au long de ses occupations journalières.

Mais le traitement qui lui est attribué va en amplifier l'importance. Il accentue la grandiloquence du récit en usant du registre héroï-comique. Il prétend qu'un oracle lui a annoncé qu'un bavard le tuerait :

*Confice ; namque instat fatum mihi triste, Sabella
 Quod puero cecinit diuina mota anus urna :
 'Hunc neque dira uenena nec hosticus auferet ensis
 Nec laterum dolor aut tussis nec tarda podagra ;
 Garrulus hunc quando consumet cumque ; loquaces,
 Si sapiat, uitet simul atque adoleuerit aetas¹⁶⁸⁶.' »*

Avais-je mérité de toi que, du ciel où je me croyais déjà siéger, tu me précipitasses au fond des enfers ? Que tu trahisses mes années dans toute la fleur de leur jeune force, pour faire peser sur moi l'épuisement de la décrépitude ! Eh bien, donc, délivre-moi mon brevet d'invalidé." »).

¹⁶⁸⁶ Hor., *S.*, I, 9, 29-34 : « Achève-moi, car elle est là, l'heure sombre et fatale que m'a prédite en mon enfance une vieille Sabellienne, après avoir agité l'urne divinatoire : "Celui-ci, les sinistres poisons ne l'emporteront point, ni le glaive de l'ennemi, ni le point de côté, ni la phtisie, ni la goutte au pas lent ; mais un babillard, s'il est sage, aussitôt que l'adolescence sera venue pour lui". »

Comme le montre B. Delignon¹⁶⁸⁷, la fonction de l'héroï-comique permet de se moquer doublement de l'importun et de l'importuné¹⁶⁸⁸. Ce registre entretient un décalage entre l'image qu'il suggère des personnages et leur véritable situation. Horace se rêve habitué des plus grands alors qu'il n'est qu'un bavard pénible. L'oracle renforce cette autodérision. Les dieux préviennent les héros d'imminents dangers. Celui d'Horace n'est que cette rencontre avec le fâcheux, dont il n'arrive même pas à se débarrasser par ses propres moyens. Le hasard va être son sauveur car l'importun doit comparaître dans un procès.

Et dans ce comique de scène, la colère participe à l'exacerbation affective, qui attise la trame émotionnelle de ce passage. Par deux fois, elle intervient en présentant en filigrane dans quel désarroi se trouve le personnage à cause du désagrément provoqué par cette rencontre. Il baisse l'oreille comme un âne de mauvaise humeur (I, 9, 20-21) ; puis, il s'embrase en voyant la mauvaise farce que lui fait son ami, Fuscus Aristius, qui aurait pu le « sauver » (I, 9, 64-65). Le ressentiment suit un processus psychologique traditionnel. Il est la juste réponse à une intrusion dans la liberté du personnage, représentée par l'entêtement de ce bavard impénitent, et dont il n'arrive pas à se défaire. Mais il est sans effet, vain et stérile puisqu'Horace ne parvient pas à trouver un auxiliaire en son ami. Il subit doublement la fatalité et son mécontentement ne fait qu'accentuer sa position de victime.

La fonction de la description de la colère dans les *Satires* d'Horace est bivalente. Tantôt elle s'intègre à des démonstrations, tantôt elle s'inscrit dans la trame descriptive de saynètes. Elle peut aussi bien présenter la lassitude de Jupiter face à l'inconstance des vœux humains (I, 1), comme accentuer le comique de gestes et de scène de certaines historiettes.

¹⁶⁸⁷ Cf. B. Delignon, 2006, p. 395-396.

¹⁶⁸⁸ Le lexique amplifie ce registre héroï-comique. L'épithète *hosticus* est un archaïsme attesté dans l'expression *hosticus ager*, employée par les augures. *Ensis* relève du registre épique.

Néanmoins, sa représentation tend à être homogène. Bien loin d'être figée dans une plastique simplement ornementale, la spontanéité ainsi que la vivacité en sont préservées. Les indices corporels façonnent un corps en constant mouvement, toujours soumis à la dynamique passionnelle qui en renforce la mobilité. En plus, le ressentiment exprimé n'est pas sublimé, bien au contraire, il se livre selon un réalisme, dont la verve souligne l'authenticité et la sincérité expressives.

4.4.2 Perse

À l'inverse de Juvénal, Perse fait de la colère un sentiment qu'il attribue plus à autrui qu'il ne l'applique à lui-même. Il n'étale guère sa subjectivité et fonde le courroux comme une composante de l'altérité, une donnée qui s'observe ou se met en jeu. Toutes les situations d'énonciation s'établissent sur des face-à-face ou des dialogues, impliquant la présence de deux pôles. Et généralement, Perse est le spectateur et l'*homo furens* l'acteur.

En effet, malgré la nébulosité de certaines situations d'énonciation¹⁶⁸⁹, la plupart des occurrences identifient de nombreuses personnes susceptibles de se mettre en colère. Leurs caractères sont divers et désignent parfois plus des catégories que des individus singularisés.

¹⁶⁸⁹ Le début de la troisième satire est emblématique de cet aspect. Wehrle (1992, p. 40-41) propose une analyse intéressante de la situation d'énonciation initiale. En effet, Perse crée un cadre dans lequel la première figure est indéfinie (III, 1-4). La situation du repos du petit matin peut être résumée par l'introduction soudaine et explosive - *en quid agis* ?(5), suivie par une autre voix de nature pastorale mais également indéfinie (cf. III, 5-6). Par la suite, Perse clarifie la scène de façon floue et brève. Se succèdent une série de questions assez saccadées et encore indéfinies à la fois dans leur source et leur direction, puis intervient un changement de voix. On passe de la première personne pluriel à singulier (cf. III, 7-9) :

*“Nemon ? Turgescit uitrea bilis,
Findor ut...” Arcadiae pecuaria rudere credas.*

Findor donne un indice de la *persona* satirique, à savoir le « je » du dramaturge, du narrateur. Et notre narrateur instaure une narration, en décrivant son activité pendant qu'il écrit. Mais le je se dissout, en cédant la place à des verbes comme *querimur* (12, 14), *uenimus* (16).

En I, 107-110, presque tous les éditeurs associent les « grondements de la lettre canine » à l'adversaire¹⁶⁹⁰ de Perse ; en I, 123-126, le satiriste souhaite un lecteur qui se soit au préalable « chauffé l'oreille » auprès des auteurs de l'ancienne comédie ; en III, 8-9, c'est la colère d'un jeune paresseux qui est tournée en dérision ; en III, 116-118, la représentation physique de la colère s'associe au personnage en proie aux passions, ainsi qu'à Alcibiade en IV, 3-8. Dans ses prolongements, la description physique de la colère se retrouve instrumentalisée au service de deux causes. Dans une optique littéraire, elle apparaît comme une modalité de l'écriture satirique, révélant un certain mordant. À cela s'ajoute une portée plus philosophique, où le ressentiment sert de support à une toile de fond stoïcienne. Il se double ainsi d'une perspective didactique.

L'homo furens et l'écriture satirique

Les dangers de la satire

L'écriture satirique se définit par un certain mordant, qui peut venir heurter bon nombre d'oreilles délicates. C'est pourquoi elle n'est pas sans danger pour l'auteur, comme il est rappelé en I, 107-110 :

*Sed quid opus teneras mordaci radere uero
Auriculas ? Videsis ne maiorum tibi forte
Limina frigescant ; sonat hic de nare canina
Litera¹⁶⁹¹.*

¹⁶⁹⁰ Toutefois, comme il sera vu ultérieurement, William Thomas Werhle formule une autre hypothèse, qui rendrait ces propos comme ceux de Perse lui-même (1992, *The Satiric Voice : program, form and meaning in Persius and Juvenal*, Hildesheim-Zürich-New-York, Olms-Weidmann, p. 28-29).

¹⁶⁹¹ Pers., I, 107-110 : « Mais quel besoin d'écorcher par le mordant de la vérité des oreilles délicates ? prends garde que d'aventure le seuil des palais ne devienne pour toi de glace ; là gronde du nez la lettre canine. »

Cette constatation est immédiatement suivie de sarcasmes. L'adversaire s'aperçoit que les critiques de Perse sont fondées, puisqu'elles sont révélatrices de la vérité (*mordaci radere uero*, 107).

Cependant, comme le montre W. T. Wehrle¹⁶⁹², l'expression *sonat hic de nare canina/Litera* est ambiguë. Elle peut être associée soit à l'adversaire du satiriste, soit à l'auteur lui-même. Presque tous les éditeurs attribuent ces mots à l'adversaire. Et cela paraît correct, en donnant une réponse abrupte (*per me equidem sint omnia protinus alba* (v. 110)). La signification de *sonat...litera* est complémentaire de l'idée qu'un satiriste peut être exclu du « seuil des grands » ; naturellement, une réponse hargneuse peut être attendue de la part de la victime d'une satire. Mais dans un autre sens, la phrase *sonat...litera* pourrait se rapporter à Perse lui-même. La périphrase *canina litera* désigne la lettre grondante rho ou the « dog-letter », qui évoque un discours grognant faisant référence à la pratique de la satire, c'est-à-dire à l'énoncé des vérités caustiques qui égratigneraient. Alors le *hic* du vers 109 dépendrait non de *limina* mais plutôt de Perse, le poète cynique. Et naturellement les racines cyniques¹⁶⁹³ de la tradition satirique peuvent être rappelées ici. Dans cette occurrence, la colère façonne les modalités de l'écriture satirique. Elle en définit à la fois la nature, mais aussi la teneur de la réaction de l'interlocuteur. En mettant en lumière des vérités dérangeantes, elle blesse le récepteur. Par conséquent, elle se retrouve empreinte d'une certaine tonalité hargneuse, du fait de sa nature mordante et également par les réactions revêches qu'elle peut susciter.

¹⁶⁹² Wehrle, 1992, *The Satiric Voice : program, form and meaning in Persius and Juvenal*, Hildesheim-Zürich-New-York, Olms-Weidmann, p. 28.

¹⁶⁹³ Aulu-Gelle, *Nuits attiques*, 2, 18, 7 : *ex quibus ille Menippus fuit cuius libros M. Varro in satiris aemulatus est, quas alii « Cynicas », ipse appellat « Menippeas »* et 13, 31 (30), 1 : *Saturarum M. Varronis enarrator, quas partim Cynicas, alii Menippeas appellant.*

La colère, instrument de la dérision

Perse est loin d'être conciliant avec les travers humains. Bien au contraire, il se plaît à les dénoncer et à tourner en ridicule bon nombre de défauts. Pour ce faire, il utilise la description physique comme instrument du ridicule.

Ainsi, la première satire est ponctuée de nombreuses références aux manifestations corporelles lors des récitations d'amateurs de la poésie hellénisante : la volonté d'extérioriser ce que l'on sait est rendue par l'éclatement du foie¹⁶⁹⁴ (I, 24-25) ; les lectures après boire sont ridiculisées dans une saynète corrosive où la description physique tient une place prépondérante¹⁶⁹⁵ (I, 32-35). Dans le cadre de l'homme en colère, Perse se moque de la colère ressentie par le jeune paresseux dans la satire III¹⁶⁹⁶. L'expression *turgescit uitrea bilis* (III, 8) renvoie à une autre expression satirique *calido sub pectore mascula bilis/ inimuit* (V, 144-145).

¹⁶⁹⁴ Pers., I, 24-25 :

« *Quo didicisse, nisi hoc fermentum et quae semel intus
Innata est rupto iecore exierit caprificus ?* »

(« À quoi bon avoir appris, si ce levain, si le figuier sauvage une fois poussé au dedans de nous ne sort point en faisant éclater le foie ? »).

¹⁶⁹⁵ Pers., I, 32-35 :

*Hic aliquis, cui circum umeros hyacinthina laena est,
Rancidulum quiddam balba de nare locutus
Phyllidas, Hypsipylas, uanum et plorabile siquid
Eliquat ac tenero subplantat uerba palato.*

(« Là-dessus un individu, les épaules enveloppées d'un manteau couleur d'hyacinthe, se met à débiter avec un bégaiement nasal une méchante œuvrette faisandée, distille des Phyllis, des Hypsipylès, tout le répertoire vide et larmoyant ».)

¹⁶⁹⁶ Pers., III, 8-9 :

« *Nemon ? Turgescit uitrea bilis,
Findor ut...* » *Arcadiae pecuaria rudere credas.*

(« Personne? Ma bile brillante comme verre se gonfle, j'éclate, au point que... » au point qu'on croirait entendre braire les troupeaux de l'Arcadie. »)

La colère comme un appel à un lectorat averti

C'est pourquoi Perse souhaite sélectionner son lectorat et ne s'adresse pas au commun des mortels. Il le désire expérimenté, familier de l'ancienne comédie grecque, représenté par Cratinus et Eupolis :

*Audaci quicumque adflate Cratino
Iratum Eupolidem praegrandi cum sene palles,
Aspice et haec, si forte aliquid decoctius audis ;
Inde uaporata lector mihi ferueat aure¹⁶⁹⁷.*

Comme Horace, il rend hommage à ces auteurs :

*Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae
Atque alii, quorum comoedia prisca uirorum est,
Siquis erat dignus describi, quod malus ac fur,
Quod moechus foret aut sicarius aut aliqui
Famosus, multa cum libertate notabant¹⁶⁹⁸.*

Perse donne sa poésie comme un défi : *aspice et haec, si forte aliquid decoctius audis*. Selon Hooley¹⁶⁹⁹, la métaphore *decoctius* définirait son style. Le sens culinaire de « mieux mijoté » (incluant un sème de maturité) pris dans une acception figurée souligne la force des analogies.

¹⁶⁹⁷ Pers., I, 123-126 : « Qui que tu sois, qui as senti le souffle de l'audacieux Cratinus, que font pâlir les colères d'Eupolis et celles du très grand vieillard, jette aussi un regard sur ceci : tu vas peut-être entendre quelque chose d'assez bien mijoté. Que le lecteur s'échauffe là l'oreille avant de s'enflammer avec moi. »

¹⁶⁹⁸ Hor., S., I, 4, 1-5 : « Les poètes Eupolis, Cratinus, Aristophane, et les autres qui furent les maîtres de la comédie ancienne, lorsqu'un homme méritait qu'on le dessinât comme fripon, voleur, adultère, coupe-jarret, infâme enfin de quelque manière, se donnaient pour le flétrir grande liberté. »

Au sujet d'Horace et de l'ancienne comédie, cf. B. Delignon, 2006, p. 192-205.

¹⁶⁹⁹ Hooley, 2007, p. 101.

La métaphore est ferme, rapide, heurtant fréquemment la sensibilité de l'interlocuteur dans un but de purification. L'expression *uaporata aure*¹⁷⁰⁰ désigne une oreille épurée comme par la vapeur. Le caractère corrosif de l'écriture acquiert donc une portée didactique, dans le sens où sa lecture permet de révéler une certaine vérité au lecteur. La colère n'est pas une simple composante substantielle de la satire. Bien au contraire, elle permet de livrer un jugement de valeur qui sous-tend un arrière-plan stoïcien.

L'homo furens : un support didactique

Il est communément admis que Perse exprime clairement dans ses *Satires* sa totale adhésion à la philosophie stoïcienne¹⁷⁰¹. La représentation physique de la colère y contribue. Non seulement elle dépeint l'homme soumis à un élan passionnel, mais en plus, elle demeure une réaction erronée, conditionnée par de fausses valeurs, inculquées par les « les vieilles grand'mères » (V, 92).

L'homo furens, un contre-exemple

L'homo furens résulte de l'état de soumission d'un homme à un élan passionnel. Le stoïcisme condamne cette situation, considérée comme une entrave au cheminement de l'être. Il faut donc s'en détacher et en bannir tous les obstacles. C'est pourquoi, en guise de conclusion de sa troisième satire¹⁷⁰², Perse termine sur l'évocation d'un homme courroucé :

¹⁷⁰⁰ Cette expression n'est pas sans rappeler les vers 85 et 86 de la cinquième satire :

*Mendose colligis, inquit
Stoicus hic aurem mordaci lotus aceto.*

(« Ta déduction est fautive, répond le stoïcien que voici, l'oreille lavée au vinaigre qui mord. »)

¹⁷⁰¹ Cf. Harvey, introduction : «Stoic satire», *A Commentary on Persius*, Leiden, 1981 ; Jordi Pià, « Perse, poète stoïcien », *Camena* n° 1, janvier 2007, [http : //www.paris-sorbonne.fr/fr/spip.php ?article4898](http://www.paris-sorbonne.fr/fr/spip.php?article4898).

¹⁷⁰² La satire III prend l'allure d'un sermon. Elle est orientée selon l'idée directrice que, pour devenir un parfait stoïcien, il ne faut ménager ni ses efforts ni son temps. Du vers 1 à 43, un camarade s'adresse à un jeune homme, qui, cuvant son vin, dort tard. Et là, vient la formulation d'un sermon montrant l'impérieuse nécessité de se former à la philosophie et de délaisser la débauche vulgaire. L'interlocuteur poursuit en rappelant qu'auparavant le jeu était pour lui le souverain bien et qu'il inventait toutes sortes de ruses afin de se soustraire à l'étude (v. 44-62). Suivent des préceptes plus généraux : la jalousie (v. 63-76), les plaisanteries de personnes grossières comme les centurions (v. 77-87), le cas des malades, qui se croyant guéris, reprennent leurs habitudes ordinaires et y succombent, doivent être évités.

*Nunc face supposita feruescit sanguis et ira
Scintillant oculi dicisque facisque quod ipse
Non sani esse hominis non sanus iuret Orestes*¹⁷⁰³.

Il a été précédemment énuméré toute une série de facteurs néfastes auxquels se soumet volontiers l'individu faible : l'argent (*pecunia*, 109), l'appel de la chair (*candida...puella*, 110), *luxuria* associée à l'appétit (l'incapacité à accepter *durum holus, populi cribro decussa farina* (112)) et *timor* (115). Tous ces thèmes apparaissent comme programmatiques. Ils se doublent d'une valeur éthique en tant que repoussoirs.

Cette énumération s'achève sur un diptyque antithétique. En effet, la description physiologique du ressentiment s'oppose en tous points à celle de la crainte. La métaphore de la flamme (*face supposita*, 116) fait écho au froid glacial de la peur (*alges*, 115), la pâleur (*albus timor*, 115) à la chaleur et à l'étincellement (*scintillant* (117), *feruescit sanguis* (116)). Le mode d'animation du corps diffère également. Le *timor* semble paralyser l'organisme et soulever les poils des membres, tandis qu'au contraire, l'*ira* le stimule.

Le vers final rend l'incongruité de la situation de l'homme en colère, reposant sur la répétition *sani...sanus*, qui crée un double effet. C'est Oreste fou (*non sanus Orestes*) qui donne l'appréciation des propos et du comportement de l'être courroucé. Sommairement, un fou juge un autre fou, ce qui laisse percevoir la colère comme une totale et profonde déraison, le mal suprême dont il faut se libérer. Ainsi, *sani* et *sanus* reflètent à la fois la physiologie corporelle et les symptômes d'une maladie d'ordre moral et philosophique.

¹⁷⁰³ Pers., III, 116-118 : « D'autres fois, sous l'action d'une flamme, ton sang bout et tes yeux étincellent de colère ; et tes propos et ta conduite, Oreste l'insensé le jurerait lui-même, sont d'un homme insensé. »

La colère : une réaction erronée

Dans une mise en scène didactique, Perse présente la description physiologique de la colère comme une réponse conditionnée par de faux préceptes¹⁷⁰⁴. C'est pourquoi en V, 91-92, le satiriste s'exclame :

*Disce, sed ira cadat naso rugosaque sanna.
Dum ueteres auias tibi de pulmone reuello*¹⁷⁰⁵.

Perse devient une sorte de pédagogue. Il incite un « élève » imaginaire à apprendre, à « laisser tomber » sa grimace (mimique de désapprobation, reflétant l'ignorance), et à autoriser l'arrachage des préjugés bien incrustés, relevant d'une autorité quelque peu douteuse, celle des vieilles grand-mères. Cet enseignement tient plus de la superstition que de la raison et doit céder sa place aux préceptes stoïciens. Même s'il n'obéit plus à un maître, l'affranchi n'est en aucun cas libre quand il est soumis aux maîtres que sont les passions. L'impératif *disce* acquiert ainsi une forte teinte pédagogique et éducative.

4.4.3 Juvénal

L'homo furens, un repoussoir

En tant qu'ensemble de données descriptives, l'*homo furens* peut participer à l'élaboration d'un portrait à charge. Juvénal l'utilise pour dénoncer certains travers condamnables de la nature humaine. Par vengeance pour un déboire conjugal, une femme fait frapper ses serviteurs ; des clients essuient bon nombre de déconvenues à cause de l'égoïsme des patrons.

¹⁷⁰⁴ La cinquième satire prend la forme d'une épître, étant étroitement associée à son destinataire, Cornutus. Perse rappelle à son maître stoïcien ce qu'il lui doit (v. 1-51), puis il traite d'un thème stoïcien. Après un bref rappel sur la diversité des occupations et des goûts humains et le fait que Cornutus a choisi d'instruire les jeunes à la philosophie (v. 52-72), Perse expose la théorie stoïcienne de la liberté.

¹⁷⁰⁵ Pers., V, 91-92 : « Apprends-le, mais que de ton nez tombent la colère et la grimace plissée, tandis que j'extirpe du poumon ce qu'y ont déposé les vieilles grand-mères. »

Juvénal présente la colère comme un élan impulsif et injustifié, qui éclate selon le bon vouloir des maîtresses. La femme est une créature capricieuse, qui assouvit sur ses esclaves l'insatisfaction de son appétit de pouvoir ou d'impuissantes rancunes. En VI, 484-485, une femme fait fouetter l'un de ses serviteurs à cause de la fatigue trop soudaine de son époux :

*Donec lassis caedentibus « Exi »
Intonet horrendum iam cognitione peracta¹⁷⁰⁶.*

Cette scène participe à une séquence narrative (VI, 475-485) où l'inconstance et la frivolité sont stigmatisées. En effet, la maîtresse assiste au supplice en se consacrant à des futilités. Seule la fatigue de l'exécuteur y met un terme.

Cette mise en scène est à double tranchant. Tout en dénonçant la précarité de la condition des esclaves, elle contribue à souligner l'extrême cruauté de certaines maîtresses vis-à-vis de leur domesticité. Leur maltraitance est un phénomène social avéré. Dans le *De ira* (III, 35, 3-5), Sénèque rapporte les motifs futiles qui provoquent le courroux du maître. En III, 40, 2-5, Védius Pollion veut faire jeter aux murènes l'esclave qui a brisé un vase de cristal. L'avare bat ses gens quand il vérifie les comptes (*ad. Luc.*, 122, 15). Martial rappelle que les esclaves profitent des Saturnales, les fouets ne chômeront pas plus de cinq jours (XIV, 79). La condition servile endosse la fonction de bouc émissaire.

Dans le cadre des *Satires*, en guise de célébration de la cérémonie de la Bonne Déesse (VI, 331), des esclaves sont contraints à l'adultère sur un ordre féminin. Un bel adolescent est transformé en eunuque pour faire plaisir à sa maîtresse (VI, 368-373). La condamnation est sans appel et applique un jugement misogyne radical :

¹⁷⁰⁶ Juv., VI, 484-485 : « À la fin les fouetteurs n'en peuvent plus. "Dehors !" fulmine-t-elle, formidable, la cause est entendue. »

*Et rabie iecur incedente feruntur
Praecipites, ut saxa iugis abrupta, quibus mons
Subtrahitur cliuoque latus pendente recedit*¹⁷⁰⁷.

Pierre de Labriolle analyse ce portrait à charge en ces termes : « nulle féminité chez elle, ni douceur, ni patience, ni tendresse – mais une violence débridée qui ne supporte aucun contrôle, ne trouve en soi-même aucune règle moralisatrice ou modératrice, et s’abandonne sans réserve ni remords à son impulsivité ; elle est aussi incapable de se refuser une dépense inutile qu’une fantaisie sentimentale ; ses caprices fussent-ils absurdes ou cruels, veulent être satisfaits sur l’heure, et quand ce n’est pas par ses vices ou par ses crimes qu’elle se rend odieuse, elle trouve moyen, par ses sottes manies, de se rendre insupportable¹⁷⁰⁸ ».

L’*homo furens* illustre un comportement désaxé et contribue au blâme du sexe féminin. Il devient un repoussoir et révèle une réalité psychologique, celle de la nature dépravée et égoïste de la femme. À cette dénonciation de certaines conduites odieuses, se juxtapose la fragilité de la condition des esclaves¹⁷⁰⁹, totalement soumis aux privations et sévices orchestrés par leurs maîtresses.

¹⁷⁰⁷ Juv., VI, 648-650 : « Lorsque la rage leur incendie le foie, elles se laissent précipiter la tête la première aussi violemment qu’un éboulis de rochers quand la montagne s’affaisse et qu’un sentier à flanc de coteau s’en détache. »

¹⁷⁰⁸ P. de Labriolle, 1937, p. 68.

¹⁷⁰⁹ Cf., J. Gérard, 1976, p. 159-168.

L'homo furens, une représentation à visée éthique

L'*homo furens* peut se complexifier en devenant une représentation à visée éthique. Il peut soit révéler des actes indignes, soit être un appel à la tempérance. Il devient ainsi un support didactique.

Satiriste et moraliste, Juvénal adopte une double visée pour son œuvre. Il offre un « reportage pittoresque¹⁷¹⁰ » sur le quotidien des Romains et donc de ses contemporains. Il est à la fois un observateur du monde qui l'entoure et un acteur, ce qui lui permet de peindre aussi bien la réalité. Il la vit et l'exprime à partir de son intériorité. C'est pourquoi il juxtapose à ce bilan de son époque une réflexion sur l'existence humaine. Il définit ainsi son oeuvre comme le miroir de l'âme humaine semblable à ce qu'elle est depuis toujours, mélange de bonheurs et malheurs, de vices et de vertus :

*Ex quo Deucalion nimbis tollentibus aequor
 Nauigio montem ascendit sortesque poposcit
 Paulatimque anima caluerunt mollia saxa
 Et maribus nudas ostendit Pyrrha puellas,
 Quidquid agunt homines, uotum, timor, ira, uoluptas,
 Gaudia, discursus, nostri farrago libelli est¹⁷¹¹.*

¹⁷¹⁰ L'expression est empruntée à Jean Gérard, 1976, *Juvénal et la réalité contemporaine*, p. 11.

¹⁷¹¹ Juv., I, 81-86 : « Tout ce qui, depuis que Deucalion porté par le torrent du Déluge monta dans sa barque au sommet du Parnasse interroger les sorts, depuis que les cailloux s'amollirent, s'échauffèrent et peu à peu s'animèrent, depuis que Pyrrha fit voir aux mâles un étalage de filles nues, tout désir, peur, colère, jouissance, bonheur, courses de clients tout ce qui fait marcher les hommes, j'en ai farci mon bouquin. »

Juvénal se mue « en moraliste curieux de psychologie¹⁷¹². Comme un hyperonyme, le terme *farrago* rassemble tout ce qui fait l'existence terrestre, à savoir *uotum*, *timor*, *ira*, *uoluptas*, *gaudia*, *discursus*. Mais le choix de ce substantif n'est pas anodin. Il est l'équivalent de *satura* dans son acception alimentaire. Il s'agit d'une dragée, c'est-à-dire un mélange de divers grains qu'on laisse croître en herbe pour donner aux bestiaux.

Par conséquent, l'œuvre de Juvénal se place sous le sceau de la mixité mais tout en maintenant un certain recul. En effet, *farrago* est moins noble que *satura*, ce qui confère à ce mot une certaine ironie¹⁷¹³. L'auteur souhaite « y incorporer toutes les formes de la vie de l'activité humaine, dans la mesure où [la satire] se prête aux descriptions passionnées et aux attaques d'un satirique¹⁷¹⁴ ».

L'énumération précédente condense les différents élans qui donnent impulsion, et intègre la colère dans une déclinaison des forces élémentaires et primaires, communes à toute l'humanité. Juvénal va pénétrer les êtres pour en dévoiler les vices et peindre la vie dans sa réalité et donc dans sa vérité. Le courroux s'impose comme un concept, qui devient une donnée inhérente à l'être. Le ressentiment accède au statut d'objet d'étude, s'élaborant par de nombreuses mises en situation. Juvénal tente de saisir l'humain dans la conception d'une base universelle malgré la diversité des êtres. Il convient de broser l'homme dans sa vérité la plus immédiate et naturelle. Et l'*homo furens* se décline comme une de ces facettes, (re)connue et expérimentée par tous.

¹⁷¹² Jean Gérard, 1976, p. 39.

¹⁷¹³ Analyse de B. Delignon, 2006, note 50, p. 21.

¹⁷¹⁴ P. de Labriolle, 1937, p. 47.

Juvénal moraliste

Présenter la colère dans la vie humaine revient à observer ses contemporains et à révéler les moindres situations susceptibles de provoquer le courroux. Dans la satire I, Juvénal recense bon nombre de faits de cette nature. Et face à cela, il s'exclame :

*Quid referam quanta siccum iecur ardent ira,
Cum populum gregibus comitum premit hic spoliator
Pupilli prostantis et hic damnatus inani
Iudico*¹⁷¹⁵ ?

L'accent est mis sur le ressenti de l'auteur, qui multiplie les fonctions. Il est à la fois observateur et rapporteur des faits et gestes de ses contemporains. Dans cette optique programmatique, la colère devient la conséquence de l'indignation du personnage confronté à des situations odieuses. Le point d'ancrage de son écriture est sa propre subjectivité, ses sentiments personnels. Sa sensibilité donne la tonalité à bon nombre de scènes du quotidien, auxquelles il assiste. Le ressentiment s'impose comme la réaction nécessaire face à l'infamie. La colère acquiert une dimension régulatrice, dans la mesure où elle relève l'existence d'un déséquilibre. L'*homo furens* s'éloigne donc des représentations figées et purement ornementales et représente une conscience outrée. En tant qu'entité vibrante, il amplifie la spontanéité et le dynamisme de sa signification. Et nombreux sont les scandales qui choquent le satiriste. Ses *Satires* abondent de faits révoltants.

¹⁷¹⁵ Juv., I, 45-48 : « Comment dire la rage qui me tisonne le foie à vif au spectacle des passants bousculés par la clique des clients de l'escroc Untel, qui n'a laissé à son pupille que le tapin, ou de tel autre, condamné sur le papier ? »

Par exemple, il s'insurge contre la réussite sociale et matérielle du crime¹⁷¹⁶. La société regorge d'êtres moralement indignes réputés pour leurs succès. Toutefois, il se plaît à brosser l'inquiétude de ces coupables, quand ils sont à leur tour dénoncés :

*Ense uelut stricto quotiens Lucilius ardens
Infremuit, rubet auditor cui frigida mens est
Criminibus, tacita sudant praecordia culpa.
Inde irae et lacrimae*¹⁷¹⁷.

Au grand jour éclate la véritable nature de ces êtres infâmes. Cet extrait met en scène une confrontation entre un coupable accablé sous le coup et un *homo furens*, Lucilius dénonciateur de tant d'ignominie. Cette situation se théâtralise par l'amplification des effets. D'un côté, le coupable apparaît pathétique, en proie au rouge de la honte et au tourment intérieur ; et en face, se dresse la stature d'un Lucilius, l'épée haute. Sa silhouette se fait dominante, accompagnée d'une voix tonnante. Jean Gérard le perçoit comme « une bonne allégorie de la justice poursuivant le crime¹⁷¹⁸ ». La colère extériorisée se légitimise puisqu'elle révèle des actes malveillants.

Et pourtant, devant ce ressentiment justifié, peut répondre une colère d'une nature antinomique et néanmoins redoutable : la vengeance des accusés, qui peuvent riposter violemment. Une conception duelle de l'homme en colère affleure dans ce cas de figure à finalité moralisatrice. Ambivalent, il se définit comme une émotion soit positive, soit négative en fonction des circonstances établies. Il émane de Lucilius indigné une amertume juste et fondée, relevant de l'équité.

¹⁷¹⁶ Juv., I, 75-76 :

*Criminibus debent hortos, praetoria, mensas,
Argentum uetus et stantem extra pocula caprum.*

(« C'est le crime qui procure les domaines, les palais, les bonnes tables, l'argenterie d'époque, les coupes de collection ciselées d'un bouc en relief. »)

¹⁷¹⁷ Juv., I, 165-168 : « Mais chaque fois qu'un Lucilius s'enflamme, empoigne l'épée et se met à gronder, l'auditeur rougit, ses crimes lui glacent l'âme, la faute inavouée lui suinte aux entrailles. D'où vengeance et larmes. »

¹⁷¹⁸ J. Gérard, 1976, p. 53.

À cela s'oppose une haine basée sur l'égoïsme et sur la crainte de la violation/perte de privilèges mal acquis. Le commentaire moral vient souligner un état de fait qui se vérifie à toutes les époques. Cette mise en scène crée une sorte de tableau, où se retrouvent polarisés deux extrêmes moraux, illustrés par des actes sociaux. Lucilius s'affirme comme l'icône de la justice, cette conscience éthique qui fait éclater au grand jour l'ignominie de certains actes ; et de l'autre côté, se trouvent les détracteurs de l'ordre social.

Dans les deux extraits précédemment cités, l'*homo furens* acquiert donc une dimension éthique. Il s'impose comme une réponse juste et raisonnée à un état de fait par nature révoltant et se retrouve ainsi légitimé. L'*homo furens* apparaît sous un jour singulier, puisqu'il est perçu positivement.

L'homo furens, un appel à la tempérance

En contrepoint de l'aspect « bénéfique » précédemment évoqué, l'être en colère peut devenir la manifestation d'un comportement répréhensible. Le tout est une question de proportionnalité. La colère est un concept quantifiable et graduel, allant de la simple exaspération à la fureur tempétueuse. Cette intensité se mesure en fonction de la gravité de l'offense, son stimulus. Juvénal et Lucilius s'emporent violemment contre des événements ignobles. Cette virulence est justifiée par la bassesse des actes, qui les révolte. Il peut s'agir, par exemple, de la puissance immorale de l'argent, des injustices sociales comme l'élévation d'anciens esclaves au détriment des citoyens romains de naissance, la dégradation de la situation des citoyens appartenant à une clientèle.

Néanmoins, dans une visée antinomique, la description physique du ressentiment peut être sujet à certaines remontrances. En XIII, 13-16, Juvénal-moraliste reprend Calvinus, qui ne cesse de « brailler » à cause d'un abus de confiance dont il a été victime :

*Tu quamuis leuium minimam exiguamque malorum
 Particulam uix ferre potes spumantibus ardens
 Visceribus, sacrum tibi quod non reddat amicus
 Depositum¹⁷¹⁹ ?*

Son attitude, l'embrasement et l'ébullition, est hyperbolique face à sa propre situation. Cette occurrence trouve écho en XIII, 143-144 où l'échauffement de la bile est jugé comme futile et vain :

*Rem pateris modicam et mediocri bile ferendam,
 Si flectas oculos maiora ad crimina¹⁷²⁰.*

Juvénal développe la satire XIII en analysant objectivement les circonstances de l'incident en reconnaissant qu'il y a eu méfait. Mais il tempère immédiatement l'ensemble en rappelant le commun de l'expérience, l'aisance financière¹⁷²¹ et l'expérience de Calvinus¹⁷²². Il invite son personnage à relativiser sa mésaventure.

¹⁷¹⁹ Juv., XIII, 13-16 : « C'est faire des embarras pour le plus minuscule, le plus infime, le plus insignifiant des bobos que de bouillir et prendre feu et flamme comme tu le fais parce qu'un ami ne t'a pas rendu un dépôt confié sous la foi du serment. »

¹⁷²⁰ Juv., XIII, 143-144 : « En regard de crimes plus sérieux ton malheur est modeste et ne mérite guère d'échauffer la bile. »

¹⁷²¹ Juv., XIII, 6-9 :

*Sed nec
 Tam tenuis census tibi contigit, ut mediocris
 Iacturae te mergat onus, nec rara uidemus
 Quae pateris ; casus multis hic cognitus ac iam
 Tritus et e medio fortunae ductus aceruo.*

(« Mais le sort t'a fait assez cossu, la perte n'est pas énorme, elle ne te fera pas couler à pic, et d'ailleurs tes épreuves n'ont rien d'exceptionnel, l'aventure est arrivée à bien d'autres, elle est devenue banale, c'est le tout-venant de la malchance »).

¹⁷²² Juv., XIII, 16-17 :

*Stupet haec qui iam post terga reliquit
 Sexaginta annos Fonteio consule natus ?*

(« Voilà de quoi s'épate un homme né sous le consulat de Fonteius, un homme qui a déjà soixante années d'existence derrière lui »).

Moralité et philosophie s'associent pour appeler à l'atténuation de la rancœur du personnage, à la sobriété et à la mesure comportementales. L'*homo furens* souligne alors la grandiloquence d'une manière d'être et une hyperémotivité, complètement déplacées¹⁷²³.

En censeur, Juvénal dénonce la futilité des motifs, qui créent cette théâtralisation comportementale, qui définit la description physique de l'amertume. L'*homo furens* s'impose comme une attitude complètement décalée, frôlant le grotesque.

4.5 Les *Épigrammes* de Martial

Dans une certaine mesure, les conventions littéraires du genre de l'épigramme¹⁷²⁴ créent un horizon d'attente, dans lequel se glisse la représentation physique de l'homme en colère dans l'œuvre de Martial. L'épigramme joue la carte du réalisme, certes orienté comme il sera vu plus tard, en bannissant toute fioriture artificielle et inutile.

Et pourtant, étymologiquement, elle renvoie à un texte gravé sur un monument funéraire, qui doit indiquer brièvement l'identité de l'occupant du tombeau, du personnage représenté ou de l'auteur de l'offrande. Généralement, elle est courte, élogieuse, versifiée et interpelle le passant.

¹⁷²³ Juv., XIII, 126- 131:

*Si nullum in terris tam detestabile factum
Ostendis, taceo, nec pugnīs caedere pectus
Te ueto nec plana faciem contundere palma,
Quandoquidem accepto claudenda est ianua damno
Et maiore domus gemitu, maiore tumultu
Planguntur nummi quam funera.*

(« Si tu me démontres que jamais au monde ne fut commis forfait aussi odieux, je me tais, continue à te défoncer la poitrine à coups de poings et à te gifler la face en pleine paume, puisque c'est l'usage de consigner sa porte quand on a fait une affaire malheureuse, puisqu'il se mène plus grand deuil et plus grand tapage dans les familles pour pleurer du fric que pour pleurer un mort. »)

¹⁷²⁴ Voir Étienne Wolff, 2008, *Martial ou l'apogée de l'épigramme*, p. 36-41 et René Martin et Jacques Gaillard, 1991, p. 404-410.

Cependant, à partir du IV^{ème} siècle, elle désigne de brefs poèmes¹⁷²⁵, qui ont pour point commun d'être des pièces de circonstance diverses et variées : billet de remerciement, invitation ou félicitation, poème de reproche ou d'insulte, épigramme érotique sur une jeune fille ou un jeune garçon, épigramme satirique (poème d'insulte, de reproche ou de moquerie). L'épigramme ne jouit pas d'un renom de noblesse. Elle est considérée comme un « petit genre » dans la hiérarchie antique traditionnelle des genres littéraires. En conséquence Martial utilise des termes apparemment dépréciatifs pour désigner son œuvre : *lusus* (« jeu »), *nugae* (« bagatelles »). C'est pourquoi elle devient l'antithèse de l'épopée.

Six points, définis initialement par René Martin et Jacques Gaillard et repris par Étienne Wolff, déterminent la théorie martialienne de l'épigramme :

- a) L'épigramme est brève, elle est à l'opposé de la démesure épique.
- b) Elle se caractérise par une gaieté qui contraste avec l'austérité de l'épopée.
- c) Elle possède une fonction « carnavalesque », car elle est liée aux Saturnales¹⁷²⁶.
- d) Elle passe outre la décence, principalement dans le domaine sexuel. Toutefois, la personne du poète est à distinguer de ses vers.
- e) Elle contraste avec l'épopée dans la mesure où elle est l'image même de la vie. Elle interdit toute distanciation et exclut la mythologie en tant qu'étrangère à l'existence et la bannit comme sujet poétique.
- f) L'agressivité est nécessaire mais il faut préserver la réputation des personnes.

¹⁷²⁵ Ce genre va se pratiquer sans interruption en Grèce jusqu'au VI^o siècle. Deux recueils constituent la source de notre connaissance : *l'Anthologie palatine* et *l'Anthologie de Planude*, qui constituent *l'Anthologie grecque* (le classement des épigrammes se fait par thèmes : épigrammes amoureuses ou érotiques, votives, funéraires, narratives ou descriptives... et quelquefois apparaît un classement par auteurs).

À Rome, Catulle et Martial sont deux auteurs qui ont représenté l'épigramme ainsi conçue.
¹⁷²⁶ C'est un esprit de gaieté qui caractérise la période des « Saturnales ». Cette fin du mois de décembre est marquée par l'abandon de la gravité et des convenances sociales. Dans une ambiance joyeuse et détendue de fêtes et de banquets, le règne de Saturne, temps mythique de l'âge d'or est évoqué. L'épigramme est en quelque sorte une saturnale littéraire (analyse de René Martin et Jacques Gaillard, 1991, p. 407).

La colère et l'épigramme

Poésie d'occasion ou de société, l'épigramme est ancrée dans la vie sociale. L'épigrammatiste s'inspire de la réalité même, en puisant dans le spectacle qui se déroule sous ses yeux. La colère acquiert un cachet d'authenticité, puisqu'elle s'ancre dans un événementiel quotidien. Les situations dans lesquelles elle interfère constituent une mosaïque de circonstances variées. Le quotidien est une source d'inspiration privilégiée. Les faits journaliers dressent une trame narrative de choix. En V, 26, l'auteur rappelle un jeu verbal, qui aurait pu déplaire à Cordus. En IX, 68, c'est la colère de Martial contre un pédagogue criard l'empêchant de dormir qui structure l'épigramme.

Il peut s'agir d'une actualité amoureuse, d'une question de rivalité, de jalousie ou de simple bagatelle sexuelle. Martial critique le type même du jaloux qui tantôt envie tout le monde, tantôt n'a plus que cette occupation (I, 40), puisque l'attrait qu'il suscitait s'est fané avec sa beauté. En II, 83, il s'inspire de la vengeance d'un mari adultère (II, 61). Puis, il prend comme contexte une situation de manœuvre amoureuse pour emporter les suffrages de Lycisca (IV, 17). Il évoque les baisers qu'il arrache de force à Diadumenus, qui suscite sa colère (V, 46), ainsi que la jalousie d'Afer, qui surprend les regards empreints d'admiration et de convoitise de Martial (IX, 25, 1-2). Il souligne les plaintes de sa femme, furieuse de l'avoir surpris avec un mignon (XI, 43, 1-2). Autre cadre événementiel possible : les règlements de compte avec ses détracteurs comme en VI, 64, 24-32. En V, 60, il refuse de s'abaisser à se disputer avec l'un de ses détracteurs pour empêcher qu'il ne passe à la postérité, son nom étant immortalisé dans les épigrammes.

L'auteur appelle à la bienveillance vis-à-vis de son œuvre, en bannissant l'attitude sévère, totalement étrangère à l'esprit des Saturnales, substance même de ses *Épigrammes*. Il demande à Silius Italicus de lire « non le sourcil froncé, mais le visage riant, ces poèmes saturés de folâtres plaisanteries » (IV, 14, 11-12).

Il appelle Polla à l'indulgence pour ses vers licencieux (X, 64, 1-2). Il condamne le front renfrogné de l'austère Caton, qui s'oppose à l'esprit des Saturnales qui façonne son œuvre (XI, 1, 1-4). Le cas est similaire en XI, 39, où il réprimande l'attitude désapprobatrice de Charidemus.

Dans les occurrences relevées, la représentation physique de la colère interfère dans tous les cadres de l'existence. Du simple fait quotidien à la querelle amoureuse, en passant par des conflits sur des conceptions littéraires, elle prend toutes les formes et se retrouve banalisée, en tant que circonstance.

Néanmoins, définie comme tonalité, elle s'amplifie et devient presque substantielle à l'œuvre tout entière car les thématiques du reproche et de l'insatisfaction, exprimées d'un ton aigre, sont omniprésentes. Martial ne cesse de réclamer, de tempêter et de vitupérer. Ses demandes sont infinies (*non cessat rogare*), comme Atticilla (XII, 79). Il lui faut une toge pour la *salutatio* du matin, un manteau pour aller avec la toge, des tuiles pour sa ferme de Nomentum, un esclave, de l'argenterie, des mules. Cette humeur acrimonieuse demeure omniprésente et reflète le tranchant d'une critique sans compromissions.

Mais de là jaillit tout un contraste structurel puisque cette hargne cohabite avec une certaine légèreté de l'amusement, revendiquée par Martial. Il n'hésite pas à mêler les contraires, le sérieux et la plaisanterie, les attaques incisives et les éléments élégiaques ou lyriques (IV, 22), le beau et le vulgaire, la précieux et le banal. É. Wolff¹⁷²⁷ y perçoit un reflet de la nature humaine parce que ces tensions lui sont inhérentes. Et cette polychromie, résultant d'une polyphonie, est un moyen d'appréhender les aspects changeants d'une réalité non uniforme, radicalement plurielle. La colère s'intègre dans cette diversité et s'affirme comme facette de l'existence humaine, en cumulant texture émotionnelle et ancrage événementiel.

¹⁷²⁷ É. Wolff, 2008, p. 47.

Le refus de la sévérité

La représentation physique de la sévérité est semblable en de nombreux points à celle de la colère. Le front est froncé¹⁷²⁸ et renfrogné¹⁷²⁹, les sourcils sévères¹⁷³⁰, les cris abondent ainsi que les soupirs¹⁷³¹. Cette gravité façonne un portrait tout en dureté. Sémantiquement, la sévérité se rapproche du ressentiment, dans la mesure où elle est impitoyable et où elle repose sur un blâme, générateur de reproches. Elle appelle à une indignation vertueuse.

Et en parangons de cette moralité, s'imposent des figures telles que Charidemus, « le gardien et le compagnon inséparable » de l'enfance de Martial, et en icône, l'austère Caton. Ce peut être dans une optique plus littéraire que Martial intègre l'austérité, synonyme alors d'un jugement critique implacable et sans appel, porté sur les *Épigrammes*. Semblable à la *captatio benevolentiae*, la bienveillance de personnalités littéraires comme celle de Silius Italicus (IV, 14) ou celle d'une protectrice comme Polla, interpellée par le terme *regina* (X, 64) est demandée.

Le refus de la distanciation et de la grandiloquence épiques

En filigrane se dessine l'opposition épigramme/épopée, Martial imposant ses écrits comme des « poèmes saturés de folâtres plaisanteries¹⁷³² ». De ce refus de la distanciation, naît une connivence avec la satire et le roman, tel que Pétrone le crée à l'époque même de Martial¹⁷³³. Cependant, l'épigramme ne possède aucune ambition philosophique ou moralisatrice. Même si elle jette sur les individus et la société un regard ironique, elle bannit toute indignation vertueuse.

¹⁷²⁸ Mart., IV, 14, 11-12 ; X, 64, 1-2 ; XI, 39.

¹⁷²⁹ Mart., XI, 1, 1.

¹⁷³⁰ Mart., XI, 1, 1.

¹⁷³¹ Mart., XI, 39.

¹⁷³² Mart., IV, 14,12 : *Lasciuus madidos iocis libellos*.

¹⁷³³ R. Martin et J. Gaillard, 1991, p. 408.

C'est avec le roman que se tissent des liens bien plus étroits. Les conceptions littéraires de Martial et de Pétrone sont en effet très proches. Dans le *Satiricon*, Encolpe adresse au maître de rhétorique Agamemnon maintes critiques sur la nature artificielle d'un enseignement coupé de la vie et dépourvu de rapports avec la réalité quotidienne. Le vieux poète Encolpe se retrouve hué par le public quand il se croit obligé de déclamer un poème sur la guerre de Troie, tandis qu'il remporte un franc succès à l'occasion d'un récit humoristique « de son temps », celui de la matrone d'Éphèse :

« Pourquoi plisser le front, Catons, censeurs sévères,
Et condamner mon art naïf, nouveau, sincère,
Mon style souriant, mon discours châtié
Mettant le peuple en scène en son langage vrai ?
Qui ignore Vénus, ses amours, ses délices ?
Qui s'interdit les feux d'un lit tiède et propice ?
Docte père du vrai, Épicure jugeait
Que la vie n'a pas d'autre objet¹⁷³⁴. »

¹⁷³⁴ Pétr., 132 :

*Quid me constricta spectatis fronte Catones,
Damnatisque nouae simplicitatis opus ?
Sermonis puri non tristis gratia ridet,
Quodque facit populus, candida lingua refert.
Nam quis concubitus, Veneris quis gaudia nescit ?
Quis uetat in tepido membra calere toro ?
Ipse pater ueri doctus Epicurus in arte
Iussit, et hoc uitam dixit habere τέλος.*

L'exclamation d'Encolpe fait écho à la deuxième épigramme du livre XI¹⁷³⁵. Sont rejetés le mythe étranger à la vie, la grande poésie dépassée et ennuyeuse, le discours moralisateur incarné par le vieux Caton.

La colère est alors façonnée dans son expressivité la plus authentique. Pas de faux accents, ni de pompeuses représentations. On ne dénombre pas dans les épigrammes des références à des icônes mythologiques de la fureur, comme les Erynies. Le ressentiment est éprouvé par des êtres qui se rencontrent dans la vie de tous les jours. Il s'agit de Cordus, qui se fâche d'un jeu verbal de Martial (V, 26), d'Afer qui lance un regard orageux à l'auteur qui convoite son jeune échanton (IX, 25).

¹⁷³⁵ Mart., XI, 2 :

*Triste supercilium durique seuera Catonis
frons et aratoris filia Fabricii
et personati fastus et regula morum
quidquid et in tenebris non sumus, ite foras.
Clamant ecce mei : « Io Saturnalia » uersus :
Et licet et sub te praeside, Nerua, libet.
Lectores tetrici salebrosum ediscite Santram :
Nil mihi uobiscum est : iste liber meus est.*

(« Sourcils sévères et front renfrogné de l'austère Caton, fille de Fabricius le laboureur, et toi, morgue affublée d'un masque, et toi, règle des mœurs, et tout ce que, dans le secret de notre vie privée, nous ne sommes pas, à la porte ! Voici ce que mes vers clament : « Vivent les Saturnales ! » : c'est permis, et, sous ton gouvernement, Nerva, c'est grand plaisir. Lecteurs moroses, apprenez par cœur les ouvrages raboteux de Santra ; mais moi, je n'ai rien de commun avec vous : ce livre est tout à moi. »)

Charidemus, la haine de Martial pour les affranchis

La trente-neuvième épigramme¹⁷³⁶ du onzième livre met en scène la relation que Martial entretient avec l'affranchi Charidemus. La colère en est la clé de voûte puisqu'elle détermine la tonalité dominante, le caractère du protagoniste, et se fonde dans la trame événementielle. Dans la dynamique émotionnelle, elle inscrit une bipolarité dans le sens où Martial fait valoir son ressentiment face à l'attitude désapprobatrice du « gardien et compagnon inséparable » de son enfance. Le ressentiment devient double.

D'après Garrido-Horry¹⁷³⁷, cette acrimonie recouvre un problème de fond. Le portrait de Charidemus¹⁷³⁸ cristallise la haine de Martial pour les affranchis, qui incarnent l'état de la servilité, qui perdure malgré l'affranchissement, et souvent la réussite sociale. Il s'agit d'un affranchi privé, pédagogue de Martial, ancien esclave de confiance. Mais le fait qu'il prenne au sérieux son rôle d'éducateur et qu'il pense que la confiance qu'on lui témoignait lui donnait certains droits, le rend fautif aux yeux de Martial.

¹⁷³⁶ Mart., XI, 39 :

*Cunaram fueras motor, Charideme, mearum
Et pueri custos adsiduusque comes.
Iam mihi nigrescunt tona sudaria barba
Et queritur labris puncta puella meis ;
Sed tibi non creui : te noster uilicus horret,
Te dispensator, te domus ipsa pauet.
Ludere nec nobis nec tu permittis amare ;
Nil mihi uis et uis cuncta licere tibi.
Corripis, obseruas, quereris, suspiria ducis,
Et uix a ferulis temperat ira tua.
Si Tyrios sumpsi cultus unxiue capillos,
Exclamas « Numaquam fecerat ista pater » ;
Et numeras nostros adstricta fronte trientes,
Tamquam de cella sit cadus ille tua.
Desine ; non possum libertum ferre Catoneme.
Esse uirum iam me dicet amica tibi.*

(« Tu as jadis, Charidemus, balancé mon berceau et tu fus le gardien et le compagnon inséparable de mon enfance. Or, déjà, sous la main du coiffeur, ma barbe noircit ma serviette et ma maîtresse se plaint d'être piquée par mes lèvres ! mais, pour toi, je n'ai pas grandi : mon fermier tremble devant toi, et tu es l'effroi de mon intendant et ma maison elle-même ! Tu ne m'autorises ni à m'amuser, ni à faire l'amour : tu ne veux rien me permettre, quand tu te permets tout. Tu m'attrapes, tu m'épies, tu me grondes, tu pousses des soupirs, et c'est à peine si ta colère ne prend pas les fêrules. Ai-je revêtu un vêtement de pourpre ou parfumé ma chevelure ? Tu t'exclames : "Jamais ton père n'avait fait cela !" ; et tu comptes, les sourcils froncés, les coupes que je bois, comme si ma jarre sortait de ta cave. Assez ! je ne peux pas souffrir un affranchi qui fait le Caton. Que je sois déjà un homme, ma maîtresse te le dira. »)

¹⁷³⁷ M. Garrido-Horry, 1989, *Martial et l'esclavage*, les Belles Lettres, p. 176-179.

¹⁷³⁸ Mart., XI, 39.

L'affranchi est semblable à l'esclave. Il n'a aucun droit et principalement celui de reprendre un homme libre. Martial trouve inadmissible l'attitude réprobatrice de cet affranchi dans le sens où il se substitue aux parents dans le rôle de moralisateur. La liberté n'efface pas les liens de dépendance. La volonté du maître rend les rapports sociaux semblables à ceux d'un supérieur face à un inférieur.

La colère : motif structurel et dramatique

Un motif structurel

L'épigramme est une forme soumise à la brièveté. Dans ce cadre limité, la colère est un motif structurel qui en détermine soit une partie, soit l'intégralité. La colère peut apparaître comme le constat d'un événement, dont la conséquence forme la pointe. L'épigramme est tout entière conçue pour ce vers final¹⁷³⁹. Elle évoque le procédé de la *sententia*, formule ramassée et brillante qui convainc et frappe en même temps. Inattendue et souvent paradoxale, la pointe donne à l'ensemble tout son sel. Elle a pour fonction de créer la surprise et conditionne un art de la « non-préparation¹⁷⁴⁰ » : tout doit être ménagé dans le but que le lecteur ne devine pas l'idée sur laquelle va se terminer le poème et qui a pour qualité première de le prendre au dépourvu.

Elle s'inscrit dans une linéarité d'effets résultant les uns des autres. Le quatrième poème du dix-septième livre se déroule sur un rythme événementiel ternaire. En effet, premier fait : Paulus invite Martial à écrire des vers sur Lycisca. Deuxième fait : mais la nature parfois licencieuse peut choquer le destinataire et provoquer son courroux ; d'où le troisième fait : le mécontentement qui défavorise les amours de Martial.

¹⁷³⁹ Les éléments définitionnels de la pointe sont empruntés à R. Martin-J. Gaillard, 1991, p. 409.

¹⁷⁴⁰ R. Martin-J. Gaillard, 1991, p. 409.

Et de là, découle la pointe, *o Paule, malus es : irrumare uis solus*, qui expose la conclusion d'une telle manœuvre, qui désavantage insidieusement l'épigrammatiste et tourne alors à la tromperie. La colère s'élabore comme un pivot central, qui articule les liaisons causales. Elle participe à un agencement qui rappelle celui du syllogisme, en mettant en scène une dialectique d'ordre amoureux.

Autre possibilité : la colère constitue une réaction probable, ouvrant à la perspective d'une autre ligne de conduite. La cinquième épigramme du vingt-sixième livre rappelle un fait anecdotique du quotidien de Martial, qui a nommé Cordus « le « numéro un » des porteurs de pénules ». Ce simple acte peut alors être perçu comme une insulte. Martial anticipe une telle réaction, en se projetant dans cette virtualité. L'hypothétique, *si forte bitem mouit hic tibi uersus*, introduit la pointe, rapportant un comportement, qui, selon Martial, permettrait à Cordus de se venger : *dicas licebit beta me togatorum*.

Les indices physiques de la colère ne sont nullement de purs ornements, qui embellissent une épigramme. Ils s'affirment en tant que réaction du récepteur à la nature subversive des vers martialiens. Ils sont utilisés comme vecteur d'une composition efficace, génératrice de la pointe, cette touche finale, qui fait mouche. Même quand leur expressivité semble proposer de prime abord une simple lecture décorative, ils gardent une valeur dramatique certaine. En VI, 10, 5-6, est décrite l'allure sereine de Domitien, qui se définit par les schèmes inversés du ressentiment :

*At quam non tetricus, quam nulla nubilis ira,
Quam placido nostras legerat ore preces¹⁷⁴¹ !*

¹⁷⁴¹ Mart., VI, 10, 5-6 : « Mais comme son air était peu sévère, son front peu assombri par la colère, son visage serein, quand il a lu ma supplique. »

Cette description constitue la réponse de l'empereur à la requête de Martial. En aucun cas, la représentation physique de la colère n'est limitée à un seul attrait descriptif. Enchevêtrée dans une dynamique événementielle, elle demeure significative par son statut de force active, créatrice d'une réponse dramatique.

La colère comme thématique épigrammatique

Au lieu d'être un simple élément de l'épigramme, la colère peut devenir la thématique de l'épigramme entière. Deux poèmes sont structurés selon ce principe. En XI, 39, Martial évoque Charidemus, affranchi contre lequel il nourrit une certaine rancune à cause de sa fâcheuse tendance à le réprimander. En IX, 68, c'est contre un maître criard que l'épigrammatiste s'emporte. Le thème principal s'articule sur le ressentiment de l'auteur, qui en profite pour régler ses comptes avec ces personnalités dérangeantes. Les poèmes se composent du constat de ses principaux griefs.

Pour Charidemus, il s'agit de son attitude réprobatrice, qui agace Martial. L'épigramme s'ouvre sur le rappel du rôle intime qu'il a joué durant l'enfance de l'auteur, mais qui est également la cause principale de l'implication qu'il se donne auprès de Martial, devenu homme. Succède alors une longue description des actes désapprobateurs : Charidemus est la terreur de la maison de Martial ; il blâme tous les actes de l'auteur. Et pour mettre en relief la théâtralité du comportement de ce censeur, de nombreux indices physiques de ses réprimandes ponctuent le poème :

*Corripis, obseruas, quereris, suspiria ducis,
Et uix a ferulis temperat ira tua*¹⁷⁴².

et :

*Exclamas, (...)adstricta fronte*¹⁷⁴³.

¹⁷⁴² Mart., XI, 39, 9-10 : « Tu m'attrapes, tu m'épies, tu me grondes, tu pousses des soupirs, et c'est à peine si ta colère ne prend pas les férules. »

¹⁷⁴³ Mart., XI, 39, 12-13.

La colère de l'auteur se nourrit donc de celle de son ancien esclave. Elle se double dans la bipolarité de cet échange et acquiert une réversibilité, qui fait de l'épigramme une réponse à une actualité perçue comme désobligeante par Martial. L'épigramme devient une sorte de plaidoyer et gagne une force de conviction, obéissant à une logique argumentative qui lui confère le statut d'une démonstration particulière d'une cause. C'est pourquoi, comme réponse à un différend, la neuvième épigramme du soixante-huitième livre se présente comme la vengeance de Martial contre un pédagogue à l'humeur irascible, dont les cris ne cessent de troubler le sommeil de son voisinage.

Le réalisme fragmenté de l'homme en colère

Pour présenter l'homme en colère, Martial agit par fragmentation. Aucun portrait en pied n'est relevé dans les *Épigrammes*. L'auteur essaime des détails épars, éloquents en fonction des différentes nécessités. Il sélectionne une mimique significative afin de figurer une situation spécifique. Pour décrire la médisance ou la jalousie, il utilise le froncement du visage (I, 40), l'acrimonie des propos (II, 61 ; V, 60). Il évoque la vengeance d'un adultère par les mutilations que l'amant a subies (II, 83) ou les réprimandes d'une infidélité par des cris (XI, 43). Il appelle à la clémence et à la bienveillance de son lectorat par les contractions frontales (IV, 14 ; X, 64). Il symbolise la colère par l'échauffement biliaire (V, 26 ; VI, 64).

Martial exerce son œil et choisit le détail le plus expressif, le plus spectaculaire. Il jette des coups d'œil parcellaires. Il délaisse la logique du tableau, pour privilégier des instantanés, des éclairs d'émotion. Le corps s'élude et se dessine en pointillé. C'est un lien métonymique qui unit le détail à l'ensemble. La bile condense en elle-même toute l'essence même de la colère et devient presque proverbiale dans son expressivité. Martial réduit la colère à l'essentiel. Dans l'intégralité des *Épigrammes*, l'homme en colère se lit comme une suite de fragments, une somme de spectacles, une addition de détails éparpillés.

La jalousie

La jalousie est un sentiment hostile qu'on éprouve en voyant un autre jouir d'un avantage qu'on ne possède pas ou qu'on désirerait avoir en exclusivité. Semblable au ressentiment qui naît d'une blessure de l'ego, elle coïncide avec la colère quand la possession d'acquis personnels est mise en danger. Elle interfère dans un cadre bien spécifique, celui de la passion amoureuse, mais également dans celui des différends opposant Martial à ses détracteurs.

La toile de fond est commune à ces deux situations puisque toutes deux reposent sur un antagonisme. Les modalités de l'échange impliquent un émetteur et un récepteur, unis néanmoins par un vécu de nature dissemblable. En effet, dans le cadre amoureux, c'est un lien affectif qui rapproche les deux pôles, tandis que, dans le deuxième cas, il s'agit d'un rapport dressant les personnes l'une contre l'autre au sujet d'intérêts divers. Cette base originelle divergente évolue en conflit quand une rupture est atteinte.

Martial et les jaloux

Martial n'hésite pas à régler ses comptes avec bon nombre de jaloux dans ses *Épigrammes*. Les causes de cette envie sont variées. Elle peut se définir comme :

- un trait de la personnalité : en I, 40, il présente un « vilain jaloux », qui envie tout le monde, auquel l'épigrammatiste souhaite ne jamais être envié ;
- un « passe-temps », se substituant à la perte de la beauté de la jeunesse : en II, 61, c'est à un être médisant qu'il s'en prend ;
- les censeurs de Martial. À deux reprises, il évoque ces personnages, qui n'arrêtent pas de le critiquer. En V, 60, sa victime est un homme qui ne cesse d'aboyer contre lui. En le gardant dans l'anonymat, Martial lui refuse le privilège de passer à la postérité grâce à son œuvre. En VI, 64, il s'en prend à l'un de ses détracteurs, qui écrit contre lui de petits vers.

La jalousie se concrétise par le fait de déblatérer. Ces propos diffamatoires sont présentés comme des aboiements, dont le contenu nauséabond est souligné :

*Vteris ore aliter nimiaque aerugine captus
Adlatras nomen quod tibi cumque datur* (II, 61).

et :

*Adlatres licet usque nos et usque
Et gannitibus improbis lacessas* (V, 60).

et :

*Sed miserere tui rabido nec perditus ore
Fumantem nasum uiui temptaueris ursi* (VI, 64).

Ce peut être également les dents, qu'il qualifie de cariées, de pourries, de rouillées. Il écrit à propos de Mamercus : « ses dents pourries (*robiginosi dentes*) s'attaquent à toutes choses » (V, 28). L'Envie est décrite comme une dent qui ronge, qui mine, qui use (*rodere*, XIII, 2 ; V, 28), ou qui lacère, déchire par petits morceaux (*carpere*, I, 91), mue par la rage (*rabidus*).

Martial est une victime supposée de ces critiques. Il profite alors de ses épigrammes pour se venger. Sa principale parade est de passer sous silence leur nom afin d'éviter qu'ils ne soient connus grâce à la pérennité de son œuvre.

La jalousie amoureuse

Au sujet de la jalousie amoureuse, Martial joue un autre rôle : il est commentateur d'une situation d'adultère (II, 83) ou il est celui qui commet l'outrage suscitant une telle émotion (IX, 25 ; XI, 43). Pour ce faire, il met en scène l'infidélité, comme simple crainte ou situation. En effet, la passion peut nourrir des inquiétudes et intègre des heurts avec l'apparition de la jalousie. Elle engage un processus progressif. L'auteur débute par la jalousie, qui, une fois les peurs de l'amant(e) avérées, se transforme en vengeance. Ce sentiment initial associe douleur et tourments et exprime le désir de possession exclusive de la personne aimée, la crainte, le soupçon ou la certitude de son infidélité. En IX, 25, Afer est décrit lançant des « regards ombrageux » (*lumine turbidior*) à Martial. Il redoute l'air contemplatif et engageant qu'adresse ce dernier à son jeune échanson au physique agréable.

Mais un flagrant délit d'infidélité peut confirmer l'un de ces doutes. Dans la quarante-troisième épigramme du onzième livre, l'épouse de Martial le surprend avec un mignon. S'ensuit un flot de paroles furieuses. S'il y a vérification de l'une de ses craintes, cela donne lieu à une vengeance, qui s'impose comme une réparation de l'offense subite. Elle se traduit par des actes pouvant atteindre une cruauté extrême. L'insulteur, étant réduit à sa faute, se retrouve réifié. En II, 83, un mari mutile un amant, en lui sectionnant les oreilles et les narines.

Dans ce cadre, le courroux sollicite une expression spontanée, vive et sincère du corps. Elle se joue essentiellement sur des effets démonstratifs comme les éclats de voix (*tetricis uocibus* (XI, 43, 1)), les actes violents voire mortifères (II, 83), les regards ombrageux (*lumine turbidior* (IX, 25, 2)), dans la mesure où elle concrétise une tension ancrée dans une situation stressante. L'être est soumis à la douleur et peine à se maîtriser.

Les auteurs du corpus couvrent une amplitude chronologique qui s'étend à peu près sur huit siècles. En effet, aux extrémités, se tiennent Plaute (-254, -184 avant Jésus-Christ) et Sidoine Apollinaire (430 après Jésus-Christ). Au fil des siècles, l'homme en colère a toujours été présent dans les textes. Mais, cette permanence sans faille ne s'est pas faite sans quelques modifications.

En suivant les obligations de représentation théâtrale, Plaute (vers 254-184 av. J-C), comme Térence (vers 190 (185)-159 av. J-C) accentue les gestes et les éclats de la voix, tout en évoquant physiquement les autres modifications créées par la colère. L'*homo furens* est un être embrasé, à la gestuelle effrénée, au regard menaçant, attitude générée par l'activité biliaire. Il est un spectacle, reposant sur un corps qui s'exhibe selon la codification propre à la comédie.

Cicéron (106-43 av. JC) reprend cette primauté du « voir », puisque la colère s'insère dans la prestation oratoire. L'image du ressentiment devient technique car, du langage du corps, se dégage une sémantique au service de la rhétorique. L'organisme est instrumentalisé. Être un homme en colère s'apprend alors. Cette conception est également reprise par Quintilien (vers 30-après 95 ap. J-C) au I^{er} siècle après Jésus-Christ.

Dans cette optique de théorisation, Lucrèce établit l'être en colère comme le résultat d'un processus biologique. Le corps se décrypte et se lit comme un ensemble d'indices signifiants. *Le Traité de physiognomonie* et *l'Histoire naturelle* de Pline l'ancien (23-79 ap. JC) élaborent un organisme à la sémantique appuyée, qui devient un objet d'étude. Sénèque (vers l'ère chrétienne-65 ap. J-C) exploite cette veine didactique, mais en l'orientant dans une finalité philosophique. Selon les préceptes stoïciens, la colère est un mal, duquel l'homme doit s'affranchir.

Le courroux est une force qui va. C'est ce qui est essentiellement retenu par Pétrone, l'hypothétique auteur du *Satiricon*, et Apulée (vers 125-après 170 ap. J-C). Le ressentiment dynamise la trame narrative par l'attitude corporelle empreinte de vivacité, sa mise en scène désordonnée, l'incohérence événementielle qu'il suscite, rappelant par certains aspects l'utilisation qui en est faite par la comédie. En effet, l'ire est considérée dans son état naturel comme passion énergique et qui, par toutes ses caractéristiques cumulées, peut divertir.

Avec Ovide (34-62 ap. JC) et Virgile (vers 71-19 av. JC), le corps devient objet de poésie. La colère est mythique, fantastique, hyperbolique, oeuvrant au sein d'un monde mythologique. Le cheminement des sentiments, naissant dans la poitrine et jaillissant dans les yeux, définit l'être courroucé comme un tout associant l'abstrait et le concret. Lucain (vers 39-65 ap. J-C) ajoute à cette dimension épique la véracité historique. César s'impose comme un être colérique. Dans cette continuité, les historiens s'emparent des colères des hommes ou des peuples qui ont fait l'Histoire : César (101-44 av. JC), Tacite (55-120 ap. J-C), Suétone (75-160 ap. J-C).

Vécue par l'auteur, la colère devient le témoignage d'une intimité et acquiert des accents de sincérité. Expérience d'un être, elle se fond dans le quotidien d'un homme confronté aux aléas de la vie. Dans ses *Lettres*, Sénèque (vers l'ère chrétienne-65 ap. JC) rappelle certains de ses emportements comme le font Jérôme (340/350-420 ap. J-C) et Augustin (354-430 ap. J-C). Réalité ou fiction littéraire ? La question se pose pour la satire. Horace (65-8 av. JC), Perse (34-62 ap. JC), Juvénal (av. 65-ap. 128) critiquent les vices de leurs contemporains, exaspérés qu'ils sont par les travers de la société.

Les auteurs plus tardifs, Prudence (348-410 après Jésus-Christ) et Sidoine Apollinaire (430), font perdurer cet héritage. La condamnation de la colère entreprise par Sénèque s'accomplit totalement dans la *Psychomachie*. Prudence amplifie l'abstraction de l'homme en colère jusqu'à l'allégorie, en opposant les Vices aux Vertus.

Le corpus assez important, relevé dans l'œuvre de Sidoine Apollinaire, marque un corps pris dans son intégralité. L'être en colère est toujours présent et rappelle ainsi qu'il est la représentation physique d'une émotion commune à l'humanité entière. Il se maintient dans l'horizon littéraire. Il est un motif récurrent, qui illustre cette exacerbation des sens, ces chairs mises à vif. L'homme en colère témoigne des valeurs des Anciens. Mais, à l'époque de Sidoine Apollinaire, le contexte historique n'est plus le même. Rome est assaillie par des peuples étrangers et l'*homo furens* devient le vestige d'une *romanitas* qui n'a cessé d'évoluer. Les colères mythologiques deviennent des ornements factices, vestiges d'une tradition classique qu'on tente de faire perdurer.

Le temps influence certainement la représentation physique de la colère. Connue et reconnue par le lectorat, elle se maintient dans l'imaginaire collectif. Mais, tirer des certitudes sur son évolution est hasardeux car l'*homo furens* est essentiellement influencé par les paramètres littéraires : le genre, l'auteur et ses intentions. L'exemple le plus significatif est le traitement qui en est fait par Sénèque. Son corpus est conséquent puisqu'il comprend les tragédies, les lettres et le *De ira*. En tant que dramaturge, il reprend la tradition du *furor* tragique, en utilisant le courroux comme un moyen d'accéder à la grandeur tragique puisqu'il sous-tend la pathos tragique. L'homme est enchaîné par de puissants sentiments qui l'aliènent. Il en devient le jouet. Sénèque s'interroge sur le fonctionnement émotionnel de l'être, tout en connotant positivement ou négativement les sentiments. Dans ses *Lettres*, il confesse certaines de ses colères, aspect paradoxal pour un auteur qui a consacré un traité entier à l'éradication du courroux.

De même, la conception même de la colère connaît une certaine évolution diachronique. Dans le *furor* guerrier, retentissent les échos d'une force archaïque qui transforme le combattant en un guerrier puissant et redoutable. La variété des ramifications psychologiques du courroux fait de l'homme en colère une notion qui évolue alors en concept.

Troisième partie :
L'homo furens,
de la notion au concept

Les deux premiers chapitres ont envisagé la représentation physique de la colère d'un point de vue morcelé, découpé selon le lexique ou les paramètres littéraires. Il est donc essentiel de revenir sur le concept d'une manière plus globale, afin de dégager des différentes nuances les constantes. C'est donc une vue d'ensemble qui est projetée dans ce troisième chapitre.

Mais, pour éviter toute répétition stérile de ce qui a été vu auparavant, le nombre des exemples a été considérablement réduit. Notre objectif n'est pas de faire des "redites" mais de mettre en évidence de grandes lignes directrices et structurantes. Elles permettront alors, peut-être, de s'acheminer vers une vulgate. Il est nécessaire de faire le point sur une notion qui évolue en concept¹⁷⁴⁴.

Car l'*homo furens* est l'expression physique d'un affect, fruit d'une expérience émotive où l'être s'abandonne à ses pulsions primaires. Les passions s'incarnent selon une physiologie spécifique. Elles conçoivent un ensemble semblable à un prisme, dans lequel la colère tiendrait une fonction semblable au rouge qui symbolise l'excès dans la palette des couleurs.

La colère n'est pas une mais plusieurs. Sa terminologie atteste de ses diverses ramifications, qui en font un concept graduel et quantifiable. Du *furor* au simple mécontentement, l'intensité varie et illustre la fluctuation sémantique. À cette polysémie, correspond un polymorphisme. Même s'il existe des invariants physiques, il subsiste des cas particuliers, singuliers, où la colère se caractérise par sa permanence ou sa beauté. Elle connaît également une oscillation thermique. En effet, elle se définit soit par sa chaleur, soit par sa froideur. Sa représentation peut se nuancer, en allant du concret à l'abstrait, dont l'exemple le plus emblématique reste la métaphore du feu.

¹⁷⁴⁴ Les termes de « notion » et de « concept » évoquent des représentations abstraites de l'esprit. Mais, selon les définitions proposées par le site du CNRTL, le premier terme appelle à des connaissances immédiates, élémentaires, alors que le second détermine « une représentation mentale abstraite et générale, objective, stable, munie d'un support verbal ». Par l'affirmation « de la notion vers le concept », nous tentons de mettre en évidence une complexification de l'*homo furens*. De prime abord, il est la manifestation physique de la colère. Mais il n'est pas que cela puisqu'il est l'aboutissement d'une conception de la colère, faite d'éléments aux aspects différents, qui entretiennent des rapports nombreux, diversifiés.

Dans ses applications, la colère obéit à une logique événementielle rémanente. L'indignation suscite le courroux car l'être perçoit une menace pour ses acquis. S'ensuit alors l'émergence du ressentiment qui se marque par une physiologie caractéristique, ainsi qu'une activité effrénée, et qui s'accomplit pleinement dans une offensive. Et la colère est transversale. Commune à tous les hommes, elle l'est également aux animaux. C'est pourquoi de nombreuses analogies servent à renforcer son expression.

Le courroux est aussi un indice, élément transitionnel, caractérisant les personnes qui l'éprouvent : distinction sexuelle (féminin-masculin), numérique (singulier-collectif), substantielle (humain-divin) ou sociologique (nature-culture). Le courroux s'insère dans un faisceau de caractérisation plus vaste et devient un élément qui montre et désigne une catégorie.

1. La colère : un concept graduel et quantifiable

La colère n'est pas un sentiment homogène. Psychologiquement, elle se façonne selon les données de la situation qui l'enclenche. Intensité, morphologie, tous ses sèmes se nuancent. Evolutive, elle est une force qui va. Cicéron lui accorde ces "gradients"¹⁷⁴⁵ :

Quae autem libidini subiecta sunt, ea sic definiuntur, ut ira sit libido poniendi eius qui uideatur laesisse iniuria, excandescencia autem sit ira nascens et modo existens, quae θύμωσις Graece dicitur, odium ira inueterata, inimicitia ira ulciscendi tempus obseruans, discordia ira acerbior intimo animo et corde concepta, indigentia libido inexplebilis, desiderium libido eius qui nondum adsit uidendi¹⁷⁴⁶.

¹⁷⁴⁵ Terme scientifique, le mot « gradient » est utilisé ici dans le sens de la variation d'une propriété d'après une échelle donnée. En effet, la colère connaît différentes intensités.

¹⁷⁴⁶ Cic., *Tusc.*, 4, 9, 21 : « Quant aux dépendances du désir, on les définit en disant que la colère est le désir de châtier qui semble nous avoir nui injustement, l'emportement une colère naissante et qui vient de surgir, ce qu'en grec on nomme θύμωσις, la haine une colère invétérée, l'inimicitie une colère qui guette une occasion de vengeance, la rancune une colère particulièrement âpre qui procède d'un ressentiment et d'une antipathie profonds, l'insatiabilité un désir sans bornes, l'impatience un désir de voir une personne dont l'arrivée se fait attendre. »

La colère connaît différentes intensités et donc identités. Générée par une situation d'insatisfaction, elle oscille du simple mécontentement à la fureur, comme l'atteste sa terminologie. Et dans ce ton fondamental que constitue la colère, se dénombrent de multiples nuances. En effet, à ce sémantisme polyvalent répond une incarnation protéiforme. Effectivement, l'aspect de l'homme en colère n'est pas homogène puisqu'il se décline en une variété importante de possibles.

Quaedam enim sunt irae quae intra clamorem consistant, quaedam non minus pertinaces quam frequentes, quaedam saevae manu uerbis parciores, quaedam in uerborum maledictorumque amaritudinem effusae, quaedam ultra querelas et auersationes non exeunt, quaedam altae grauesque sunt et introrsus uersae : mille aliae species sunt mali multiplicis¹⁷⁴⁷.

Et pourtant, deux types se démarquent, évoquant un physique récurrent : celui du trop-peu et du trop-plein. Cette incarnation antithétique modèle le corps selon le principe du « resserré-relâché ».

¹⁷⁴⁷ Sén., *Ir.*, 1, 4, 3 : « il y a certaines colères qui se bornent à des cris ; certaines sont aussi tenaces que fréquentes ; certaines sont promptes à la cruauté, mais avares de paroles ; certaines se répandent en mots amers et en injures ; certaines ne vont pas au delà des plaintes et des bouderies ; certaines sont profondes, accablantes et renfermées ; il y a mille autres aspects de ce mal si varié. »

1.1 La terminologie

Comme le remarque William V. Harris¹⁷⁴⁸, le vocabulaire de la colère en latin paraît moins étoffé en comparaison avec le grec. La terminologie se forme d'*ira*, *iracundia*, *indignatio* et *stomachari*. Mais, étant donné que la colère est un sentiment graduel qui connaît différents degrés, les vocables *excandescencia*, *discordia*, *odium* et *furor* s'y intègrent. Quicherat recense dans le *Thesaurus linguae latinae* également *bilis*, *rabies*, *dolor*, *fel*, *uiolentia*, *animus* ou *animi*. Et les adjectifs abondent aussi pour désigner un être en colère : *amarus*, *acerbus*, *stomachosus*, *rabiosus*, *clamosus*, *difficilis*, *asper*¹⁷⁴⁹.

Ira

Le lexème de base demeure *ira*. Il souligne une forte aversion provoquée par un événement, produisant un mal physique ou psychique. Cet incident est généré par une attitude injuste, imprudente ou insensible et, de ce fait, est ainsi perçu comme une offense. Il désigne la colère, ainsi que son motif¹⁷⁵⁰ et l'objet de colère et de haine¹⁷⁵¹. Il correspond au grec ὀργή et, à son imitation, il désigne quelquefois en poésie la « passion », le « désir violent¹⁷⁵² ». L'intensité du sentiment est variable, mais il reste d'un degré assez fort.

¹⁷⁴⁸ Harris William, 2002, *Restraining rage*, p. 68.

¹⁷⁴⁹ Sén., *Ir.*, 1, 4, 2.

¹⁷⁵⁰ Ov., *P.*, 4, 3, 21.

¹⁷⁵¹ Virg., *Én.*, 10, 174.

¹⁷⁵² Cf. Virg., *Én.*, 2, 575 ; Hor., *S.*, 1, 2, 71. Ernout-Meillet, p. 323, art. *ira*.

Ira et iracundia

Les Anciens différencient *ira* et *iracundia* par le trait de l'habitude :

*Ex quo in aliis naxietas, unde anxii, in aliis iracundia dicitur, quae ab ira differt, estque aliud iracundum esse, aliud iratum, ut differt anxietas ab angore*¹⁷⁵³.

Iracundia désigne un mauvais tempérament, irascible où la colère s'inscrit dans la durée¹⁷⁵⁴. Elle désigne une catégorie d'individus et même d'animaux :

*Quo distet ab iracundia apparet : quo ebrius ab ebrioso et timens a timido. Iratus potest non esse iracundus ; iracundus potest aliquando iratus non esse*¹⁷⁵⁵.

*Iracundia leones adiuuat*¹⁷⁵⁶.

Cependant, en pratique, ce dérivé est souvent le synonyme plus exact d'*ira*¹⁷⁵⁷ :

*Non ego nunc mediocri incedo iratus iracundia*¹⁷⁵⁸.

C'est pourquoi il est parfois utilisé dans le cadre d'une stratégie stylistique afin d'éviter des répétitions du terme *ira* :

¹⁷⁵³ Cic., *Tusc.*, 4, 12, 27 : « De là vient qu'à propos des uns on parle d'anxiété (d'où anxieux), à propos d'autres de caractère colérique, ce qui diffère de la colère, car autre chose est d'être coléreux et autre chose d'être en colère, de même que l'anxiété diffère de l'angoisse. »

¹⁷⁵⁴ Cf. Suét., *Claud.*, 38

¹⁷⁵⁵ Sén., *Dial.*, 3, 4, 1.

¹⁷⁵⁶ Sén., *Dial.*, 4, 16, 1.

¹⁷⁵⁷ Ernout-Meillet, p. 323, art. *ira*.

¹⁷⁵⁸ Pl., *Cu.*, 533.

Proelium rectum est hoc fieri, conuenit dimicare pro legibus, pro libertate, pro patria. » Haec nullam habent uim, nisi ira excanduit fortitudo. Nec uero de bellatoribus solum disputant ; imperia seueriora nulla esse putant sine aliqua acerbitate iracundiae ; oratorem denique non modo accusantem, sed ne defendentem quidem probant sine aculeis iracundiae, quae etiamsi non adsit, tamen uerbis atque motu simulandam arbitrantur, ut auditoris iram oratoris incendat actio¹⁷⁵⁹.

Ira, furor et rabies

Sémantiquement, *furor* et *rabies* présentent une colère à l'intensité bien plus importante, que celle désignée par *ira*. Le *furor* retranscrit la « fureur, la folie furieuse ». Cicéron distingue *insania* (μᾶνία) de *furor* (μελαγχολία) :

Furorem autem esse rati sunt mentis ad monia caecitatem. Quod cum maius esse uideatur quam insania, tamen eius modi est, ut furor in sapientem cadere possit, non possit insania¹⁷⁶⁰.

Le sage même peut en être frappé. Le courroux atteint un stade dangereux, en transformant l'être en un fou furieux. Il qualifie également un état reconnu par le droit qui nécessite que l'individu *furiosus* soit déchu de ses devoirs et fonctions ordinaires de la vie courante¹⁷⁶¹. Quant à *rabies*, il évoque la rage du chien, puis la rage au sens propre et figuré.

¹⁷⁵⁹ Cic., *Tusc.*, 4, 19, 43.

¹⁷⁶⁰ Cic., *Tusc.*, 3, 5, 11 : « ils ont jugé au contraire que la folie furieuse (*furor*) est un aveuglement de l'esprit qui s'étend à toutes choses. Sans doute cet état est-il plus grave que la folie (*insania*) ; il est cependant tel que le sage est susceptible de tomber dans la folie furieuse, mais non pas dans la folie. »

¹⁷⁶¹ Cic., *Tusc.*, 3, 5, 11.

Ira et odium

Cicéron précise l'*odium* comme *odium ira inueterata* (*Tusc.*, 4, 21), c'est-à-dire « la haine est une colère établie depuis longtemps ou enracinée ». C'est sur le sème de la durée que se différencie la colère de la haine. La première est une réponse brève à une situation considérée comme outrageante. Pour être de la haine, les mouvements agressifs d'hostilité doivent avoir été mûris. Elle suggère un processus d'ingestion. Inscrits dans la mémoire, des souvenirs nourrissent un ressentiment qui se focalise sur un objet ou un être, perçu comme l'offenseur. Elle se concrétise alors dans la vengeance, qui est un projet qui s'ourdît en silence et correspond à une colère froide, rentrée, qui explose à un moment choisi. Elle met en place une stratégie destructrice qui vise à l'élimination de l'obstacle.

Bilis, fel, stomachus

Trois termes ajoutent sémantiquement un ancrage physiologique au processus psychologique de la colère : *bilis, fel* et *stomachus*.

Bilis désigne la « bile », puis « l'amertume et la colère ». La tournure *atra bilis* correspond au grec μελαγχολία¹⁷⁶². Les expressions *bilis atra*, *bilem commouere*, *bilem effundere* traduisent un mouvement d'humeur qui se fait sous l'impulsion de la bile. Cette association du *furor* avec la bile se retrouve également dans l'*Énéide*, où Virgile considère que la douleur d'Alcide était enflammée par les furies, sous l'effet de la bile noire :

*Hic uero Alcidae furiis exarserat atro
Felle dolor (Én., VII, 219-220).*

¹⁷⁶² Cf. Cic., *Tusc.*, 3, 5, 11 : *Greaci uolunt illi quidem, sed paruum ualent uerbo ; quem nos furorem, μελαγχολία illi uocant : quasi uero atra bili solum mens ac non saepe uel iracundia grauiore uel timore uel dolore moueatur ; quo genere Athamantem, Alcmaeonem, Aiacem, Orestem furere dicimus.*
Cf. J.Pigeaud, 1981, p. 259-262.

Le vocable *fel* désigne la bile, le fiel et la vésicule biliaire. Comme *χόλος*, en raison de son amertume, elle détermine la colère, l'envie.

Quant à *stomachus*, il définit le tube digestif, « l'œsophage » (Cic., *Nat.*, 2, 134 ; Cels., 4, 1, 6) ou « l'estomac » (Plin., 11, 179). Mais, employé seul, il souligne la « mauvaise humeur, la bile, la colère ». Dans cet usage, il est alors fréquent chez Cicéron :

- *stomachum mouere alicui* (Cic., *Mur.*, 28) ou *facere* (Cic., *Att.*, 5, 11, 2 ; *Fam.*, 1, 9, 10) ;

- *epistula plena stomachi* (Cic., *Q.*, 3, 8, 1) ;

- *erumpere stomachum in aliquem* (Cic., *Att.*, 16, 3, 1) ;

- *summo cum labore stomachoque erudire aliquem* (Cic., *Com.*, 31).

Ce faisceau lexical fonde comme sème fondamental de la colère, celui de l'aversion, un mouvement instinctif de répulsion qui se fait à l'encontre d'autrui ou de quelque chose. À cela, s'ajoutent des nuances secondaires d'ordre soit temporel, soit physiologique.

Un terme plus rare dénote également le courroux. Calqué sur l'imaginaire du feu, *excandescencia* traduit l'irritabilité (Apul., *Plat.*, 1, 18), ainsi que le fait de prendre feu et donc de s'emporter. Cicéron l'explique ainsi : *autem sit ira nascens et modo existens*¹⁷⁶³.

1.2 Deux cas particuliers

1.2.1 Le tempérament irascible

D'un point de vue mécanique (situationnel), la colère est constituée d'invariants. Selon le contexte d'application, cette souche évolue en une multitude de ramifications psychologiques et également physiologiques. L'une de ces variations est déterminée par la durée. Bref ou persistant, le courroux peut se pérenniser.

¹⁷⁶³ Cic., *Tusc.*, IV, 9, 21 : « L'emportement une colère naissante et qui vient de surgir. »

Il connaît alors deux états de permanence. Quand le ressentiment vise une personne précise et que l'outragé attend le moment propice pour la réprimander, on est dans le cadre de la vengeance. Lorsque l'ire s'inscrit de façon continue dans la personnalité, c'est un tempérament qui est alors évoqué. La colère n'est plus conçue en termes d'actes, mais en fonction d'un caractère qualifié d'irascible. Il s'agit d'un être qui s'emporte ou qui s'irrite facilement. La colère génère une prédisposition caractérielle. Les exemples abondent dans le corpus, principalement dans le pan romanesque. Dans les *Métamorphoses* d'Apulée, Vénus poursuit d'une haine implacable sa rivale et belle-fille, Psyché. Son équivalent masculin est le mortel Barbarus. Dans le *Satiricon* de Pétrone, Lichas se distingue par son inclination au courroux. Le théâtre aussi connaît de telles natures au point que le terme *iratus* devient un qualificatif programmatique : *l'iratus Atreus* pour la tragédie de Sénèque, Chrémès et Ménédème pour les comédies de Térence. Pour ce qui est de l'historiographie, les *Annales* de Tacite présentent Arminius comme un « tempérament bouillant » et Sidoine Apollinaire mentionne le caractère instable et propice aux revirements d'Arvandus. *La Pharsale* de Lucain définit ainsi César. *Le Traité de physiognomonie* propose une théorisation physique de ce type par les portraits de *l'homo amarus et litigiosus* et celui de *l'homo animosus*. Cette récurrence dénote la permanence de cette personnalité, qui relève d'un type universel.

De plus, elle présente un intérêt certain, dans la mesure où elle s'extériorise par quelques invariants. L'homme irascible se met en scène par une sélection des traits les plus saillants et frappants, allant même jusqu'à structurer un physique parfois hyperbolique. L'intensité vocale s'intensifie, la démarche est dynamique et saccadée, le visage devient hostile, voire congestionné et les sourcils se froncent. Certaines mimiques relativement comiques peuvent être introduites. Vénus se gratte l'oreille (*M.*, VI, IX, 1) ; Lichas secoue la tête dans un mouvement spasmodique (*Pétr.*, CXIII). De nombreuses façons d'être densifient la description et se cristallisent dans le portrait-type physiognomoniste de l'homme acariâtre et querelleur (*Physiogn.*, 99). Le roman se plaît à user de ces artifices afin de fortifier sa narration.

Mais l'impact de ces coups d'éclat sur la trame événementielle est considérable dans tous les genres. En effet, ce déterminisme psychologique conditionne un rapport au monde où l'être appréhende autrui sur la modalité du conflit, et donc de la violence. S'ensuivent des emportements répétitifs, où tout ce qui est extérieur à l'homme irascible est brutalisé. Dans les *Métamorphoses*, Vénus malmène Psyché au point de la torturer. Dans la *Pharsale*, les fréquentes colères de César renforcent son activité destructrice.

Dans une perspective plus étendue, l'action de l'homme querelleur influe en profondeur sur le déroulement de l'histoire. Dans les *Métamorphoses*, le ressentiment de la déesse de l'amour crée toutes les étapes auxquelles est confrontée Psyché. *L'Heautontimorouménos* se structure selon les querelles successives des deux pères, Ménédème et Chrémès avec leur fils. La tragédie *Thyeste* s'organise autour du banquet impie orchestré par *l'iratus Atreus*.

1.2.2 Colère et esthétisme

Sciemment, l'auteur fait le choix de présenter sous un angle péjoratif ou mélioratif la colère. En fonction de ses attentes, il oriente le portrait selon l'effet voulu. L'épopée grandit, dilate le corps de *l'homo furens*. Dans le *De Ira*, Sénèque amplifie sa laideur afin d'en faire un repoussoir. La comédie entretient les effets comiques. La tragédie renforce l'étrangeté de ce physique à la frontière de l'humanité pour marquer le basculement de l'être en colère dans un monde au-delà de l'humanité. L'impression qui s'en dégage est variable et participe à une stratégie descriptive.

Cependant, il est un cas particulier peu répandu dans le corpus : celui de la beauté. Généralement, la colère dégrade le physique. Mais il arrive que quelques occurrences en présentent un certain esthétisme.

L'impression qui se dégage du portrait de *l'homo animosus* est celle d'un physique vigoureux, harmonieux, combattif. Pas de déformations du corps dans cette description, au contraire :

Homo animosus, qui graece θυμοειδής dicitur, ita erit : corpore rectus, lateribus idoneus, artus omnibus membris atque concinnus, prope rubicundus ; huius scapulae grandes, separatae, latae, extremitates pedum et manuum grandes, tenaces, leue, pectus, leuia inguina, barba facile increscens, ultima linea capillorum capitis deorsum demissa, frons rotunda, capillus non planus, sed assurgens. Supercilia trucia atque subrecta habebit et nares in origine sua, id est super cilia, aliquanto inferiores¹⁷⁶⁴.

L'ensemble est harmonieux et témoigne d'une certaine robustesse dans la constitution. Le corps se découpe selon des lignes bien structurées, ce qui lui confère un aspect volontaire.

Dans les *Métamorphoses* d'Ovide, Niobé s'avance également avec majesté :

*Et, quantum ira sinit, formosa mouensque decoro
Cum capite inmissos umerum per utrumque capillos
Constitit ; utque oculos circumtulit alta superbos¹⁷⁶⁵.*

L'expression *quantum ira sinit* montre qu'elle n'abolit pas totalement une beauté déjà existante. Elle peut même, dans une certaine mesure, en rehausser l'éclat.

¹⁷⁶⁴*Physiogn.*, 108 : « L'homme irascible, en grec θυμοειδής, sera ainsi : le corps droit, les flancs bien faits, tous les membres ajustés et proportionnés, le teint presque rouge, les omoplates grandes, écartées et larges, les extrémités des pieds et des mains grandes et vigoureuses, la poitrine lisse, les aînes lisses, la barbe fournie, le tour des cheveux descendant bas, le front bombé, les cheveux non pas plats, mais droits. Il aura les sourcils menaçants et dressés, et le nez assez camus à sa naissance, c'est-à-dire au-dessus des paupières. »

¹⁷⁶⁵*Ov., M.*, 6, 167-169 : « Aussi belle que le permet la colère, agitant d'un mouvement de sa tête majestueuse ses cheveux qui flottent sur ses deux épaules, elle s'est arrêtée ; alors elle promène autour d'elle, d'un air altier, des regards superbes. »

Dans ces deux cas de figure, deux aspects possibles de la colère sont mis en valeur. En tant que force qui va, l'ire génère une énergie considérable, qui rend le corps particulièrement actif. Inscrit dans le tempérament même de l'être, elle façonne l'organisme en fonction de ce dynamisme. Elle devient un principe unificateur de la morphologie. L'homme irascible possède donc une silhouette particulièrement bien constituée, révélant ainsi un tempérament particulièrement combatif. La puissance se condense et se contracte. L'ardeur latente paraît prompte à exploser.

Quant à Niobé, c'est l'orgueil qui conditionne son attitude. La colère devient la manifestation de l'*hybris* et accroît une magnificence déjà présente. L'expressivité se hisse à une beauté supérieure au commun. Les regards superbes (*superbos oculos*) se traduisent par un œil qui détient une profondeur abyssale et inaccessible. Le port altier dénote un rayonnement dont le point focal est l'être lui-même.

L'*homo furens* n'est donc pas que laideur. Il peut en émaner un certain esthétisme, qui rappelle que la colère repose sur la blessure d'un ego et qu'elle est avant tout de nature narcissique. C'est la puissance de l'être qui est alors remise en doute. En amplifiant l'éclat physique, le courroux en renforce la supériorité, comme l'évoque Boileau dans son *Art poétique* :

« Chaque passion parle un différent langage :
La colère est superbe et veut des mots altiers. »

1.3 Deux types d'incarnation : la colère froide et la colère chaude

L'incarnation de la colère modèle le corps en fonction de sa teneur et de son mode d'extériorisation. Spontanée, elle « s'expulse » de l'organisme dans un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur. C'est alors la chaleur qui la qualifie. Elle peut s'ourdir dans l'organisme et y demeurer. Elle s'intériorise et se caractérise par la froideur. De cette bivalence, apparaissent deux physiques types : celui du « trop-plein » et du « trop-peu ».

Dans une logique relevant de l'imaginaire, l'organisme humain est une entité modulable dans sa masse et ses volumes selon une contraction ou une dilatation. Cet agent physique moteur et cinétique – car provoquant un processus biologique – rappelle le principe méthodiste du relâché et resserré, *strictum-laxum*¹⁷⁶⁶. Comme le définit René Semelaigne¹⁷⁶⁷:

« Pour les méthodistes, toutes les maladies aiguës et chroniques sont comprises sous deux genres principaux, le resserrement et le relâchement, autrement dit, le *strictum* et le *laxum*. Entre ces deux genres était le genre mixte ou composé qui participait des deux premiers. Dans toutes les maladies, les méthodistes admettaient trois périodes : l'augmentation, l'état de déclin. Le traitement variait selon les périodes de la maladie. Les moyens thérapeutiques se bornaient, en général, à l'emploi des relâchants et des débilitants, ou des toniques et des resserrants. Les indications étaient en petit nombre : resserrer ou relâcher, tonifier ou débilitier. Le *strictum* et le *laxum* existant dans le corps entier, toute maladie, aux yeux des méthodistes purs, affectait l'ensemble de l'économie, et réclamait par conséquent un traitement général. »

¹⁷⁶⁶ Dans le *De medicina* de Cassius Félix, de nombreux termes évoquant le resserrement et notamment celui d'une partie interne ont été relevés par Anne Fraisse : *constrictio* (*uentris* ch. 33, 51, 72, 75 ; *thoracis*, ch. 34, 36 ; *matricis*, ch. 78 ; ou *in renibus*, ch. 51) ; *strictura* (*thoracis* ch. 66 et *matricis* ch. 78) ; *tensio* (*praecordiorum*, ch. 34, 42, 61, 66, 76 ; *musculorum*, ch. 38 ; *stomachi* ch. 42 ; *faucium*, ch. 34 ; *oculorum*, ch. 62), ou *duritia* (*stomachi* ch. 4, *splenis*, ch. 43, *epatis* ch. 44 ou *matricis* ch. 78). Dénotant un état physique, elle peut également s'appliquer à des traitements. Elle est alors sensible dans les verbes *constringere* ou *densare* et les adjectifs *constrictius* et *constrictorius*.

Pour ce qui est du relâchement, il peut caractériser un état pathologique, quand il est exprimé par des termes comme *solutio* (*uentris* ch. 30, 47, 48, 66, 72 ; *corporis* ch. 72) ou *laxatus*. Les termes *relaxatio*, *relaxatorius*, *relaxare* ou *resoluere* le proposent comme méthode de traitement. Enfin, Cassius Félix évoque à plusieurs reprises le traitement par les contraires, du resserré par le relâché et du relâché par le resserré.

La seule présence des termes évoquant les principales communautés méthodiques pourrait paraître insuffisante pour conclure à une influence certaine de cette école. En effet, les notions de resserrement et de relâchement sont assez larges pour pouvoir apparaître à un moment ou à un autre chez n'importe quel auteur, quelle que soit son orientation doctrinale. La récurrence de ces termes est cependant significative, surtout par comparaison avec d'autres ouvrages. Ainsi les termes évoquant le relâchement ou le resserrement sont rares chez Galien, alors qu'ils sont récurrents chez Caelius Aurelianus, traducteur du méthodique Soranos.

¹⁷⁶⁷ R. Semelaigne, 1976, *Philippe Pinel et son œuvre au point de vue de la médecine mentale*, p. 75.

L'expression, « le *strictum* et le *laxum* existant dans le corps entier », rappelle la permanence de ces deux états. À la morphologie initiale, la colère ajoute un ensemble de « symptômes », qui peuvent être catégorisés selon les principes du relâché/resserré.

1.3.1 Le relâché

Le relâché se traduit par une dilatation, engendrée par une amplification des volumes et une déformation des tissus cellulaires. La colère devient une enflure physique, qui peut modifier le corps dans sa totalité ou se localiser précisément dans un organe donné, comme le cœur ou le visage. Deux termes sont récurrents pour traduire cet état : *tumidus* et *turgidus*. Dérivé de *tumere*, le premier désigne le fait d'être enflé au propre et au figuré, au physique et au figuré, désignant la passion qui soulève l'âme, le chagrin, la colère, la vanité. Il est parfois associé à *turgidus* avec lequel il allitère :

*Sapientis autem animus semper uacat uitio, numquam turgescit,
numquam tumet*¹⁷⁶⁸.

Turgidus désigne au sens propre et figuré l'état d'être dur et gonflé. À titre d'exemple, ce peut être :

un état général :

- *Hanc procul Ira tumens*¹⁷⁶⁹,
- *Tota turget mihi uxor, scio, domi*¹⁷⁷⁰ ;

le visage :

- *Vultu tumido*¹⁷⁷¹,
- *Vultu turgido*¹⁷⁷²,

¹⁷⁶⁸ Cic., *Tusc.*, 3, 9, 19 : « Or l'âme du sage ne connaît pas d'état anormal, jamais elle ne se boursoufle, jamais elle n'est enflée. »

¹⁷⁶⁹ Prud., *Psych.*, 295-297 : « Lui (...) tandis qu'il s'enflait d'une colère indomptable. »

¹⁷⁷⁰ Pl., *Most.*, 699 : « Ma femme, j'en suis sûr, est maintenant chez nous toute gonflée de rage contre moi. »

¹⁷⁷¹ Ap., *M.*, 5, 31, 1.

¹⁷⁷² Ap., *M.*, 9, 21, 3.

le cœur :

- *Excidit ; utque animus tumida feruebat ab ira*¹⁷⁷³.

Les contours de la silhouette se distendent et donnent une impression d'ensemble de congestion. En effet, la pléthore passionnelle laisse le corps engorgé. La substance colérique s'accumule sur elle-même. Elle génère une compression, rappelant le schème figuratif de l'échauffement, engendré par une exaspération frénétique des humeurs.

À cela s'ajoutent des symptômes secondaires, qui complètent cette dilation. Le sang bouillonne, des rougeurs apparaissent sur le visage, les sécrétions liquides causées par une excrétion spontanée du trop-plein humoral surabondent. La poussée pléthorique interne se traduit par une dilatation et un grossissement de la masse corporelle. Le danger d'éclatement est imminent. Il présage une rupture violente sur le monde extérieur, ou sur l'intérieur. Portée sur autrui, elle s'assimile à une giclée, un jaillissement à valeur traumatique d'éruption.

1.3.2 Le resserré

Mouvement antithétique du précédent, le resserrement peut contracter le corps jusqu'à le rendre semblable à un étai. La colère paraît rentrer sur elle-même. Elle est alors qualifiée de froide. Le corps se crispe. Subissant le même resserrement, la bouche forme un rictus. Le teint exsangue évoque une acidité mauvaise, un reflux du sang. La vue d'ensemble de constriction se traduit par une peau qui se rétrécit, se ride. Instable, le sec se place sous la dépendance du nerveux, imprévisible et capable d'éclater à tout moment. Autrui ne peut exister et les seuls modes d'expression sont la dureté et la violence. La substance même du feu se retrouve dans cette crispation ardente et musculaire. La sécheresse de la forme corporelle se retrouve dans une angularité excessive et une aspérité rebutante du contour. Les articulations se tordent dans un frottement érosif. Les effets sonores s'accumulent. Le mouvement est celui du ressort.

¹⁷⁷³ Ov., M., 2, 600-605.

La contraction

En antithèse de la dilatation, s'inscrit la contraction. L'organisme se rétracte. Il devient alors semblable à un étau, phénomène gênant le bon déroulement des fonctions biologiques habituelles. La respiration devient perturbée ; elle devient *crebra*¹⁷⁷⁴, *spissa*¹⁷⁷⁵. L'air s'en échappe difficilement et produit un sifflement¹⁷⁷⁶. Les dents s'entrechoquent¹⁷⁷⁷. Les traits du visage se crispent, présentant le froncement caractéristique des sourcils désigné par les verbes *contorquere*¹⁷⁷⁸ et *subducere*¹⁷⁷⁹, ainsi que l'adjectif qualificatif *trux*¹⁷⁸⁰. Une sorte d'aridité émane alors du corps, résultant de l'atrophie de l'organisme. Les effets sonores se multiplient.

La raideur

Conséquence de cette contraction, l'organisme s'immobilise et se fige dans une verticalité exacerbée. l'homme en colère semble se raidir, se rétracter sur lui-même. Il se fige dans sa posture initiale comme pétrifié par la colère. La contraction psychologique arrête toute évolution dans la posture du corps, dont la raideur générale est notée par l'adjectif qualificatif *rigidus*¹⁷⁸¹ et les verbes *stare*¹⁷⁸² et son composé *adstare*. Dans le prolongement de la raideur générale du corps, les cheveux de *l'homo furens* sont comme dressés sur la tête, ainsi que le traduisent les verbes *adsurgere*¹⁷⁸³ et *inhorrescere*¹⁷⁸⁴.

¹⁷⁷⁴ Sén., *Ir.*, 1, 1, 3-7 : *Crebra et uehementius acta suspiria* ; III, 4 : *Anhelitus crebros*.

¹⁷⁷⁵ *Physiogn.*, 99 : *Anhelitum spissum*.

¹⁷⁷⁶ Sén., *Ir.*, 1, 1, 3-7 : *Spiritus coactus ac stridens*.

¹⁷⁷⁷ Sén., *Ir.*, 3, 4 : *Dentium inter se arietatorum et aliquem esse crepientium non alium sonum quam est apris tela sua attritu acuentibus*. ; 8, 437 : *frendens*.

¹⁷⁷⁸ Ap., *M.*, 6, 13, 2 : *sed contortis superciliis* ; Quint., 11, 3, 79 : *Ira enim contractis ostenditur*.

¹⁷⁷⁹ Ap., *M.*, 9, 21, 3 : *subductisque superciliis* ; Sén., *Ep.*, 5, 48, 7 : *In hoc supercilia subduximus*.

¹⁷⁸⁰ *Physiogn.*, 108 : *Supercilia trucis atque subrecta habebit* ; Ap., *M.*, 5, 31, 1 : *Cur trucis supercilio tantam uenustatem micantium oculorum coerceret ?*

¹⁷⁸¹ Prud., *Psych.*, 295.

¹⁷⁸² Sén., *Herc. Et.*, 240-253 : *Stetit furenti similis Herculae coniunx*.

¹⁷⁸³ *Physiogn.*, 108.

¹⁷⁸⁴ Sén., *Ir.*, 2, 35.

Le corps s'assimile à une ligne droite et verticale. Ce jaillissement révèle un portrait façonné en hauteur où la chevelure s'inscrit dans le prolongement du corps. Il n'y a pas de rupture. Cet effet donne une impression de grandeur s'inscrivant dans la raideur. Le corps semble se rétracter pour mieux pouvoir par la suite se grandir. Cet effet de continuité montre que toute l'intégrité du corps est soumise à la colère.

1.4 Exemples de l'influence littéraire sur l'*homo furens*

1.4.1 Le corps tragique

Dans la tragédie, l'ensemble du corps s'efface pour laisser la primauté au cœur, à la démarche, au cri et au visage. Le portrait de l'homme en colère livre une silhouette s'agitant, se démenant contre un écrasement imminent. Quand la nourrice s'adresse à Médée, elle tente de la raisonner et de la rattacher à de meilleurs sentiments, pressentant et redoutant des événements funestes, préparés par cette dernière. La description présente alors les inflexions du corps, associées à celles de la voix : *minatur, aestuat, queritur, gemit*¹⁷⁸⁵. Les termes sont évasifs et renvoient au polymorphisme expressif du courroux. L'*homo furens* n'est pas un dans sa représentation, mais multiple. En un instant, se succède une série de portraits. Se construit alors une silhouette caractérisée par un regard, un visage et une voix : la récurrence des termes *cor, pectus, uultus, facies, intueor* accompagnés de l'isotopie lexicale du bruit l'atteste. L'effet sonore anime davantage le portrait de l'être furieux : le son de ses cris *proclamat* (*Médée*, 386), *dixit* (*Edipe*, 957), *queritur, implorat, gemit* (*Hercule sur l'Œta*, 253 : « elle se plaint, elle implore, elle gémit ») est omniprésent. Selon Anna Larue¹⁷⁸⁶, l'instance de la parole est vouée à une désarticulation totale. L'engrenage tragique explose dans un cri. La voix devient le point focal de la concentration spectaculaire de force déployée. La respiration accompagne ce portrait : *spiritum ex alto citat* (*Médée*, 87).

¹⁷⁸⁵ Sén., *Med.*, 390 : « Elle est hésitante, menaçante, échauffée, plaintive, gémissante ».

¹⁷⁸⁶ A. Larue, 1995, *Délire et tragédie*, Editions universitaires, Paris, p. 164.

La démarche de l'homme en colère laisse aussi entendre le bruit des pas : *Incurrit, errat, sistit* (*Hercule sur l'Éta*, 247), *talis recursat huc et huc motu effero* (*Médée*, 385), *sonuit ecce uaesano gradu* (*Médée*, 738), *huc fert pedes et illuc* (*Médée*, 862). En insistant sur le rendu visuel, l'état expressif du corps est mis en relief. Loin d'être un pantin soumis à une pantomime mécanique, le corps tragique de l'homme en colère est paradoxal par sa condition : il est à la fois un actant qui tente d'agir, mais aussi un patient qui supporte l'influx énergétique de la passion. Ainsi est mise en scène une colère spectaculaire.

La dynamique dans laquelle est inscrit le corps respecte l'essence même de la colère qui est, par définition, une passion se déployant dans l'énergie. Le corps tragique de l'homme en colère se fait dans la tension, dévoilant un organisme en crise.

1.4.2 Le corps épique

Concernant le corps épique, les symptômes de la passion paraissent les mêmes que ceux du corps tragique. L'analogie joue sur des détails comme l'aspect des joues : Didon se retrouve « les joues tremblantes et marbrées¹⁷⁸⁷ » comme Médée qui a « les joues [...] rouges et brûlantes¹⁷⁸⁸ ». Cependant, dans l'épopée, le regard est davantage accentué : « Thétis promène de tous côtés un regard silencieux, le farouche Eacide « roule les yeux¹⁷⁸⁹ », Didon lance à Énée des « regards obliques¹⁷⁹⁰ ». La représentation de l'homme en colère s'organise autour d'organes plus « concentriques », c'est-à-dire sujets à une compacité expressive.

¹⁷⁸⁷ Virg., *Én.*, IV, 643-644 :

*Maculisque trementis
Interfusa genas.*

¹⁷⁸⁸ Sén., *Med*, 858 : *Flagrant genae rubentes.*

¹⁷⁸⁹ St., *Ach.*, I, 855 : *Torsitque genas.*

¹⁷⁹⁰ Virg., *Én.*, IV, 363 : *Huc illuc uoluens oculos.*

Le cœur et la bile soumis à l'ignition passionnelle peuvent en devenir le foyer, qui semble ensuite relayé par les yeux. Souvent les héros épiques ont le regard qui brûle de courroux : « mon cœur brûla de colère¹⁷⁹¹ », « ses yeux brûlent¹⁷⁹² ». Le regard sert de contenant, puis de réflecteur. Le corps est fouillé, sa partie intime étant extériorisée. Le regard du lecteur scrute l'évolution de la passion à travers un corps transparent. Le corps est constamment en mouvement. Les forces physiques semblent se regrouper ; elles s'immiscent dans le corps et l'inscrivent dans une dynamique intense. Le corps épique est en constant mouvement : il se redresse, il court, il lance. Dans l'*Achilléide* de Stace, le Seigneur de la guerre « pouss [e] pêle-mêle dans les bateaux les guerriers et les chevaux¹⁷⁹³ ». Dans l'*Énéide*, Didon « ne se possède plus, elle se déchaîne, et, le cœur enflammé, court dans toute la ville comme une bacchante¹⁷⁹⁴. Nombreux sont les exemples mettant en scène un personnage pris dans une activité effrénée. Les gestes sont brusques et désorientés. L'homme ne se définit que par son action précipitée. Le corps épique est un organisme vivant, absorbant les flux énergétiques par toutes ses cellules. L'énergie irradie de ce corps en perpétuelle activité. Le cœur se gonfle, les yeux s'embrasent, le fond de la poitrine éclate. La colère accentue et accélère le rythme biologique de l'organisme. Comme le rappelle Philippe Heuzé, « l'épopée gonfle, dilate, agrandit les corps » définissant une vibration spécifique de l'épique. Les effets du corps sont aussi privilégiés. Les expressions comme *huc illuc uoluens oculos*¹⁷⁹⁵ jalonnent la description de l'homme furieux. Ici, on ne renvoie pas à un objet particulier mais cette précision exprime la rapidité d'un mouvement ; le regard est d'abord éperdu puis il se concentre. L'examen inquiétant que fait subir Didon à Énée dénote l'incohérence, qui est le mode propre du comportement passionnel. S'effectue un morcellement du corps, qui reste tributaire des conventions d'un genre.

¹⁷⁹¹ Virg., *Én.*, II, 575 : *Exarsere ignes animo.*

¹⁷⁹² Virg., *Én.*, V, 277 : *Ardensque oculis.*

¹⁷⁹³ St., *Ach.*, 1, 441-443 : *Praecipitans in transtra uiros insanus equosque / Bellipotens.*

¹⁷⁹⁴ Virg., *Én.*, IV, 299-300 : *Saeuit inops animi totamque incensa per urbem / Bacchatur.*

¹⁷⁹⁵ Virg., *Én.*, IV, 363 : « Puis ses yeux, qui roulaient çà et là. »

1. 5 Du concret à l'abstrait : un mode de représentation variable

1. 5. 1 Un support physiologique concret

La théorie humorale

Sous le filtre du genre littéraire, se lit en filigrane de la description de l'homme en colère une conception médicale du corps humain, partie intégrante de la culture des Anciens.

Comme le montre Jackie Pigeaud¹⁷⁹⁶, la réflexion sur les humeurs relève d'une logique de l'imaginaire. Dans la médecine hippocratique, le corps est essentiellement une chose poreuse, percée d'une infinité de canaux dans lesquels circulent les humeurs et l'air. Le système humoral est ainsi constitué du sang, du phlegme, de la bile jaune et de la bile noire¹⁷⁹⁷. L'équilibre entre ces humeurs, ou « crase », est donc responsable de l'état de santé de l'individu. Survient une différence d'équilibre, le sujet souffre alors d'une « acrasie » ou d'une « dyscrasie ». Dans le cas de la colère, l'homme souffre d'un épanchement de la bile noire. Alcide souffre d'une colère furieuse due à ce liquide¹⁷⁹⁸, comme le montre l'extrait plautinien, *atra bilis agitat hominem*¹⁷⁹⁹. La colère se justifie donc par une origine rationnelle, puisque biologique. L'équilibre biologique rompu est ainsi extériorisé par l'homme en colère, qui provoque alors une action en désaccord avec un ordre. La continuité du corps dans l'esprit exprime un dérèglement en fonction d'une norme biologique mais aussi sociale (le *nomos*). Interviennent ainsi des critères comme la morale, le *nomos* (la coutume). L'action de l'homme en colère répond donc à un stimulus biologique, sa guérison à une prise de conscience au nom d'un ordre de convenance établi pour tous.

¹⁷⁹⁶ J. Pigeaud, 2006, *La crise*, Editions Cécile Defaut, p. 25-28.

¹⁷⁹⁷ Autrefois simple variété de bile, la bile noire s'est dissociée pour devenir une humeur particulière. À ce sujet, peut être consulté l'ouvrage de R. Joly-H. Flaschar, 1966, *Melancholie und Melancholiker in den medizinischen Theorien der Antike*, Berlin, p. 21-36.

¹⁷⁹⁸ Virg., *Én.*, VIII, 219-220 : *Hic uero Alcidae furis exarserat atrofelle dolor* (« Aussitôt une bile noire avait enflammé Alcide d'une colère furieuse »).

¹⁷⁹⁹ Pl., *Bac.*, 537 : « La bile noire te tourmente ».

L'étiologie de la colère est donc un dérèglement de la bile noire qui engendre comme symptômes des modalités comportementales spécifiques mais aussi une pigmentation cutanée. Des tâches livides apparaissent comme si la peau se dépigmentait à certains endroits. L'adjectif qualificatif *luridus* employé par Plaute désigne une couleur jaune pâle, livide, plombée.

Une interaction organique

La colère s'incarne donc par un processus concret. Se logeant dans un épicentre, elle se propage dans tout le corps. Elle s'impose alors comme un concept, qui articule son essence passionnelle autour d'un dysfonctionnement organique spécifique.

La mention d'un épicentre et sa localisation dans l'intériorité corporelle confèrent à l'*ira* un aspect physique et moteur. Elle s'assimile à une force agissante. Juvénal tente de trouver les mots adéquats pour rendre l'ampleur de l'embrasement de son foie et donc de sa colère :

*Quid referam quanta siccum iecur ardent ira*¹⁸⁰⁰?

L'ablatif *ira* instrumentalise la colère, qui devient la cause du brasier commençant dans le foie. L'homme se retrouve en position de patient, subissant l'action. Ce processus suit alors une interaction où les organes agissent les uns sur les autres. La cause de la passion s'assimile à un dysfonctionnement organique. Plaute évoque l'action de la bile noire qui coïncide avec un mécontentement du personnage : *Atra bilis agitat hominem*¹⁸⁰¹. La simultanéité du procès à la fois affectif et somatique est ainsi suggérée, puisque la colère est implicitement désignée par l'action de la bile noire. La colère s'impose comme un agent affectif dominant le somatique, parce qu'elle introduit une réaction biologique enclenchant le processus. *Rabie iecur incedente*¹⁸⁰² écrit Juvénal. Dans ce cas-là encore, l'organe du foie subit l'action, enclenchée par la rage.

¹⁸⁰⁰ Juv., I, 45 : « Comment dire la rage qui me tisonne le foie à vif ? »

¹⁸⁰¹ Pl., *Bac.*, 537.

¹⁸⁰² Juv., VI, 648.

« *De l'intérieur vers l'extérieur* »

Cette interaction attribue un caractère scientifique, cohérent, à la relation vécue de l'âme et du corps. Le corps de l'homme en colère s'impose donc comme une structure articulant l'affectif et le somatique. Le lecteur possède un accès direct aux parties les plus intimes du corps de l'homme en colère. Non seulement l'ire se loge dans les profondeurs abyssales, mais il en résulte un mode de représentation spécifique. Par cette évocation organique interne, qui renvoie à une toile de fond médicale, le corps est dépecé, disséqué, exhibé. C'est l'auteur dans son échange entre connaissances de son époque et son optique littéraire qui donne une forme et un contenu à l'image du corps. La récurrence de certains aspects permet de distinguer une topographie organique très schématique. L'étiologie de l'homme en colère est une cause émotionnelle qui enclenche un processus biologique dont l'origine est un épanchement de la bile noire. Toutefois, un autre épicycle peut être donné, comme *pectus*, *cor* ou *medulla*. Implicitement, le corps est perçu dans son unité, ensemble perméable, sujet aux stimuli de l'extérieur comme la colère. Une sorte de croquis anatomiste semble alors apparaître. Un relais entre différents organes s'organise. Le lien se fait par un flux véhiculant l'essence colérique. Cette perturbation organique se lit sur l'extérieur du corps, l'assimilant ainsi à une surface ductile. Cette capacité introduit une perspective métaphorique par l'utilisation des différents schèmes figuratifs, précédemment évoqués, comme l'image d'un liquide porté à ébullition par le feu passionnel.

Différents symptômes sont alors constatés, témoignant de ce bouleversement :

- La carnation de la peau change : elle devient soit blanche, soit rouge.
Des taches livides peuvent apparaître ;
- Le comportement se modifie : la tête est sujette à un spasme nerveux, la gestuelle est saccadée ;
- Une dilatation s'observe aussi ;
- La démarche se fait précipitée ;

- L'homme en colère trépigne à la fois des mains et des pieds ;
- La respiration devient haletante ;
- Le visage se fait féroce et multi expressionnel ;
- La chevelure est éparse et hérissée ;
- Les sourcils se froncent ;
- Les yeux brillent ;
- L'intensité de la voix s'amplifie, des cris fusent.

Par l'ébauche partielle d'un « squelette anatomique », les représentations du corps humain montrent que l'organisme s'inscrit toujours à l'intérieur de formes ou de modèles qui renvoient à un imaginaire culturel plus large qui conjugue la dimension corporelle et culturelle.

1. 5. 2 Vers l'abstrait : le schème figuratif du feu

Le feu est un élément riche en significations, qui symbolise les différents niveaux de l'être et les principales orientations de l'action¹⁸⁰³. Il associe des valeurs positives -comme le feu solaire et astral, feu de l'esprit, de l'art divin¹⁸⁰⁴, de l'énergie, du cœur, de la *uirtus*, des sacrifices et des incinérations, feu purificateur¹⁸⁰⁵- et des aspects négatifs, activité dévastatrice des éruptions volcaniques par exemple, mais également les feux de la colère.

¹⁸⁰³ Cf. le *Dictionnaire des symboles*, publié sous la direction de Jean Chevalier, avec la collaboration d'A. Gheerrant (Paris, Robert Laffont, 1969), s.v. *Feu*; pp. 350-352 ; J.P Bayard, 1958, *Le feu*, Paris, Flammarion (coll. « Symboles »).

¹⁸⁰⁴ Ennius, *Epicharmus*, 8-9 W (le soleil et l'esprit sont formés du même feu) ; Cic., *Tusc.*, 1, 42 (nature ignée de l'*animus* supérieur) ; Virg., *Én.*, VI, 730 (*igneus uigor*, source de vie) ; etc.

¹⁸⁰⁵ Sén., *Ir.*, 2, 15, 2 (l'énergie) ; Virg., *Én.*, VI, 742 ; Sén., *Herc. Cæ.*, 1966-1968 (vertu purificatrice du feu).

Le feu et la colère

Le feu est un motif privilégié dans la représentation physique de la colère. Le bilan lexical a mis en évidence son omniprésence. Il se manifeste par un abondant vocabulaire : *accendere, incendere, excandescere, ardere, ardescere, exardescere, urere, inflammatus, exaestuarere*. Associé à un organe précis, il peut également désigner l'état général que connaît l'être sous l'emprise de la colère. Il combine de nombreuses caractéristiques qui enrichissent la description. Il se définit par :

- La capacité d'ignition d'un corps,
- la hausse thermique, d'où une sensation d'échauffement,
- l'éclat de la flamme, qui renforce l'intensité du regard par exemple,
- le mouvement, qui produit un scintillement,
- des nuances chromatiques allant du jaune pâle au rouge flamboyant,
- un phénomène d'aridité ou de rôtissement.

Il devient traditionnellement la métaphore de la passion. Mais, à cette valeur symbolique, s'ajoutent des feux physiologiques, qui se traduisent par une sensation de brûlure. Des phénomènes comme la fièvre et la soif renvoient à cette manifestation. Dans le cadre de la colère, le rouge qui monte aux joues s'accompagne d'une sensation de chaleur, évoquant ainsi l'échauffement des sens. Le feu peut également signifier un éclat, l'intensité d'une lumière vive et brillante. Métaphoriquement, il peut également désigner une énergie désordonnée qui se consume et consume l'être. Il entre dans la composition des différents tempéraments. Quand il prédomine chez un être, il se caractérise par une inclination à l'action, à la brutalité, à la colère, aux emportements et aux excès de toutes sortes, comme le définit Yves Albert Dauge¹⁸⁰⁶ :

¹⁸⁰⁶ Dauge, 1981, p. 597.

« L'être dont l'âme est *igneae* et *feruida* se projette tout entier à l'extérieur de lui-même, se grise de mouvement, et périt souvent consumé par sa propre flamme¹⁸⁰⁷. La colère (...) est très étroitement liée au feu, à cause de son déchaînement rapide, de sa frénésie indomptable, de son extraordinaire capacité de destruction¹⁸⁰⁸. »

Le feu épique

L'épopée, spécialement l'*Énéide*, use fréquemment de la figuration par le feu. Laocoon¹⁸⁰⁹ tout enflammé, *ardens*, descend du haut de la citadelle ; lors de l'incendie de Troie, « des feux jaillissent dans l'âme¹⁸¹⁰ » d'Énée ; *Fama* enflamme l'esprit de Iarbas¹⁸¹¹ et de Didon¹⁸¹² ; « une violente irritation s'allume dans les veines » de Gyas¹⁸¹³ ; lors du délire d'Amata, « le cœur incendié par les Furies, les mères toutes ensemble sont en proie à la même ardeur, pressées de se chercher de nouveaux logis¹⁸¹⁴ » ; le cœur de Turnus est transpercé par un brandon brûlant d'Allecto¹⁸¹⁵. La colère devient un feu qui embrase l'être humain. Virgile donne corps à une abstraction. Il façonne un monde selon les exigences de l'anthropomorphisme et accroît de cette manière la corporéité du texte. La colère se matérialise pour mieux densifier la composition du monde épique où l'imaginaire du lecteur est constamment interpellé. Virgile amplifie cette osmose en transférant le feu sur l'environnement de l'homme en colère. Alors qu'Alcide¹⁸¹⁶ bouillonne de fureur après le forfait de Cacus, tout ce qui l'entoure est en feu :

¹⁸⁰⁷ Sén., *Ir.*, 1, 7, 1 ; 2, 15, 2 ; 2, 19, 2.

¹⁸⁰⁸ De l'avis du Romain, ce sont les Celtes et les Germains, tempéraments flamboyants entre tous, qui peuvent le mieux illustrer les méfaits de cette passion (Liv., 5, 37, 4 ; Tac., *hist.*, 4, 29, 1 et 5 ; Amm., 16, 12, 44 et 49).

¹⁸⁰⁹ Virg., *Én.*, II, 40.

¹⁸¹⁰ Virg., *Én.*, II, 575 : *Exarsere ignes animo*.

¹⁸¹¹ Virg., *Én.*, IV, 196-197 : *Incenditque animum dictis*.

¹⁸¹² Virg., *Én.*, IV, 300-301 : *Saeuit inops animi totamque incensa per urbem/ bacchatur*.

¹⁸¹³ Virg., *Én.*, V, 172 : *Tum uero exarsit iuueni dolor ossibus ingens*.

¹⁸¹⁴ Virg., *Én.*, VII, 392-393 : *Fama uolat Furiisque accensas pectore matres/Idem omnes simul ardor agit noua quarere tecta*

¹⁸¹⁵ Virg., *Én.*, VII, 456-457 : *Lumine fumantis fixit sub pectore taedas* (« Parlant ainsi, elle lança une torche sur le jeune homme, lui enfonça dans la poitrine un brandon fumant d'une lueur sombre »).

¹⁸¹⁶ Virg., *Én.*, VIII, 219-262.

« Alcide n'a pu se contenir ; d'un saut à pic, il s'est élancé en pleine fournaise¹⁸¹⁷. »

Virgile utilise de nouveau cette concordance parfaite entre comparés et comparants au livre XII. Turnus et Énée y sont comparés tous deux au feu et à l'eau. Cette dernière est désignée par l'emploi du verbe *fluctuare*¹⁸¹⁸ qui désigne aussi l'agitation des flots. C'est un mouvement de va-et-vient incessant. L'intensité de la colère est variable. C'est un mouvement sempiternel qui s'inscrit dans la régularité de l'oscillation du flux. La colère apparaît sous les traits d'un liquide porté à ébullition. De plus, l'imagerie du feu est avant tout la chaleur d'une couleur et d'un corps. La vue et le toucher du lecteur paraissent interpellés par ces sensations fictives. C'est un univers tridimensionnel qui se bâtit. Virgile complexifie cette image, en la localisant dans les os (*os*), le cœur (*pectus* ou *cor*) ou l'esprit (*animus*). Tous désignent l'intériorité du corps humain. Omniscient, Virgile abolit toutes les barrières de la physique, permettant à l'œil du lecteur de fouiller dans l'intériorité organique des personnages. Le processus de la colère est mis à nu. Ces trois organes deviennent le siège des émotions et des facultés attribuées à l'âme. Virgile obéit à la nécessité de localiser quelque part dans le corps les fonctions de l'âme, c'est-à-dire, de rattacher l'une à l'autre, d'établir le contact entre elles. Les organes sont pourvus d'une extrême sensibilité : ils en sont le siège intime. Ils sont les récepteurs de toutes les émotions. En eux passe le feu de l'amour et réside la chaleur de la vie : elle les quitte dans les plus vives émotions (défaillance d'Andromaque, de la mère d'Euryale) et inversement le froid de la frayeur (*gelidus tremor*), de l'épouvante même (*pauor*). La matérialisation est amplifiée au maximum quand le cœur de Turnus, transpercé par la torche d'Allecto, s'embrase¹⁸¹⁹.

¹⁸¹⁷Virg., *Én.*, :VIII, 255-256 :

*Non tulit Alcides animis, seque ipse per ignem
Praecipi iecit saltu.*

¹⁸¹⁸Virg., *Én.*, XII, 527.

¹⁸¹⁹Virg., *Én.*, VII, 456-457 :

*Sic effata facem iuveni coniecit et atro
Lumine fumantes fixit sub pectore taedas.*

Les os eux-mêmes se recouvrent de sueur : *ossa et artus perfudit sudor*¹⁸²⁰. Virgile attribue à l'intime du corps les réactions physiologiques les plus superficielles. Il impose à l'imaginaire du lecteur une représentation d'autant plus expressive qu'elle s'exile délibérément du champ du réel. L'organisme humain s'ouvre au regard du lecteur. Le processus destructeur de la colère est donc implacable : elle embrase d'abord la partie intime du corps et donc les sens afin d'avoir une totale maîtrise de l'être. L'homme est totalement livré à ses émotions. Plus rien ne le rattache à la raison et à l'intelligence, éléments qui permettent de tempérer son action. Quand l'intériorité de l'être est atteint par le feu, se produit à l'intérieur de la personne un chaos qui perturbe l'équilibre originel. En ouvrant de la sorte l'organisme humain, Virgile souligne à la fois l'omniscience du regard du lecteur et le total embrasement de la colère.

2. Le processus de la colère

Influencé par un affect, l'être en colère assure la continuité entre un état d'âme et son incarnation thymique. Se transpose sur un support organique le mouvement intentionnel d'une conscience, qui imprime sa propre affectivité sur son environnement, en percevant autrui comme un obstacle. D'un côté, le corps se perçoit comme une « enveloppe », qui se remplit et qui contient cette substance émotionnelle, et de l'autre, la chair devient mouvement. Jean Sarrochi résume la mécanique des situations où apparaît la colère :

¹⁸²⁰ Virg. , *Én.*, VII, 458-459.

« Un être occupe un espace corporel, vital, mental : il le maintient ou l'accroît (être plus, façon d'être encore). Surgit un empêchement : où il escomptait égal ou plus, c'est moins ou pas plus que lui infligent un objet, un tiers, les circonstances (...). Il en résulte une tristesse qui reste tristesse ou bien se change soit en peur soit en colère selon les moyens que l'on croit avoir de faire face. La colère, ainsi ramenée à sa condition animale et minimale, est quelque étendu que soit son spectre, un affect simple¹⁸²¹. »

La colère est l'expression d'un antagonisme qui oppose deux pôles. Elle crée un procès, au déroulement linéaire, dans lequel trois phases peuvent être distinguées : l'offense, la réaction physiologique et la défense. À l'origine, un déséquilibre entre les forces en présence dans la situation vient en perturber l'harmonie. De là jaillit la colère comme réponse à une intrusion, qui elle-même va conditionner une défense. Trois temporalités émergent alors : le moment de la rupture, le « pendant » où jaillit la colère et l'après.

2.1 Le déclencheur de la colère

C'est en terme d'énergie que se conçoit l'émergence de la colère. En effet, elle émane d'une action, vécue comme un choc et ressentie comme une menace. C'est donc sur une fracture qu'elle repose. Elle suit un scénario où s'opère un déséquilibre énergétique entre deux acteurs : un fort se confronte à un faible, un pôle actif à un réactif, un agresseur à un agressé, un bourreau à une victime. Reposant sur une cohabitation entre des forces en présence, la colère s'établit donc sur un schéma architectonique. Sous son angle, l'être se perçoit dans ses acquis, dans sa possession, renvoyant ainsi à une conception primitive de la relation de l'être avec autrui.

¹⁸²¹J. Sarocchi, 1991, p. 11.

La colère jaillit d'une douleur. Comme le définit David Le Breton¹⁸²², « la douleur n'est pas le décalque dans la conscience d'une effraction organique, elle mêle le corps et le sens. Elle est somatisation et sémantisation. Elle n'est pas une sensation mais une perception, c'est-à-dire la confrontation d'un événement corporel à un univers de sens et de valeur. Le ressenti n'est pas l'enregistrement d'une affection, mais la résonance en soi d'une atteinte réelle ou symbolique ».

Les motifs d'amertume peuvent être multiples, mais ils sont tous perçus par la personne comme une offense faite à son intégrité. Et dans une logique cause-conséquence, Sénèque fait ce constat :

*Putavit se aliquis laesum, uoluit ulcisci*¹⁸²³, et
*Causa autem iracundiae opinio iniuriae est, cui non facile credendum est*¹⁸²⁴.

La colère est donc fermeture sur autrui et ouverture vers une entreprise réparatrice. Elle affirme l'être dans sa relation avec son espace vital. Elle verrouille des mécanismes d'autodéfense. Tous les auteurs ne font pas le choix de développer l'origine de la colère. Cela suppose une mise en scène confrontant l'offenseur et l'offensé dans l'évocation de la situation. C'est pourquoi notre analyse repose sur un nombre restreint d'exemples, que nous avons jugés représentatifs.

¹⁸²² D. Le Breton, art. « Douleur » in *Dictionnaire du corps*, 2007, p. 323.

¹⁸²³ Sén., *Ir.*, 2, 3, 4 : « quelqu'un se croit lésé, il veut se venger. »

¹⁸²⁴ Sén., *Ir.*, 2, 22, 2 : « or la cause de la colère est l'opinion qu'on nous a offensés, opinion qu'il ne faut pas facilement accrédi-ter en nous. »

2.1.1 La remise en cause d' « acquis »

Ce sont des « acquis » qui sont remis en cause. De différentes natures, ils représentent une possession de l'être, qu'elle soit matérielle ou abstraite. Ils vont du simple confort d'un quotidien¹⁸²⁵ à un engagement qui modifie en profondeur l'existence de l'être. Ariane et Médée ont trahi leur famille et leur patrie pour aider Thésée et Jason. Et pourtant, tous leurs efforts vont être anéantis par la trahison de leur amant. Déception d'espoirs qui ne restent que des promesses, l'amour est un cadre propice à de telles situations. Malgré leur union clandestine, Didon se voit éconduite par Énée, comme l'est Déjanire par Hercule.

L'abandon crée donc un délaissement illégitime. Dans les *Métamorphoses*, Vénus s'emporte contre Psyché car ce sont ses honneurs divins qui lui échappent. Un centre vital de sensibilité est alors atteint. L'*Énéide* se fonde sur une perte considérable des acquis de Junon. De caractère amoureux, politique ou narcissique, ces atteintes nourrissent une haine qu'entretient la déesse contre les Troyens. Pleine de rancœur et de jalousie à l'égard de Pâris, de Dardanus et de Ganymède, elle poursuit de son ressentiment implacable Énée, qui représente une menace pour la suprématie de Carthage.

2.1.2 L'indignation

L'indignation témoigne d'une offense faite à ses droits. Par définition, elle mêle la colère à la révolte. Elle est suscitée par toute situation qui provoque la réprobation car elle porte atteinte à la dignité d'un homme ou d'une notion digne de respect. Le terme *indignus* ou *indignatus* marque l'attitude outrée d'un individu face à de tels incidents.

¹⁸²⁵ Dans les *Confessions*, Augustin met en scène des banquiers gênés par le bruit de coups de hache (1, 7, 11). Ce bruit répétitif perturbe leurs conditions de travail. C'est donc un incident mineur qui suscite le courroux.

Dans les *Métamorphoses*, Lucius transformé en âne est surpris par son valet *indignatus* (3, 27, 4) en train d'essayer de prendre les roses offertes dévotement à la déesse Épone (3, 27). Cet acte est répréhensible dans la mesure où il porte atteinte à une offrande au caractère sacré¹⁸²⁶. Ce grief s'ajoute à d'autres. En effet, en se rendant à l'étable, Lucius retrouve sa monture, ainsi qu'un autre âne. Ils le chassent immédiatement, craignant pour leur portion de picotins :

*Praeclarus ille uector meus cum asino capita conferunt in meamque perinciem ilico asino consentiunt et uerentes scilicet cibariis suis uix me praesepio uidere proximantem*¹⁸²⁷.

Le personnage est vu comme un intrus, mettant en péril une possession. Le valet perçoit donc ces deux scènes comme des tentatives d'appropriation illégitimes. Et c'est ce qu'il rappelle quand il roue de coups Lucius :

*Quo usque tandem' inquit' cantherium patiemur istum paulo ante cibariis iumentorum, nunc etiam simulacris deorum infestum*¹⁸²⁸ ?

Cette dignité concerne également les hommages rendus aux dieux. Vénus connaît un délaissement de son culte, au profit de Psyché. En proie à une totale désolation, ses temples sont désertés, portant ainsi atteinte aux égards fondamentaux accordés aux dieux :

*Sacra differuntur, templa deformantur, puluinaria proteruntur, caerimoniae negleguntur; incoronata simulacra et arae uiduae frigido cinere foedatae*¹⁸²⁹.

¹⁸²⁶ Ap., *M.*, 3, 27, 2-3.

¹⁸²⁷ Ap., *M.*, 3, 26, 6.

¹⁸²⁸ Ap., *M.*, 3, 27, 5 : « Jusqu'à quand on va encore supporter cette bourrique ? Tout à l'heure il saccageait le picotin des bêtes, maintenant c'est les images des dieux ! »

¹⁸²⁹ Ap., *M.*, 3, 4, 29.

Dans son indignation, Vénus, *inpatiens indignationis* (4, 29, 5), rappelle toutes ses attributions, réaffirmant verbalement le bien-fondé de la vénération à laquelle elle a droit :

*En rerum naturae prisca parens, en elementorum origo initialis, en orbis totius alma Venus*¹⁸³⁰.

En 5, 31, 7, la déesse est de nouveau *indignata*, en voyant ses mésaventures prises à la légère par Cérès et Junon, qui craignent les flèches de Cupidon.

En 9, 35, un paysan connaît de pareilles avanies de la part de son voisin qui ne cesse de le dépouiller et de le terroriser. La fureur de ce même personnage saisit d'indignation les amis de l'agriculteur :

*Quo dicto insignis indignatio totos audeientium pertemptavit animos*¹⁸³¹.

Dans le *Satiricon*, Encolpe s'emporte contre Ascylte qui a tenté de violer Giton. Son acte a en effet outragé la relation amoureuse qui unit les deux hommes et les liens d'amitié et d'hospitalité qui unissent Ascylte à Encolpe. Être témoin d'une injustice revient à s'indigner car la réalité à laquelle l'être est confronté heurte un équilibre. La colère jaillit alors, expression du ressentiment, de ce mécontentement qui va tenter de réinstaurer une nouvelle harmonie dans cette situation perturbée.

¹⁸³⁰ Ap., *M.*, 4, 30, 1 : « Moi, Vénus, antique aïeule de la nature, origine et principe des éléments, nourricière de l'univers. »

¹⁸³¹ Ap., *M.*, 9, 36, 1.

2.1.3 D'autres déclencheurs possibles

L'insatisfaction peut également être une cause du courroux. N'obtenant pas ce qu'il souhaite, l'être se retrouve frustré. Augustin le reconnaît comme une pratique enfantine (I, 7, 11) et si un autre obtient ce qui est convoité, la jalousie apparaît.

La colère peut également obéir à un déterminisme psychologique. Dans le cas d'une personne sujette à l'impatience, la colère en devient une conséquence. La patience désigne une capacité à supporter le comportement pénible d'une personne. Si elle vient à manquer, l'irritation apparaît. Dans les *Métamorphoses*, la vieille femme s'exaspère du comportement de Charité qui ne cesse de pousser des plaintes (IV, 25, 4). Ce peut être la contemplation d'un spectacle navrant ou d'un état de fait rebutant qui amène l'être à se mettre en colère. Face aux « imitateurs serviles », Horace clame son ressentiment (I, 19, 19-20).

Indignation, insatisfaction, manque de patience, déception face à une réalité jugée désolante, nombreux sont les déclencheurs du courroux. Mais ils possèdent en commun l'offense, acte ou parole portant atteinte à une situation stable. Les modalités en sont multiples, générant des séries de situations : affrontement direct ou indirect, antagonisme entre deux personnages ou un individu et une foule, motif personnel ou outrage fait à une norme, dignité consensuelle.

2.2 L'émergence de la colère

La colère est donc une réaction, consécutive à un choc. Incisive, elle jaillit semblable à un élan :

*Ira non moueri tantum debet sed excurrere ; est enim impetus*¹⁸³².

Mais le jaillissement de la colère s'effectue selon deux points de vue : celui recentré sur l'homme courroucé, puis dans les modalités situationnelles du conflit, c'est-à-dire en un face à face avec l'opposant.

2.2.1 Une physiologie colérique

L'*homo furens* est une image mentale, à la fois création d'un auteur et produit de principes physiologiques clairement établis.

La physionomie de l'être en colère est bouleversée par les « symptômes » du courroux, qui ont été relevés dans le premier chapitre de notre étude. En effet, l'axe de l'actif au passif tend à s'inverser dans la mesure où l'offensé essaye de renverser les données de la situation qui lui sont outrageantes pour rétablir un équilibre frustré. À la rupture psychologique correspond une fracture physique où affleure le courroux.

La colère s'intériorise d'abord dans l'organisme. Elle se localise dans des « épices », qui ont la capacité de « loger » le ressentiment : le foie, le cœur, les moelles, la bile. Une topographie interne se dessine, rappelant que le corps devient un réceptacle. L'activité incandescente de la colère se propage dans un mouvement d'extériorisation. Malléable, la surface du corps acquiert de nouveaux reliefs suivant une dynamique du contracté ou du relâché. Le modelé se construit soit par des arêtes vives et tranchantes, soit par des volumes arrondis.

¹⁸³² Sén., *Ir.*, 2, 3, 4 : « la colère ne doit pas seulement se mettre en mouvement, mais aussi avoir libre cours, car c'est un élan. »

Pour bâtir la description, l'auteur choisit entre la brièveté du croquis ou la complétude d'un portrait en pied. À cette volonté créatrice répond une logique organisatrice car dans le premier cas, une sélection des composantes corporelles s'effectue. Les traits les plus saillants du courroux s'associent aux zones les plus significatives. Le corps se découpe, la silhouette se transforme. Des zones comme le visage ou les yeux sont privilégiés. En effet, ils concentrent et donc densifient l'expressivité du courroux. Entre-deux, ils font la jonction entre l'organisme intérieur et extérieur, offrant un accès direct sur l'intériorité. En tant que zone, le cas du faciès reste particulier dans la mesure où il est un ensemble, un microcosme qui réunit d'autres organes. Le front, les sourcils, les yeux, le nez, la bouche, le menton, les joues forment une globalité mobile et changeante. Le teint se modifie, la rougeur apparaît, pouvant succéder à la blancheur, apportant une touche de couleur au portrait. Le front se ride, les sourcils se contractent, le nez coule, la bouche se rétracte, évoquant le modèle pictural du masque scénique.

Par cette physiologie colérique, se juxtaposent une sémantique passionnelle et une conception organique. Le corps devient un lieu de tous les possibles : entité modulable aux reliefs déformables, contenant ou réceptacle, capacité d'ignition. Il se conçoit comme un support plastique qui se creuse selon les symptômes du courroux. Il devient donc décryptable et signifiant.

Loin d'être une unité plane, des reliefs se construisent, des courbes s'esquissent, des détails s'affinent. Le plissement du front va dans la continuité du froncement sourcilier. Des lignes de force se dégagent insérant le corps dans une structure et cadre tridimensionnels. Enveloppe qui exhibe son intériorité, il gagne en épaisseur. Convulsé et nerveux, le corps se disloque. La représentation gagne en profondeur. Le rendu peut être hâtif ou ciselé. Les traits saillants définissent un croquis pris sur le vif. Image mentale et motif scriptural, l'*homo furens* peut combiner un crayonné vigoureux, un graphisme resserré, un chromatisme rubicond ou blanchâtre.

2.2.2 L'*homo furens* : un être actif

« La description doit être vivante, c'est son essence », écrit A. Albat¹⁸³³. Il se superpose à la physiologie de la colère une dimension active. En effet, immergé dans une trame narrative ou événementielle, le corps de l'être en colère s'anime. C'est ce dynamisme qui différencie les modes de représentation picturale et scripturale. Un tableau ordonne le réel, qui se fige alors, selon un dessin, des contours nets, une gradation des plans et des perspectives aménagées. L'*homo furens* n'appartient pas à ces représentations statiques. Au contraire, il est avant tout une entité mouvante, qui met en branle les « effets » symptomatiques de l'antagonisme qui l'agite.

Les activités kinésique, verbale et motrice de l'être courroucé le représentent errant, déambulant, totalement désorienté. Il arpente des étendues importantes d'un pas heurté et saccadé. Il gesticule, frappant des mains ou des pieds. Ses mouvements peuvent paraître désarticulés. Le débit verbal est rapide, le ton acéré, l'intensité amplifiée, le rythme heurté et la production orale oscille entre les injures, les menaces ou les cris ; telles sont les caractéristiques phonatoires du courroux.

Les aspects verbal et kinésique illustrent le dysfonctionnement organique engendré par le courroux. Ils montrent la perturbation des modalités conventionnelles de la communication. En effet, l'être en colère se coupe de tout échange possible avec autrui. Blessé dans son ego, il se recentre sur lui-même afin de rétablir son intégrité offensée. Il perçoit donc les autres comme un obstacle. L'ouverture sur autrui est bloquée car il tente de rééquilibrer un rapport de force où une énergie est devenue trop dominante et donc menaçante pour lui. L'opposition et le conflit déterminent le rapport qu'il entretient avec le monde.

¹⁸³³A. Albat, 1899, *L'Art d'écrire enseigné en vingt leçons*, Paris, A. Colin, quatorzième leçon, *De la description*, pp. 225-238.

La description physique de la colère juxtapose à une physiologie de nature statique une mise en mouvement du corps. La première provoque une pause descriptive, alors que la deuxième privilégie le déroulement événementiel. *L'homo furens* est donc la résultante de cette superposition.

2.2.3 Un cas particulier : la vengeance

Il existe un cas particulier, celui de la vengeance, qui diffère par sa permanence de ce qui a été vu précédemment. Dans un mouvement de repli, elle s'intériorise et s'ancre dans la mémoire. Perçue dans une durée plus importante, la colère se pérennise et s'enrichit de rancœur. Elle se nourrit et s'amplifie. L'être élabore alors une stratégie qui lui permettra de réparer l'offense dont il a été la victime. Par cette riposte mûrement réfléchie, ces repréailles s'éloignent de la vivacité de l'emportement.

Elle se traduit alors par un désir, celui de la réparation :

*Quamquam ipsa iracundia libidinis est pars ; sic enim definitur iracundia : ulciscendi libido*¹⁸³⁴.

Cette attente est latente, enfouie dans le mental de l'être ou du peuple courroucé. C'est pourquoi elle peut être figurée par un embrasement continu. Il marque la vivacité de la douleur au souvenir de l'outrage. César rappelle que « la Gaule brûlait de se venger, n'acceptant pas d'avoir été si souvent humiliée et finalement soumise à Rome, ni de voir ternie sa gloire militaire d'autrefois¹⁸³⁵ ». Ces causes perçues comme des offenses à la dignité gauloise engagent ce peuple à combattre Rome, dès qu'il le peut. La vengeance peut se manifester de deux manières possibles. Parfois, elle passe d'un mouvement profond d'intériorisation à une extériorisation soudaine et subite, rappelant ainsi la colère « chaude », cet élan bouillant qui se met en œuvre de façon spontanée.

¹⁸³⁴ Cic., *Tusc.*, 3, 5, 11 : « Je dis colère, bien que justement la colère soit une forme du désir, puisqu'on la définit par le désir de se venger. »

¹⁸³⁵ Caes., *G.*, V, 29 : *Ardere Galliam tot contumeliis acceptis sub populi romani imperium redactam, superiore gloria rei militaris extincta.*

Quand le ressentiment s'étend temporellement de manière importante, c'est toute une stratégie qui s'élabore, révélant une initiative minutieusement préparée. Rien n'est laissé au hasard et évoque la colère « froide ». Elle se caractérise par un calme et un sang-froid apparents, alors que toute la violence et la haine sont « rentrées ». La riposte vengeresse est mûrement réfléchie et s'éloigne de la vivacité de l'emportement. Tout est mis en oeuvre pour mettre au plus mal l'adversaire. Ce sont généralement les points à la sensibilité la plus exacerbée qui sont visés.

C'est pourquoi les enfants forment une victime idéale puisqu'ils sont aimés de leurs parents et leur perte engendre une suprême douleur. Atrée construit tout un stratagème afin de se venger de Thyeste. Son châtiment réparateur de l'outrage devient proportionnel à l'intensité du ressentiment, puisque le roi pousse au cannibalisme son frère, qui dévore alors ses propres enfants.

2.3 L'offensive

En tant que concrétisation des desseins du courroux, la vengeance est donc le dernier relais de cette logique passionnelle. Elle est ce vers quoi tend l'homme en colère :

*Ille sequens impetus qui speciem iniuriae non tantum accepit sed approbavit ira est, concitatio animi ad ultionem uoluntate et iudicio pergentis*¹⁸³⁶.

Quand Cicéron évoque les modalités d'une action conçue par la colère¹⁸³⁷, celle-ci est caractérisée par *uehementer*, *acriter* et *animose*. C'est pourquoi les actes sont empreints de violence et de brutalité.

¹⁸³⁶ Sén., *Ir.*, 2, 3, 5 : « L'élan ultérieur, qui a non seulement perçu, mais approuvé l'idée de l'offense est la colère, c'est une excitation de l'âme qui marche volontairement et délibérément à la vengeance. »

¹⁸³⁷ Cic., *Tusc.*, 4, 23, 51.

L'assaut de l'être courroucé est aigu, tendu, incisif et rigide. Il est graduel. Il va des menaces verbales et parfois gestuelles, en passant par les bagarres, aux mises à mort, ces actions ayant toutes en commun la finalité de malmenier celui qui est considéré comme un ennemi.

Dans les *Métamorphoses* d'Apulée, la femme jalouse est tellement emprisonnée dans sa colère qu'elle n'écoute pas celle qu'elle prend pour la maîtresse de son époux, qui lui clame pourtant la vérité. Elle la rudoie au point de la tuer :

*Tunc illa uxor egregia sororem mariti libidosae furiae stimulis efferata primum quidem nudam flagris ultime uerberat, dehinc, quod res erat, clamantem quodque frustra paelicatus indignatione bulliret fratrisque nomen saepius iterantem uelut mentitam atque cuncta fingentem titione candenti inter media femina detruso crudelissime necauit*¹⁸³⁸.

L'intensité du ressentiment est proportionnelle à la nature des représailles. Le *furor* conduit l'être à commettre les pires atrocités. Sous son emprise, Médée n'hésite pas à tuer ses propres enfants afin de châtier son mari déloyal.

La colère se concrétise donc dans une continuité d'actions et de réactions, de chocs et d'entre chocs. Elle émane d'une disjonction entre énergies individuelles, envisagées dans une réseau global. Dans cette constellation de forces, chaque vecteur énergétique définit sa place par rapport aux relations qu'il entretient avec les autres. De cela découle une architectonique entre agresseur et agressé.

¹⁸³⁸ Ap., *M.*, 10, 24.

3. Les analogies

Par définition, une image est une métaphore par laquelle on rend une idée plus vive et plus sensible, en prêtant à l'objet dont on parle des formes, des apparences, des qualités empruntées à d'autres objets. Pour qu'une réalité psychologique puisse se matérialiser, il lui faut tisser un réseau analogique et donc posséder un référent de base. Comme il y a collusion implicite de la métaphore et de la comparaison dans la définition d'image, ce schème général est omniprésent puisqu'il est soit implicite, soit explicite¹⁸³⁹.

La métaphore est une figure microstructurale qui, par une transposition de sens, permet de rapprocher des éléments par association d'idées. Le passage d'un sens à l'autre a lieu par une opération personnelle fondée sur une impression ou une interprétation. Celle-ci demande à être trouvée, sinon revécue, par le lecteur. La différence avec la comparaison réside dans le fait que deux pôles sont associés par un comparant. Deux entités quelconques du même ordre, au regard d'une même action, d'une même qualité, sont ainsi rapprochées. Développée, la comparaison est un parallèle ; limitée à un rôle expressif, c'est la comparaison figurative, avec ses diverses formes poétiques.

L'expression de l'homme en colère se renforce de ces analogies. Elles sont de trois ordres : animal, mythologique et naturel. Les Romains ont largement exploré le domaine de la psychologie animale. Ils ont acquis et approfondi leurs connaissances de cet univers élémentaire par leur goût pour la chasse et pour les jeux¹⁸⁴⁰. La colère se manifeste par une sauvagerie sans bornes. En exacerbant la bestialité de l'être humain, elle le rend à sa nature la plus primitive.

¹⁸³⁹ M. Armisen-Marchetti, 1989, *Sapientiae facies*, p. 22.

¹⁸⁴⁰ Peuvent être consultés à ce sujet les ouvrages suivants : G. Jennison, *Animals for Show and Pleasure in Ancient Rome* (Manchester Univ. Press, 1937) ; J. Aymard, *Essai sur les chasses romaines des origines à la fin du siècle des Antonins* (Paris, de Boccard, 1951) ; U. Dierauer, *Tier und Mensch im Denken der Antike. Ideengeschichtliche Studien zur Tierpsychologie, Anthropologie und Ethik* (Studien zur antiken Philosophie, J. C. Gieben, 1977).

Loin de toute maîtrise, les instincts primaires se déchaînent et tendent à ruiner toute trace de civilisation. L'être renie son humanité pour se transformer en une créature soumise à l'instinct, proche du primitivisme.

Afin de rendre plus expressif ce déferlement passionnel, de nombreuses analogies sont présentées par le biais de la métaphore ou de la simple comparaison. Se tisse alors un réseau référentiel, enrichissant la description de l'homme en colère. La nature paraît féconde dans ce déchaînement et les exemples ne manquent pas. Ils sont de trois ordres, relevant du règne animal, des éléments, mais aussi du patrimoine mythologique, abondant en *homo furens*.

3.1 Analogie animalière

Pour complexifier le sémantisme de ce réseau référentiel, des aspects spécifiques de la colère sont parfois privilégiés. Dans le cadre de la comparaison canine, le pivot référentiel repose sur la férocité. Le courroux est un concept passionnel dont le cadre définitionnel n'est pas strict et limité à une seule manifestation. Il peut jouer de nombreux rôles : comme élément enclenchant une réaction physiologique du corps, qui est alors multiple et changeante selon l'espèce animale envisagée. En effet, chaque race possède ses propres défenses naturelles (les dents et les griffes pour le chien par exemple) et sa propre stratégie intimidante. Le schème accentué et emblématique du règne animal est alors l'impétuosité et la férocité.

3.1.1 Le référent général de l'animalité

L'ensemble des bêtes sauvages

Afin de renforcer l'avilissement provoqué par la colère, Sénèque élabore une comparaison des femmes avec l'ensemble des bêtes sauvages :

*Muliebre est furere in ira, ferarum uero et ne generosarum quidem praemordere et urgere proiectos. Elephanti leonesque transeunt, quae inpulerunt*¹⁸⁴¹.

La colère animalise l'homme et principalement les femmes, qui deviennent alors semblables aux bêtes sauvages. L'hyperonyme *fera*, qui trouve un parallèle dans le grec θήρ, est un nom racine de la forme *ghwer, qui signifie « la bête sauvage ». Il peut être appliqué à différents animaux. Ici le génitif pluriel *ferarum* recouvre l'ensemble des animaux sauvages et plus précisément les bêtes féroces, prédateurs et carnassiers.

La brutalité que dénonce cette image animale atteint son paroxysme avec la manière de s'alimenter. Comme le montre Christine Mauduit¹⁸⁴², si la consommation d'une nourriture cuite apparaît comme le propre de l'homme civilisé, l'homophagie constitue *a contrario* la principale caractéristique du mode d'alimentation des bêtes sauvages. Leur condition de prédateur est rappelée par l'expression *ne generosarum quidem*. La barbarie du comportement est accentuée par l'acharnement des prédateurs sur leur victime. La colère fait doublement régresser la femme, qui est non seulement l'égal d'une bête, mais en plus celui d'un prédateur féroce, cruel et brutal.

¹⁸⁴¹ Sén., *Clem.*, 3, 5 : « Ce sont les femmes qui perdent la tête dans les moments de colère ; ce sont les bêtes sauvages et, qui plus est, celles de race inférieure qui se jettent à coups de dents et s'acharnent sur leur victime terrassée ».

¹⁸⁴² Christine Mauduit, 2006, *La sauvagerie dans la poésie grecque d'Homère à Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres, p. 149.

L'espace

Pour affiner le bestiaire analogique, à chaque animal est associé un espace. L'endroit reculé de l'ancre (*e specu*), abri naturel de l'animal abrite un dragon, le cheval sauvage évolue dans les plaines et les fleuves, le taureau parcourt les bois et les monts qui lui sont familiers (*siluaque et notis saltibus errat*), le lion comme la lionne sont dans la forêt d'Arménie (*silua Armenia*). Quant au tigre, il déambule dans les forêts du Gange (*siluis Gangeticis*), le lion de Libye erre dans la campagne (*arua*).

L'espace est sauvage, reculé, épargné par la présence de l'homme. Ces prédateurs arpentent les territoires qui leur sont familiers, leurs domaines de chasse. Ces espaces sont denses, autant par leur superficie que par leur végétation, comme pour les forêts qui déploient des végétations amples. Cette signification locative renvoie à une hiérarchie dans l'échelle animale. D'un côté apparaissent les bêtes domestiques, apprivoisées et donc habituées à la présence humaine et de l'autre les prédateurs, farouches animaux.

3.1.2 La catégorisation

L'analogie bovine

La comparaison avec un taureau peut marquer le déchaînement de la passion, naissant d'une frustration. Deux occurrences mettent en scène cet animal victime d'une insatisfaction, puisque ses coups ne portent pas :

*Haud secus exarsit quam circo taurus aperto,
Cum sua terribili petit irritamina cornu,
Poeniceas uestes elusaque uulnera sentit*¹⁸⁴³.

¹⁸⁴³ Ov., *M.*, 12, 102-104 : « Achille est enflammé de colère, comme le taureau qui, dans l'immense arène du cirque, frappe de sa corne terrible l'étoffe de pourpre et sent que ses coups ne portent pas ».

Ou du fait que sa génisse lui a été retirée :

*Talia nequiquam questus (nam cuncta uidebam)
Surgit et, ut taurus uacca furibundus adempta,
Stare nequit siluaque et notis saltibus errat (...).
Tantaque uox, quantam Cyclops iratus habere
Debit, illa fuit ; clamore perhorruit Aetne¹⁸⁴⁴ .*

L'animal devient un double du personnage soumis à la colère et donc son prolongement. L'homme est doublement rabaissé puisque le taureau est sous le joug d'un instinct décuplé. Le pivot référentiel porte donc sur le motif de l'inassouvissement et de l'insatisfaction, dont la colère se nourrit. Une image de vaine puissance s'en détache alors. Il frappe *cum sua terribili cornu*, mais n'atteint pas son objectif. Le geste est puissant mais inefficace. Le taureau cherche désespérément sa génisse et ne la retrouve pas. L'errance (*stare nequit siluaque et notis saltibus errat*) dénote une désorientation géographique, une déambulation hasardeuse. Toute appréhension rationnelle de la situation est abolie par l'instinct développé par la passion.

¹⁸⁴⁴ Ov., *M.*, 13, 870-872 , 876-877: « Après ces plaintes inutiles, il se lève (car je voyais tout) et, comme le taureau dont a déchaîné la fureur en lui enlevant sa génisse, il ne peut rester en place ; il va et vient à travers les bois et les monts qui lui sont familiers (...). Sa voix était aussi effroyable qu'on pouvait l'attendre d'un Cyclope irrité ; ce cri fit frémir l'Etna».

L'analogie chevaline

L'analogie chevaline est illustrée par le cas de deux animaux de race différente et s'opposant par la valeur qui leur est attribuée. L'un est un âne, bête vulgaire et adaptée aux basses besognes, l'autre concerne un jeune cheval que l'on tente de dompter. Les aspects de la colère mis en scène sont aussi différents : l'*asellus* est présenté comme la victime d'une injustice, alors que le jeune cheval symbolise l'impétuosité de la jeunesse :

*Demitto auriculas, ut iniquae mentis asellus,
Cum grauius dorso subiit onus*¹⁸⁴⁵.

et :

*Sic horrida pectora tractat
Nequiquam mulcens ; obstat genitorque roganti
Nutritorque ingens et cruda exordia magna
Indolis. Effrenae tumidum uelut igne iuuentae
Si quis equum primis submittere temptet habenis :
Gausus non colla iugo, non aspera praebet
Ora lupis dominique fremit captiuus inire
Imperia atque alios miratur discere cursus*¹⁸⁴⁶.

¹⁸⁴⁵ Ap., *M.*, 1, 9, 20-21 : « Je baisse l'oreille, comme un âne de méchante humeur quand il vient de recevoir sur le dos une charge trop pesante. »

¹⁸⁴⁶ St., *Ach.*, 1, 275-282 : « C'est ainsi qu'elle essaie, par de vaines cajoleries, de toucher un cœur rude ; mais ces prières se heurtent au souvenir d'un père, à celui d'un héros qui l'a élevé et à l'âpreté naissante d'un grand caractère. Tel est, tout plein du feu d'une jeunesse indomptée, un cheval qu'on essaie de soumettre à la bride pour la première fois : après avoir longtemps été tout à la joie des plaines, des fleuves et de son orgueilleuse beauté, il refuse de présenter son cou au collier et sa dure mâchoire au mors ; il frémit d'avoir, une fois capturé, à se soumettre aux injonctions d'un maître et s'étonne qu'on lui apprenne à courir autrement. »

Dans le premier extrait, l'emploi de l'adjectif *iniquus* révèle l'injustice dont est victime l'animal. La colère n'est donc pas directement désignée mais suggérée par l'action. L'âne est avant tout caractérisé par sa fonction d'auxiliaire dans le quotidien de l'homme, servant au transport de marchandises ou de divers matériels. Le geste qu'il produit, *demitto auriculas*, s'inscrit dans un comique de geste, rendant compte du mécontentement de l'animal.

Quant à la deuxième occurrence, elle présente un jeune cheval que l'on tente de dompter. La colère est sous-jacente, se manifestant par un des traits de caractère qu'elle recouvre : l'impétuosité. Elle est déterminée par une nature violente, rapide et impulsive. L'analogie s'inscrit dans un double processus de domestication : la mère d'Achille tente vainement d'amadouer la nature rude (*horrida*) de son fils, comme l'homme souhaite apprivoiser un jeune étalon. La manœuvre est difficile et la nature rebelle triomphe. En effet, comme le montre Christine Mauduit, la domestication correspond donc au processus qui permet de rendre domestique un animal à l'état sauvage. Il devient alors un auxiliaire du quotidien de l'homme. Quant au dressage, il s'agit du processus d'apprentissage par lequel l'homme prépare l'animal à entrer dans la sphère du travail et à jouer le rôle qu'il attend de lui. Le mors (*iugum*) symbolise le fait de réduire la puissance sauvage de la bête, soit en l'anéantissant, soit en la canalisant, autant que faire se peut, pour la rendre utile à l'homme. Est évoqué ainsi l'univers de référence de l'homme, qui est l'espace civilisé avec ses lieux construits, ses terres cultivées, ses animaux apprivoisés.

Cette maîtrise de la sauvagerie témoigne de la survivance malgré la domestication d'un élément de sauvagerie momentanément maîtrisé, mais susceptible de resurgir brusquement et de reprendre le dessus, jusqu'à annuler totalement les effets de la domestication. Semblable au héros épique qu'est Achille, le cheval est à l'image de son espace d'origine, de ces plaines et de ces fleuves lointains.

L'analogie féline

L'analogie la plus fréquente est celle du lion, qui s'impose comme l'emblème de la fureur. Cette référence se décline en différents aspects : la condition de prédateur, l'impétuosité, l'instinct décuplé et le motif de l'errance.

La condition de prédateur

La race féline apparaît sous les traits de prédateurs auteurs de nombreux carnages. La manière de se nourrir en devient la principale attribution :

Silua iubatus qualis Armenia leo
In caede multa uictor armento incubat
Cruore rictus malidus et pulsa fame
Non ponit iras : hinc et hinc tauros premens
Vitulis minatur dente iam lasso piger,
Non aliter Atreus saeuit atque ira tumet
*Ferrumque gemina caede perfusum tenens*¹⁸⁴⁷

Ce passage réunit tous les éléments qui font apparaître le lion comme l'hyperbole de la sauvagerie animale¹⁸⁴⁸. Il met en évidence, d'abord, la violence de l'attaque du félin, par l'expression *in caede multa uictor armento* qui focalise l'attention sur le triomphe de l'assaut du lion, qui entraîne le festin c'est-à-dire la mise en pièces et la dévoration des chairs des animaux.. Le tableau culmine dans l'évocation de la poursuite de l'attaque du félin.

¹⁸⁴⁷ Sén., *Th.*, 732-738 : « Comme dans les forêts de l'Arménie, un lion à la forte crinière s'est jeté victorieusement sur un troupeau, et couché au milieu de son vaste carnage, quoique sa gueule soit toute humide de sang, quoique sa faim soit chassée, ne quitte pas encore sa rage, mais, tout en pressant ça et là des taureaux, menace languissamment les veaux de ses crocs déjà las, de même Atrée sévit, bouillonnant de fureur et brandit son glaive souillé d'un double meurtre. »

¹⁸⁴⁸ Voir C. Mauduit, 2006, *La sauvagerie dans la poésie grecque d'Homère à Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres p. 76-77.

Alors que le prédateur est rassasié, la poursuite de l'attaque dénote le plaisir de la chasse. L'accent est mis sur le sang humidifiant la gueule de la bête. La sauvagerie s'exprime dans les pratiques alimentaires du carnassier, qui se caractérisent par une appropriation violente et une ingestion complète et rapide de la nourriture. Le lion occupe le sommet de la hiérarchie animale des prédateurs. Le potentiel de sauvagerie qu'il représente est bien résumé par l'image de sa gueule, instrument d'une dévoration brutale, qui trahit par-delà la simple exigence alimentaire, le plaisir de détruire et le goût du sang. Comme l'écrit Christine Mauduit¹⁸⁴⁹, « cette image dépréciative du fauve reflète dans la représentation de la sauvagerie, des nuances de férocité et de cruauté, nuances autour desquelles s'effectue souvent le passage de l'animal à son référent humain ».

Dans la tragédie de Sénèque, Atrée est comparé à un félin, un tigre dans les forêts du Gange :

*Iamque dimissa mora
Assiluit aris toruum et obliquum intuens ;
Ieiuna siluis qualis in Gangeticis
Inter iuuenecos tigris errauit duos,
Vtriusque praedae cupida quo primum ferat
Incerta morsus flectit hoc rictus suos,
Illo reflectit et famem dubiam tenet,
Sic dirus Atrous capita deuota impiae
Speculatur irae¹⁸⁵⁰.*

C'est la faim qui pousse le tigre à aller attaquer le gibier ou les bêtes du troupeau. La chasse est pour lui une nécessité, résultant de l'instinct. Des périodes de privations prolongées expliquent l'avidité avec laquelle il jauge sa future nourriture et l'hésitation entre les proies potentielles.

¹⁸⁴⁹ C. Mauduit, 2006, p. 78.

¹⁸⁵⁰ Sén., *Th.*, 705-713 : « Et, sans tarder davantage désormais, il s'élançe aux autels en lançant des regards torves et obliques ; tel, dans les forêts du Gange, un tigre affamé hésite entre deux jeunes taureaux, également désireux des deux proies, et ignorant sur lequel porter d'abord la gueule menaçante, tenant ainsi sa faim en suspens, tel le cruel Atrée contemple les têtes vouées à sa fureur impie. »

L'acte de dévoration est induite par la contemplation des futures proies. Dans l'univers des comparaisons, le repas du fauve se caractérise par un mode d'appropriation violent de la nourriture, où se lit l'avidité de l'animal affamé.

L'impétuosité

La comparaison féline peut figurer l'impétuosité, caractéristique intégrée dans le concept de la colère. Elle se traduit par un caractère bouillonnant et volcanique, reflet d'une personnalité encline à la colère explosive. Elle s'attache généralement aux héros épiques, dont le tempérament volcanique est propice au *furor* guerrier, autre manifestation du courroux.

Stace met en scène Achille, qui après avoir été écarté par sa mère du conflit troyen, retrouve un équipement de guerre. Il va alors se réapproprier sa propre personnalité, endormie jusque là :

*Vt leo, materno cum raptus ab ubere mores
 Accepit pectique iubas hominemque uereri
 Edidicit nullasque rapi nisi iussus in iras,
 Si semel aduerso radiauit lumine ferrum,
 Eiurata fides domitorque inimicus, in illum
 Prima fames timidoque pudet seruisse magistro.
 Vt uero accessit propius luxque aemula uultum
 Redidit et simili talem se uidit in auro,
 Horruit erubuitque simul¹⁸⁵¹ .*

¹⁸⁵¹ St., *Ach.*, 856-866 : « C'est ainsi que le lion arraché aux mamelles de sa mère s'est apprivoisé, qu'il a appris à laisser peigner sa crinière, à craindre l'homme, à ne pas s'emporter en fureur sans en avoir reçu l'ordre, mais qu'une seule fois ses yeux aient vu en face briller le fer ; alors il abandonne tout esprit de soumission et le dompteur devient son ennemi : c'est contre lui que s'exerce d'abord sa voracité, et il a honte d'avoir été l'esclave d'un maître peureux. Mais quand il s'est approché, que l'éclat du métal lui a renvoyé son image et qu'il s'est vu tel qu'il est dans l'or qui reproduit ses traits il a en même temps tressailli et rougi. »

Le félin est introduit dans le processus de domestication d'une force animale et puissante. Ce dressage doit porter sur un spécimen jeune, à peine sevré (*materno cum raptus ab ubere mores*) auquel sont inculqués des principes domestiques. Il apprend à se laisser dominer par l'homme. L'emblème de sa force, la crinière pour le félin et les cheveux pour l'homme, se laisse manipuler. L'essence même de l'être est ainsi oubliée et annulée momentanément.

Mais un élément perturbateur vient briser cet équilibre : la lumière du fer (*Si semel aduerso radiauit lumine ferrum*). L'éclat du métal devient donc à la fois la synecdoque d'une arme mais aussi la métonymie de la personnalité du protagoniste. Symbole de la nature profonde du personnage, il la réveille. Toute une mécanique psychologique s'enclenche alors : le reniement de ce passé de bête servile par la honte¹⁸⁵² de ce qu'il a été et la réappropriation de sa propre personnalité.

L'instinct décuplé : le félin et sa progéniture

Afin de figurer le comportement de personnages féminins, l'analogie peut mettre en scène des lionnes. Cette correspondance se marque par le lien unissant la mère à son enfant. La maternité s'impose alors comme la principale attribution du comportement féminin en proie au *furor*. Le motif transversal de la férocité se retrouve et présente des mères, dont les petits sont menacés soit par l'apparition d'un ennemi, soit par le rapt de l'enfant :

*Stetit furenti similis ac toruum intuens
Herculae coniunx ; feta ut Armenia iacens
Sub rupe tigris hoste conspecto exilit*¹⁸⁵³.

¹⁸⁵² Le lexique de la honte (*puDET, horruit, erubuit*) développe cet aspect.

¹⁸⁵³ Sén., *Herc. Œt.*, 240-243 : « L'épouse d'Hercule s'est dressée furieuse et le regard torve, telle que la tigresse d'Arménie lorsqu'elle a mis bas et que, couchée sous un roc, elle bondit tout à coup à la vue de son ennemi. »

et :

*Seque armat et instruit iram.
 Qua simul exarsit, tamquam regina maneret,
 Vlcisci statuit poenaeque in imagine tota est ;
 Vtque furi catulo lactente orbata leaena,
 Signaque nanta pedum sequitur, quem non uidet, hostem,
 Sic Hecube, postquam cum luctu miscuit iram,
 Non oblita animorum, annorum oblita suorum,
 Vadit ad artificem dirae, Polymestora, caedis
 Colloquiumque petit¹⁸⁵⁴.*

L'instinct maternel déchaîne un comportement d'abord défensif en réponse à une menace, puis offensif.

Les références spatiales

Des régions extrêmes viennent appuyer ce réseau analogique :

- La campagne en Libye, contrée hostile à l'homme car réputée pour sa stérilité¹⁸⁵⁵, son climat et ses sables torrides ;
- L'Arménie,
- Le Gange.

Cette topographie symbolise un ailleurs lointain, barbare, exotique. La distance par rapport aux centres de la civilisation est une caractéristique fondamentale :

¹⁸⁵⁴ Ov., *M.*, 13, 544-552 : « Elle s'arme et se munit de colère. Quand son cœur en est enflammé, elle décide comme si elle était reine encore, de punir le crime ; elle est tout entière absorbée par l'image du châtement ; comme une lionne, à qui on a enlevé un lionceau qu'elle allaitait encore, s'abandonne à sa fureur et, quand elle a trouvé les traces de son ennemi, le poursuit sans le voir, ainsi Hécube, unissant en elle la colère au désespoir, oubliant, non pas son ressentiment mais son âge, va trouver Polymestor, artisan de ce meurtre abominable, et lui demande un entretien. »

¹⁸⁵⁵ Dauge, 1981, p. 153, 194, 195.

« C'est ainsi que, de l'avis du Romain, plus on s'éloigne des frontières de l'*orbis Romanus*, plus s'accroissent la *feritas* et la *ferocia* manifestées par les peuples étrangers¹⁸⁵⁶. »

Après avoir appris la vérité de l'oracle, Œdipe est semblable à l'un de ces félins qui errent, parcourant sans orientation précise de longues distances. La menace se lit sur le faciès :

*Qualis per arua Libycus insanit leo,
Fuluam minaci fronte concutiens iubam*¹⁸⁵⁷.

Sa nature tourmentée trouve son référent dans le monde animal et traduit l'acmé de la souffrance. L'analogie se construit autour de ces différents éléments : l'état d'esprit (*insanit*), attribut du lion (*fuluam iubam*), mouvement de la tête (*concutiens*), le front (*minaci fronte*).

L'analogie du loup

Le cas de l'analogie canine est particulier car il s'inscrit dans le cadre d'une métamorphose. La métamorphose marque le passage d'une forme à une autre. Elle dénote une modification profonde et radicale de l'aspect et de la nature. L'*homo furens* est la résultante d'un tel procédé puisque l'apparence de la personne évolue. Ici, Ovide met en scène une telle métamorphose :

*Vtitur in pecudes et nunc quoque sanguine gaudet.
In uillos abeunt uestes, in crura lacerti ;
Fit lupus et ueteris seruat uestigia formae.
Canities eadem est, eadem uiolentia uultus,
Idem oculi lucent, eadem feritatis imago est*¹⁸⁵⁸.

¹⁸⁵⁶ Dauge, 1981, p. 604.

¹⁸⁵⁷ Sén., *Œd.*, 919-920 : « Semblable à un lion de Lybie qui erre furieux par la campagne en secouant sur son front redoutable sa crinière fauve. »

¹⁸⁵⁸ Ov., *M.*, 1, 235-239.

La comparaison est alors envisagée sous l'angle de la férocité, résultante comportementale de la colère. Relevant de l'instinct, cette passion durcit le caractère au point de le rendre cruel et brutal. C'est cet état qui est alors mis en scène dans cette occurrence.

Les schèmes identitaires concernent donc l'homme mais aussi la bête : la teinte grise du poil et anciennement des cheveux, l'ardeur dépeinte par la lueur du regard, l'expression générale du faciès. L'éclat suggéré par le verbe *lucent* reprend la métonymie de la colère comme brasier interne à l'organisme. Le loup symbolise une force agressive, emblématique de la férocité. L'hyperonyme *feritatis imago* traverse donc les catégories naturelles, s'incarnant à la fois dans une icône humaine mais aussi animale. Comme le remarque Yves Albert Dauge¹⁸⁵⁹, le loup figure la force nocturne et destructrice, la rapacité insatiable, le comble de la voracité.

L'analogie de l'ours

Contre un de ses détracteurs, Martial compare l'homme en colère à un ours :

*Si dolor et bilis, si iusta coegerit ira,
Vrsus erit*¹⁸⁶⁰.

L'analogie est aussi précisée par le vers suivant : *fumantem nasum uiui temptaueris ursi*¹⁸⁶¹. L'ours devient le double de l'auteur, car une situation de conflit est envisagée. Il incarne la force développée par la passion et la puissance à laquelle s'oppose le détracteur d'Horace. Cette analogie s'impose comme une mise en garde de l'auteur. La métonymie de la colère comme feu intérieur est implicitement reprise ici puisque l'exhalaison, s'échappant du museau de l'animal, en est une conséquence.

¹⁸⁵⁹Dauge, 1981, p. 608.

¹⁸⁶⁰ Mart., 6, 64 : « Mais si une bile échauffée par la colère, si un légitime ressentiment l'y contraignent, ce sera un ours. »

¹⁸⁶¹ Mart., 6, 64 : « Le mufle fumant de courroux d'un ours plein de vie. »

Cette vapeur semble provenir d'un corps dont la température est plus élevée que l'air ambiant, résultant du bouillonnement passionnel. La férocité de l'animal est encore accentuée par l'emploi de l'adjectif *uiuus* qui souligne la vigueur de la bête.

L'analogie vipérine

La comparaison peut reposer sur le référent du gigantisme, évoquant un dragon :

*At ille sic ira celer, quod piger mole, ceu draco e specu uix euolutus
iam metu exanguibus Gabalitanis e proximo infertur*¹⁸⁶².

Le référent est un serpent, ou une créature fabuleuse proche du serpent, un dragon, comme l'indique le substantif *draco*, dont l'équivalent grec est δράκων. Il se rattache étymologiquement au verbe δέρκομαι, qui signifie « regarder », suggérant une vue fixe ou perçante. Le parallèle s'élabore sur le gigantisme. Comme le rappelle Christine Mauduit¹⁸⁶³, dans l'héritage grec, le dragon est réputé pour être redoutable et il s'associe dans les mythes aux puissances chthoniennes et à toutes les divinités, encore mal dégagées du bestial et de l'élémentaire, qui ont précédé l'avènement des Olympiens. De Chimère¹⁸⁶⁴ à Echidna¹⁸⁶⁵ en passant par Typhée¹⁸⁶⁶, les Gorgones¹⁸⁶⁷ ou le dernier rejeton de Phorcys et Kéto¹⁸⁶⁸, nombreuses sont les créatures monstrueuses. Symbole expressif de la barbarie, le serpent est multivalent.

¹⁸⁶² Sid., *Ep.*, 5, 13, 2 : « Quant à Séronat, prompt à s'irriter dans la mesure où il n'est pas engourdi par sa masse, semblable à un dragon qui a peine à dérouler ses anneaux hors de son antre, il approche du pays des Gabales déjà pâles de frayeur. »

¹⁸⁶³ C. Mauduit, 2006, p. 149. Dans la signification religieuse qui se rattache à cet animal, le dragon est le gardien du sanctuaire prophétique avant l'arrivée d'Apollon, dans l'*Hymne homérique à Apollon*.

¹⁸⁶⁴ *Théogonie*, 322.

¹⁸⁶⁵ *Ibid.*, 299-300.

¹⁸⁶⁶ *Ibid.*, 825.

¹⁸⁶⁷ *Bouclier*, 233-335.

¹⁸⁶⁸ *Théogonie*, 334-335.

Représentatif des forces d'en bas, il est associé avec les poisons du sol, du corps ou de l'âme, le danger des énergies dissimulées, le psychisme obscur, la *ferocia* et la *uanitas*, les déviations spirituelles, l'amour du mensonge, la haine des êtres supérieurs, le monde infernal¹⁸⁶⁹.

Le dénominateur commun n'exclut pas nécessairement d'autres critères ou d'autres signes de sauvagerie. Dans l'univers des comparaisons, la signification objective de « sauvage » se double d'une nuance de férocité et de violence. L'expérience de la colère se vit comme l'incursion d'un prédateur venu de l'espace sauvage.

3.2 L'analogie naturelle

3.2.1 Les forces sauvages de la nature

L'auteur recourt parfois à des images empruntées aux phénomènes naturels afin de rendre une expressivité sonore plus saisissante. Ovide évoque un ensemble de voix venant d'une assemblée en effervescence créant une rumeur, un bruit assourdissant et indistinct dans l'extrait suivant :

*Qualia succinctis, ubi trux insibilat Euris,
Murmura pinetis fiunt, aut qualia fluctus
Aequorei faciunt, siquis procul audiat illos,
Tale sonat populus ; sed per confusa frementis
Verba tamen uulgi uox eminet una*¹⁸⁷⁰.

¹⁸⁶⁹ Analyse de Dauge, 1981, p. 608. Cf. Virg., *Én.* II, 199 sq (les *gemini dracones* qui étouffent Laocoon et ses fils) ; 471-475 (Pyrrhus comparé à un serpent) ; IV, 484-486 (le dragon du jardin des Hespérides) ; VI, 571-572 (les serpents de Tisiphone) ; VII, 327 sq (ceux d'Allecto), XI, 751-756 ; Macr. *Sat.*, 1, 20, 9 ; Cic., *Diu.*, 1. 106 ; Hor., *Carm.*, 4, 4, 11-12.

¹⁸⁷⁰ Ov., *M.*, XV, 603-607 : « Semblable au murmure que font entendre les pins à la chevelure relevée, lorsque l'Eurus furieux y pénètre en sifflant, ou au grondement lointain des flots de la mer, un bruit s'élève de l'assemblée ; mais au milieu des clameurs confuses de la multitude frémissante un cri domine tous les autres. »

Pour figurer cette confusion, deux comparaisons, aériennes et aquatiques, se juxtaposent : le bruit de l'Eurus dans les pins s'articulant, par l'emploi de la conjonction de coordination *aut*, au grondement lointain des flots de la mer. L'isotopie du bruit sous-tend cette comparaison par la récurrence du lexique auditif : *insibilat, murmura, audiat, sonat, uerba, uox*. Ces images sont dominées par des notations auditives variées, figurant le fracas. Le bruit est soit sourd et prolongé comme celui des flots marins, soit aigu, provoqué par un mouvement rapide de l'air (*insibilat*).

L'expérience la plus concrète et la plus immédiate de la sauvagerie est fournie par le spectacle des phénomènes naturels. La mer est littéralement ensauvagée par la tempête, et c'est au bruit créé par le déferlement de cette puissance sauvage qu'est associé le bruit de l'assemblée. Les schèmes comparatifs sont la violence mais aussi la confusion. La nature est tourmentée par le déchaînement de la puissance des éléments : le vent, caractérisé par l'adjectif *trux*, bat et fait se courber les pins à la verticalité accentuée (*succinctis pinetis*), les flots agitent le courant de l'onde marine (*fluctus aequorei*). L'humeur aérienne et marine est alors perturbée.

3.2.2 Le déferlement torrentiel

Ovide juxtapose le développement de la passion à l'écoulement d'un torrent. Deux mécaniques s'enclenchent alors, provoquant un processus graduel croissant. Le phénomène gagne en vigueur par la rencontre d'obstacles, s'assimilant à une progression inéluctable et inexorable, broyant tout sur son passage :

*Acrior admonitu est inritaturque retenta
 Et crescit rabies moderaminaque ipsa nocebant.
 Sic ego torrentem, qua nil obstabat eunti,
 Lenius et modico strepitu decurrere uidi ;
 At quacumque trabes obstructaque saxa tenebant,
 Spumeus et feruens et ab obice saeuior ibat¹⁸⁷¹.*

La fureur convulsive est activée et développée par l'obstacle, qui s'affirme comme un agent très actif. Sa rencontre mobilise et concentre l'énergie, comme le montre l'emploi de l'adjectif *spumeus* associé au participe pris dans une notion adjectivale *feruens*. La sauvagerie du torrent sert alors de peinture réaliste de la nature mais aussi de métaphore du déchaînement des sentiments et des passions au cœur de l'homme. L'isotopie de la violence, marquée par *spumeus*, *feruens* et le comparatif *saeuior*, développe cette analogie.

La figuration est graduelle dans une optique à la fois visuelle et auditive. Le spectacle se laisse contempler par l'intermédiaire de la focalisation interne marquée par le verbe de perception, *uidi*. Le bruit est alors léger, *lenius et modico strepitu*, puis il s'intensifie par le grondement du cours tumultueux du torrent. L'idée de sauvagerie est associée à la même notation visuelle, qui rend compte du bruit terrifiant produit par le phénomène naturel. Cette image torrentielle évoquée par l'auteur rend ainsi compte de la tempête passionnelle vécue par le protagoniste dans sa vie ou dans son âme.

¹⁸⁷¹ Ov., *M.*, III, 566-571 : « Leurs cris redoublent sa violence ; ils ne font qu'irriter et accroître sa rage en voulant le retenir ; ce frein même empire encore le mal. Ainsi j'ai vu un torrent, tant que rien ne s'opposait à sa marche, couler doucement avec un bruit léger ; mais partout où des troncs d'arbres et des rochers entassés embarrassaient son cours, il écumait, il bouillonnait ; l'obstacle lui donnait une allure furieuse. »

3.3 L'analogie mythologique : Médée

La mythologie fourmille de personnages réputés par un trait de caractère spécifique. Parmi eux, se trouve Médée. Comme le rappelle Florence Dupont dans son ouvrage *Médée de Sénèque ou Comment sortir de l'humanité*¹⁸⁷², avant de devenir une héroïne de tragédie, en Grèce, puis à Rome, Médée appartenait à la plus ancienne mythologie grecque (Hésiode)¹⁸⁷³, comme figure bénéfique. Par la suite, sa légende a présenté de nombreuses variantes que ce soit en Grèce ou à Rome¹⁸⁷⁴. Le « mythe¹⁸⁷⁵ de Médée à Corinthe » accentue l'épisode de l'infanticide, meurtre qui parvient à éclipser tous les autres fragments de l'histoire.

C'est pourquoi Sidoine Apollinaire utilise la comparaison suivante :

Suffusaque bili

Coxerat internum per barbara corda uenenum.

Sic torua Pelasgum

*Colchis in aplustri steterat trepidante marito*¹⁸⁷⁶.

L'identité mythologique de la jeune femme sert de point de liaison entre le comparant et le comparé. Son évolution la faisant se transformer en monstre, puis en infanticide, achève ainsi son processus.

¹⁸⁷² F. Dupont, 2000, p. 15.

¹⁸⁷³ Avant Euripide, Médée est une magicienne divine, fille d'Hécate et sœur de Circé, mais c'est une « bonne » magicienne, capable de rajeunir les hommes par ses herbes, sans que des crimes horribles soient présents dans son histoire.

¹⁸⁷⁴ Ces variantes ont été parfois contradictoires : dans certains cas, elle fait tuer le vieux roi Pélias par ses filles, en leur faisant croire qu'elles vont le rajeunir. D'autres fois, elle rajeunit vraiment Pélias, qui en remerciement, laisse son trône au père de Jason, Eson (Ov., *M.*, VII, 297-349). À partir d'Euripide, c'est elle qui tue les enfants de Jason, alors qu'avant c'étaient les Corinthiens.

¹⁸⁷⁵ Florence Dupont précise que le terme « mythe » peut être accepté uniquement si on lui confère une extension purement littéraire, évoquant un sous-texte, référence explicite ou implicite à un récit connu de tous, celui d'Euripide, qui n'impose ni signification ni sémiologie.

¹⁸⁷⁶ Sidoine Apollinaire, *Le panégyrique de Maiorien*, 127-128, 132-133 : « Envahie par la bile, elle avait distillé en son cœur de barbare un poison intérieur. (...) Telle la Colchidienne, sur la poupe du vaisseau pélasge, se tenait farouche à côté de son mari terrifié. »

L'analogie sert donc à planter un état d'être, étape s'inscrivant dans un phénomène de déshumanisation et se cristallisant en une personnalité : Médée. Désormais, elle n'a d'autre identité que son nom, coïncidant avec son masque, *persona* : *Medea atrox*, « Médée au visage sombre et sauvage ». Ce nom symbolise le point d'articulation entre d'une part son rôle humain et le personnage de monstre et, d'autre part, l'identité d'héroïne mythologique, personnage d'une histoire fabuleuse véhiculée par la mémoire collective¹⁸⁷⁷.

Comme l'analyse Yves Albert Dauge¹⁸⁷⁸, Médée, la Colchidienne, égocentrique, amorale, excessive dans l'amour comme dans la haine, symbolise la féminité agressive et violente, toujours insatisfaite. Elle participe à la barbarie féminine, en tant que type de la magicienne, qui représente la face mystérieuse et dangereuse de la femme, les virtualités maléfiques de son activité.

4. L'*homo furens* en tant qu'indice

Dans une perspective plus globale, la colère s'incorpore dans des ensembles. Par sa nature, elle intègre celui des émotions ou passions. Mais, par son attribution à certaines personnes, elle participe à des jugements, à une mise en valeur de certaines caractéristiques identitaires. Elle est un comportement sur lequel un jugement de valeur est porté. Nous souhaitons mettre en évidence la position de la colère comme point de contact entre des caractéristiques inhérentes à l'être qui la ressent.

La colère est une émotion transversale. Latente en chaque être, elle appartient à un fond commun à toute l'humanité. Et pourtant, de cette unité, émerge une diversité considérable puisqu'elle s'applique à chaque individu. Les grilles de lecture de la représentation physique de la colère sont multiples. Le courroux s'enchaîne dans des dichotomies signifiantes, où il sert de point d'articulation à des catégories plus génériques.

¹⁸⁷⁷ F. Dupont, 2000, p. 7.

¹⁸⁷⁸ Dauge, 1981, p. 496, 643. Le type de Médée se joint à celui de la Bacchante ou de la Ménade, symbole de la possession, du *furor*.

Qu'elles soient d'ordre sexuel (féminin-masculin), numérique (singulier-collectif), substantiel (humain-divin) ou sociologique (nature-culture), ces sections touchent à l'attribution de la colère. Ce n'est plus la pure représentation qui est alors analysée mais le « support » en lui-même, à savoir l'identité de l'être qui se courrouce. La colère devient identitaire et peut se définir comme un indice emblématique d'une catégorie, participant à un canevas.

En tant que syntagme, l'incarnation de la colère se lit dans sa linéarité morphologique car elle se déploie sur le corps selon une combinaison de symptômes. Elle se situe à la jonction de la représentation picturale et scripturale. Par sa vivacité, sa promptitude, elle fouille, elle creuse, elle étire, elle rétracte le corps. En tant que paradigme, elle se décline selon les « supports » sur lesquels elle s'inscrit, à savoir les individus. Homme, femme, roi, esclave, dieu, foule, chaque être ou entité l'éprouve et elle crée alors la cohésion d'un groupe.

4.1 L'*homo furens* : entre masculin et féminin

4.1.1 La femme en colère : une matérialisation créée par une volonté masculine

Nombreuses sont les femmes qui se mettent en colère dans le corpus. Mortelles, déesses, aristocrates, plébéiennes, toutes s'embrasent. Vénus poursuit de sa haine implacable sa rivale et belle-fille, Psyché. Agrippine s'indigne auprès de l'empereur du fait des affronts faits à la descendance d'Auguste. Simon imagine son épouse gonflée de colère à son encontre. Cette multiplicité rappelle que la colère est une émotion universelle qui touche aussi bien les hommes que les femmes. Pourtant, il existe une tradition qui associe étroitement le courroux au sexe féminin

Il s'agit en effet d'un stéréotype misogyne, constaté par William V. Harris¹⁸⁷⁹, qui consacre un chapitre entier aux rapports de la colère et des femmes :

¹⁸⁷⁹ W.V. Harris, 2002, p. 265.

« The ancient stereotype is not confined to intensely misogynistic or misogynic texts such as the famous diatribe of Semonides of Amorgos or the sixth satire of Juvenal. It is almost pandemic, so to speak, and appears in many genres ; writers who conspicuously avoid it (Philodemus, for example) will require special consideration for that reason. It is not simply a cliché, it is (of course) a hostile stereotype, as is evident from the beginning. »

Et ce stéréotype est présent également dans *Illiade* (XX 252 255).

La colère coïncide avec une faiblesse du sexe féminin. Mais, il ne faut pas oublier que toutes les occurrences sont écrites par des hommes, consciences masculines qui projettent leurs opinions sur des représentations féminines. La femme en colère n'est qu'interprétation puisque son comportement se façonne au gré de ces paramètres qui noircissent parfois sciemment le portrait, auquel participe le courroux. Ces filtres masculins creusent un écart considérable entre la réalité éprouvée et l'image montrée. En tant qu'image reconstituée et donc représentation subjective, la femme en colère matérialise et détermine aussi le jugement des hommes sur la femme. La représentation physique de la colère sort du cadre strictement littéraire afin d'illustrer une conception sociologique. Et cette médiation par un écran masculin rappelle les difficultés que rencontre toute tentative de restituer la réalité de la condition féminine dans la Rome antique, constat fait par Danièle Gourevitch et Marie-Thérèse Raepsaet-Charlier¹⁸⁸⁰.

Ce parti-pris rend compte du fait que les Romains étaient profondément convaincus de l'inégalité des sexes¹⁸⁸¹ :

¹⁸⁸⁰ D.Gourevitch-M-T Raepsaet-Charlier, 2001, p. 25-28.

¹⁸⁸¹ Dauge, 1981, p. 495-496.

« Ils la voient vulnérable, excessive, prisonnière d'une affectivité qu'elle ne peut contrôler, et le caractère généralement irrationnel de son comportement leur a donné à penser que sa nature était mauvaise, ou du moins inférieure. Nombreux sont les textes qui mettent en relief sa sauvagerie, sa cruauté, son inhumanité, son incapacité de se dominer, de maîtriser ses instincts et ses passions, d'où la valeur proverbiale de l'expression *muliebris impotentia*, son émotivité, sa versatilité, son *imprudencia*, tous défauts contraires à l'idéal de *uirtus*. On n'aura garde d'oublier l'amour du mensonge, la perfidie innée, les caprices, la sensualité, le goût du luxe, ainsi que toutes les manifestations de la *uanitas* dans son ensemble. »

4.1.2 La femme en colère : une intensité décuplée

Pourtant, le sexe masculin et le sexe féminin partagent les mêmes symptômes de la représentation physique du ressentiment. La physionomie colérique s'inscrit dans le corps selon une base commune à tout le genre humain. La dichotomie sexuelle n'est pas forcément opérationnelle dans l'aspect physique, mais plutôt dans la puissance.

En effet, c'est dans l'intensité de son courroux que la spécificité féminine se remarquerait le plus. Le *furor* s'impose comme l'expression paroxystique de la colère. Les femmes sont promptes à se laisser submerger par ce déferlement. La tragédie a largement exploité la fureur féminine dans ses débordements les plus sauvages : Médée, Clytemnestre, Déjanire, autant d'épouses bafouées, qui nourrissent un ressentiment sans faille, qui se matérialise alors dans les actes les plus atroces. Cette violence dévastatrice relèverait d'une prédisposition naturelle, reconnue par bon nombre d'auteurs. Juvénal affirme que le sexe féminin est enclin aux crimes les plus grands tant la colère y est agressive :

*Minor admiratio summis
 Debetur monstris, quotiens facit ira nocentem
 Hunc sexum et rabie iecur incendente feruntur
 Praecipites, ut saxa iugis abrupta, quibus mons
 Subtrahitur cliuoque latus pendente recedit*¹⁸⁸².

Cependant, ces colères féminines ne sont pas gratuites, dans la mesure où elles constituent une réponse à une offense ou qu'elles sont le fruit d'une volonté supérieure. Trahie par Thésée, Ariane erre, peinant à croire à la réalité de son abandon. Par l'intervention divine, Didon s'embrase d'amour, puis de colère pour Énée, qui va, malgré tout, la quitter. Ces femmes subissent des actions aliénantes qu'elles n'ont pas souhaitées. Elles en sont les victimes, ce qui rappelle sans conteste leur subordination aux hommes, comme le constate William V. Harris¹⁸⁸³ :

« Women are continually in situations of subordination that produce anger (e.g., often not having control over their bodies, making less money than men with the same education, responsibilities, and experience ; being the recipients of [physical] abuse ten times more frequently than are men), but the culture still largely denies them direct expression of that emotion. »

Seules, les figures des déesses courroucées se détachent par leur indépendance et leur toute-puissance. Leur essence divine leur donne la capacité de répondre à l'affront dont elles sont les victimes. Dans l'*Énéide*, Junon poursuit de son inexorable colère Énée. Dans les *Métamorphoses*, Vénus est implacable contre sa rivale Psyché. Seule l'intervention de Jupiter parvient à la fléchir.

¹⁸⁸² Juv., 6, 646-650 : « Il ne faut guère s'étonner de voir ce sexe atteindre des sommets dans le crime quand la colère le rend méchant : lorsque la rage leur incendie le foie, elles se laissent précipiter la tête la première aussi violemment qu'un éboulis de rochers quand la montagne s'affaisse et qu'un sentier à flanc de coteau s'en détache. »

¹⁸⁸³ W.V. Harris, 2002, p. 264, citant Mc Bride, 1993, 14.

4.2 *L'homo furens* : entre divin et humain

La dichotomie divin-humain est d'ordre substantiel puisqu'ici c'est la nature même de l'être qui est soulignée. De prime abord, l'insertion de la colère dans une essence divine suppose un degré élevé d'incarnation car les dieux sont capables d'émotions, aspect traditionnel de l'humanité. De la notion même de divinité émane une dimension de supériorité : dans l'outrage, dans la vengeance, le traitement même de la colère en ressort grandi.

4.2.1 L'association du divin et du courroux relève de l'anthropomorphisme

Entre mortels et immortels, la colère se partage de manière inégale. Des paramètres réduisent d'emblée l'association de la colère et des dieux. En effet, il faut que la matière textuelle accepte la rencontre des sphères divine et humaine, puis, qu'elle adopte les lois de l'anthropomorphisme dans la représentation des immortels. Car le courroux est une particularité humaine, qui souligne les failles des mortels, mais également leur nature perfectible. Admettre la jonction du ressentiment et de la substance divine revient à reconnaître aux dieux une faiblesse et donc, par extension, une nature humaine.

Vinciane Pirenne-Delforge¹⁸⁸⁴ définit ainsi l'anthropomorphisme grec, « qui n'est pas », selon elle, « que de surface ». Le divin épouse surtout une forme humaine magnifiée :

¹⁸⁸⁴ V. Pirenne-Delforge, « Le monde des dieux », in *Religions de l'Antiquité*, Paris, p. 90.

« Le dieu est plus grand, plus beau, plus fort et il ne connaît pas la vieillesse ; des liquides physiologiques parcourent son organisme, il se reproduit et il doit se nourrir (...). Les dieux connaissent les mêmes passions que les humains (...) mais ils sont bien plus clairvoyants et la misère humaine n'est pas leur lot. (...). Ils sont également puissants (...). Leur puissance s'exerce à l'intérieur du monde auquel ils sont intimement liés, auquel ils appartiennent : la nature et ses cycles, les êtres vivants, leurs impératifs biologiques et leur volonté, les communautés et leur histoire. »

C'est pourquoi le genre épique recèle des dieux courroucés. Dans les *Métamorphoses* d'Ovide, Junon s'emporte contre Io (I, 724-727) ; Apollon s'enflamme de courroux quand il apprend la trahison de Coronis (II, 600-605). Tout dieu est susceptible de se laisser submerger par la colère, même ceux réputés pour leur clémence, comme Pallas qui s'en prend à Arachné. Ce sont des atteintes directes aux égards dus à leur divinité qui suscitent leur courroux, des actes impies qui profanent ce qui est sacré. En voyant son culte délaissé, Vénus s'acharne contre sa rivale Psyché. Actéon surprend Diane dans sa nudité la plus complète. Du fait de cette logique anthropomorphique, les symptômes divins du courroux sont les mêmes que pour ceux des mortels. Rougeur, éclat de voix, regard menaçant et bien d'autres indices évoquent l'humanisation du physique colérique.

4.2.2 Un châtiment exemplaire

Une distinction entre mortels et immortels s'opère dans la nature de l'offense et des représailles. En effet, le sacrilège éveille les ripostes les plus redoutables. À l'image de la divinité, la réprimande est nettement supérieure à celle entreprise par les hommes. La riposte des dieux est à craindre pour les hommes car elle est à leur image. La mythologie foisonne d'histoires de mortels qui sont mis au supplice pour avoir outragé une divinité. Actéon est changé en cerf sauvage, puis dévoré par ses propres chiens de chasse pour avoir surpris Diane au bain :

*Inter medias frondes lapidis Actaeon simulacrum curioso optutu in deam [sum] proiectus iam in ceruum ferinus et in saxo simul et in fonte loturam Dianam opperiens uisitur*¹⁸⁸⁵.

Métamorphose, anéantissement total d'une famille, errance perpétuelle des mortels, le châtement divin peut prendre toutes les formes. Sa force et sa cruauté sont amplifiées par rapport au ressentiment des hommes. L'essence divine soutient cette démesure, faisant de chaque épisode mythologique un *exemplum* pour le commun des mortels. L'enseignement est toujours le même : tout être humain qui vient à outrager la divinité s'expose aux pires châtements.

Les colères des dieux visent généralement des êtres humains. Toutefois, il arrive qu'elles interviennent entre immortels, même si ces dernières sont bien moins fréquentes, voire exceptionnelles. Vénus s'indigne contre Junon et Cérès qui tournent en ridicule les affronts dont elle est la victime (Ap., M., V, 31, 7). Elle s'emporte contre son fils fautif d'avoir eu une relation galante avec Psyché (V, 28, 9 et 29, 1). Junon s'en prend aux différentes maîtresses de Jupiter. Cependant, pour qu'il y ait enclenchement d'une action réparatrice de la part du dieu offensé, il faut qu'il y ait implicitement une relation de subordination qui le lie à l'offenseur. Vénus ne s'en prend pas à ses égales, Junon et Cérès, mais à son fils. Cette filiation lui permet d'affirmer sa toute-puissance en lui rappelant qu'en tant que mère elle peut récupérer tous les bénéfices dont il jouit :

*Velim ergo scias multo te meliorem filium alium genituram, immo ut contumeliam magis sentias aliquem de meis adoptaturam uernulis, eique donaturam istas pinnas et flammam et arcum et ipsas sagittas et omnem meam suppellectilem, quam tibi non ad hos usus dederam*¹⁸⁸⁶.

¹⁸⁸⁵Ap., M., 2, 4, 10 : « jaillissant des feuilles, penché vers la déesse, l'oeil avide, on voyait un Actéon de pierre, déjà métamorphosé en cerf sauvage, guettant la grotte et la fontaine pour y surprendre Diane au bain. »

¹⁸⁸⁶Ap., M., 5, 29, 5.

Dans les trahisons de son époux, Junon ne s'en prend jamais directement à Jupiter mais toujours aux différentes maîtresses, êtres bien plus vulnérables.

4.3 L'*homo furens* : entre singulier et collectif

Face à la psychologie des foules, les Romains ont cherché non seulement à définir la distance qui doit les séparer d'un monde réputé inférieur, mais aussi mauvais, et à posséder les moyens de maîtriser cette masse. Les termes utilisés pour la désigner, *multitudo*, *multi*, *turba*, *uulgus*, *plebs*, *coetus*, les dérivés de *grex*, suggèrent le règne du nombre, le désordre, l'infériorité. À cet ensemble peuvent être associés la *feritas*, l'inculture et la violence, l'*impotentia*, l'agitation anarchique, la mobilité, l'*inconstantia*, l'impulsivité, la *temeritas*, le manque de jugement¹⁸⁸⁷.

En tant que composante émotionnelle forte, la colère n'est pas qu'une passion individuelle. Dans un élan commun, elle peut s'emparer de toute une multitude et c'est alors une foule qui est mise en scène. Le roman et le genre historiographique exploitent volontiers ce type de situation, du fait de la tonicité qui s'en dégage et du rôle fondamental qu'ont joué les foules dans l'histoire romaine. Nonobstant ces divergences, les mêmes sèmes comportementaux se retrouvent.

Malgré le nombre important d'individus, la presse présente une unité mentale. Cette cohésion est créée par un même élan, rôle pouvant être tenu par la colère. Le ressentiment vise une personne en particulier. C'est le cas de Télyphron qui, après avoir blasphémé, est mis en pièces par la multitude domestique :

¹⁸⁸⁷Remarque de Dauge, 1981, p. 498.

*Vix effatum me statim familiares omen nefarium exsecrati raptis cuiusque modi telis insecuntur ; pugnīs ille malas offendere, scapulas alius cubitis inpingere, palmis infestis hic latera suffodere, calcibus insultare, capillos distrahere, uestem discindere. Sic in modum superbi iuuenis Aoni uel Musici uatis Piplei laceratus atque discerptus domo proturbor*¹⁸⁸⁸.

Racontant son histoire, la victime perçoit l'activité du groupe en colère comme un déferlement de chocs qui l'assaillent. C'est un « être-foule¹⁸⁸⁹ » qui est alors mis en scène, aboutissant du démantèlement de chaque individualité qui se fond dans une unité collective. La dépersonnalisation se traduit par l'ubiquité des coups, qui semblent provenir de partout (*offendere, inpingere, suffodere, insultare, distrahere, discindere*), soulignant ce pêle-mêle déjà remarqué dans le *Satiricon*. C'est un corps collectif qui se met en mouvement. Toute individualité est gommée au profit d'une cohérence kinésique. Le motif de la dislocation (*laceratus, discerptus*), qui caractérise la victime, exprime l'aboutissement d'une telle activité : la mise en pièce de l'adversaire. L'action est alors envisagée dans son plein accomplissement.

Cependant, l'action de la foule peut être évoquée sous un angle inchoatif, quand elle commence à s'embraser après la révélation d'un homicide :

*Saeuire uulgus interdum (...) Conclamant ignem, requirunt saxa, paruulos ad exitium mulieris hortantur*¹⁸⁹⁰.

¹⁸⁸⁸ Ap., *M.*, 2, 26, 6-8 : « A peine avais-je lâché ces mots que les gens de la maison, accueillant par des exécutions ce présage sacrilège s'emparent des premières armes venues et se mettent à ma poursuite ; l'un m'envoie ses poings dans les joues, un autre, à coups de coude, m'enfonce les omoplates, un troisième me laboure les côtes à pleines mains ; on me lance des coups de pied, on m'arrache les cheveux, on lacère mon vêtement. C'est ainsi que, semblable à l'orgueilleux jeune Aonien ou au chantre inspiré de Piérie, on me jette hors de la maison, déchiré et mis en pièce. »

¹⁸⁸⁹ Cette expression est forgée d'après celle de Françoise Gaillard, « L'homme-foule », In: *Romantisme*, 1997, n°98, *Influences*, pp. 111-120.

¹⁸⁹⁰ Ap., *M.*, II, 27, 6-7 : « Le peuple cependant, devenait menaçant. On demande à grands cris des torches, on cherche des pierres, on ameute les marmots, on veut la mettre à mort. »

L'agressivité va crescendo. La clameur populaire s'enfle, on se munit de pierres, de projectiles et d'instruments permettant la mise à mort de l'épouse meurtrière et adultère. Dans les deux extraits précédents, c'est l'indignation qui soulève un mouvement de foule.

Mais, ce peut être des intérêts communs qui soudent le groupe. Il se renforce d'une identité sociale et professionnelle, rappelant ainsi l'existence d'un esprit de corporation. Suétone évoque le mécontentement des soldats de la Xème légion, qui réclament leur congé et des récompenses (*Caes.*, LXX, 1). Ce groupe représente une réelle menace pour la stabilité civile, puisque ce rassemblement offre un pouvoir de destruction massif, comme le rappelle Tacite. En effet, un spectacle de gladiateurs donné à Pompéi a donné lieu à une rixe sanglante et meurtrière :

*Quippe oppidana lasciui in uicem incessentes, probra, dein saxa, postremo ferrum sumpsere, ualidiore Pompeianorum plebe, apud quos spectaculum edebatur*¹⁸⁹¹.

Les adverbes *dein* et *postremo* scandent la gradation de la violence (*dein postremo*), s'ajoutant à un échange verbal injurieux (*in uicem incessentes, probra*), qui évolue en un sauvage affrontement (*dein saxa, postremo ferrum*). L'expression *oppidana lasciui* rappelle l'aspect déréglé des foules, mais elle ajoute également un jugement sociologique sur le comportement excessif de la multitude plébéienne. Dans ses *Satires*, Horace rappelle l'attitude violente des premiers hommes, semblable à celle d'une foule plébéienne en colère :

¹⁸⁹¹ Tac., *An.*, XIV, 17, 1 : « En effet, en échangeant des invectives selon la licence propre aux petites cités, ils se lancèrent des injures, puis des pierres, enfin des armes, et la victoire resta à la plèbe de Pompéi, où se donnait le spectacle. »

*Cum prorepserunt primis animalia terris
Mutum et turpe pecus, glandem atque cubilia propter
Vnguibus et pugnīs, dein fustibus, atque ita porro
Pugnabant armis quae post fabricauerat usus*¹⁸⁹².

Comme le rappelle Françoise Gaillard¹⁸⁹³, l'individu pris dans une foule commence par perdre son autonomie et régresse à un stade qualifié de « bestial ». C'est pour cela que les actions commises par l'homme en foule sont cruelles, puisque la raison est totalement abolie :

« L'instinct en appelle à un mode de fonctionnement naturel et pré-rationnel, c'est-à-dire à un mode qui, rapporté à une échelle de valeurs dont la culture et la raison sont les barreaux les plus élevés, est nécessairement inférieur¹⁸⁹⁴. »

Semblable à un « creuset chauffé à blanc par une violence archaïque, par une férocité venue du fond des âges¹⁸⁹⁵ », la presse en colère est un assemblage où se liquéfient les individualités. Dans un mouvement de généralisation, sont amplifiés les symptômes de la fureur : éclat verbal, menaces, armes, coups. Et dans cette globalité, la description physique de la colère s'oriente vers une indifférenciation en privilégiant les manifestations corporelles comme les paroles et les mouvements.

¹⁸⁹² Hor., *S.*, I, 3, 99-102 : « Lorsque les premiers vivants furent sortis en rampant de la terre encore nouvelle, bétail sans parole encore et hideux, ils se disputaient du gland et des tanières en luttant avec leurs ongles et leurs poings, puis avec des bâtons, et ainsi de suite, avec les armes qu'avaient plus tard fabriquées l'expérience. »

¹⁸⁹³ F. Gaillard, 1997, « L'homme-foule » in *Romantisme*, 1997, n°98 (*Influences*, pp. 111-120).

¹⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 115.

¹⁸⁹⁵ F. Gaillard., 1997, p. 114.

Pour G. Tarde, il existe en l'homme une face archaïque de nature collective, qui le rend influençable. Le langage perd donc son caractère articulé, pour évoluer en tumulte, en un bruit assourdissant. Et cet anonymat rappelle que la colère est commune à tout le genre humain, émotion carrefour qui jaillit d'un état de fait jugé comme outrageant ou indignant.

4.4 L'*homo furens* : entre nature et culture

La colère relève de l'affectif, de cette sensibilité élémentaire qui rattache l'homme à l'instinct. En la faisant s'exprimer, l'être laisse agir des impulsions innées et spontanées. La maîtriser revient à dompter sa nature primaire, à suivre sa raison et donc à s'éduquer. Le clivage nature-culture rappelle cette oscillation entre ces deux pôles, entre la personne « naturelle » que représente l'*homo furens* et celle qui sait se dominer. Suivant les préceptes philosophiques, cette dichotomie est interne à chaque individu. L'*homo furens* résulte de l'affirmation d'une partie spécifique du mécanisme humain.

De plus, en aval d'une telle considération, apparaît la distinction opérée par le statut social. Sommairement, les personnes de modeste condition ne bénéficient pas, ou pas du tout, d'une éducation très élaborée et seraient, dans ce cas-là, plus enclines à manifester leur colère. Il s'agit donc d'observer si les exemples d'esclaves courroucés abondent dans le corpus.

4.4.1 La barbarie

La frontière entre la nature et la barbarie est ténue et fragile. En effet, la barbarie¹⁸⁹⁶ n'est pas qu'une distinction ethnique. Le terme *barbarus* possède un sens moral, qui peut aussi bien caractériser les Grecs eux-mêmes et les Romains que les peuples étrangers à leur culture commune, les *exterae gentes* ou *nationes*. Le Romain sait que la barbarie est l'instinct, la passion, l'*animus* inférieur¹⁸⁹⁷, tapi dans les replis de l'esprit et dans le meilleur des cas, sous une forme latente ou dispersée.

La barbarie relève d'une conception qualitative et se définit par un « champ barbarologique » constitué de l'irrationalité, de la négativité, de la *feritas*, de la *ferocia*, du *belli furor*, de la *discordia*, de la *uanitas*, de l'aliénation et du chaos. Elle est « une structure inhérente à la conscience même du Romain, une structure fondamentale et permanente qui a servi à édifier une vision du monde, une élite, une civilisation, un empire et un ordre universel¹⁸⁹⁸ ». Elle est le pendant de la *Romanitas*, principe du bien, qui représente un ensemble de valeurs ontologiquement supérieures. De l'autre, la barbarie s'impose comme un état inférieur, soit collectif, soit individuel, variable car tout être est susceptible d'évolution et se doit d'atteindre et de maintenir ce point d'équilibre qu'est l'*humanitas*. Le Romain, et donc Rome, travaille à sa propre fin et pour l'univers, car la *romanitas* se conçoit comme un état supérieur de l'être¹⁸⁹⁹. Dauge distingue six fins essentielles : la vérité, l'ipséité, l'intégralité, la créativité, la supériorité et l'unité. Le *je* romain s'instaure comme principe supérieur et se pose dans sa singularité et son universalité, comme principe démiurgique supérieur.

¹⁸⁹⁶ Voir l'ouvrage de Yves Albert Dauge, *Le barbare : recherches sur la conception romaine de la barbarie et de la civilisation*.

¹⁸⁹⁷ Dauge, 1981, p. 441.

¹⁸⁹⁸ Dauge, 1981, p. 805.

¹⁸⁹⁹ Dauge, 1981, p. 25.

À ce *je* s'oppose l'autre, intérieur et extérieur¹⁹⁰⁰. La culture permet à l'homme de s'accomplir et même de se déifier. Grâce à elle, le Romain s'intègre dans la véritable élite spirituelle et se différencie radicalement des barbares qui forment une humanité inférieure.

Le but permanent de Rome est de faire triompher dans un monde imparfait les idées et valeurs essentielles, de « tout transformer en romanité par un art perpétuel¹⁹⁰¹ ». La romanité se marque par la conquête d'une identité véritable et supérieure. Mais cette volonté créatrice est souvent opposée à de nombreuses forces intérieures.

4.4.2 L'*animus* passionnel

Pour reprendre l'analyse d'Yves Albert Dauge¹⁹⁰², le mécanisme humain se révèle par une tripartition : un principe spirituel ou divin, un principe dynamique et un principe matériel, ce qui correspond à la division esprit-âme-corps. L'âme se scinde en deux faces, appelées réciproquement par Cicéron, *ira* et *cupiditas*¹⁹⁰³ : l'une se caractérise par sa violence, son emportement, son énergie, l'autre se figure par le désir, principalement des biens et des plaisirs matériels.

Cette conception de l'être humain se traduit par une terminologie spécifique. Situé hiérarchiquement au dessus du principe matériel, *corpus*, apparaît l'*animus*, qui comprend des parties de valeur inégale. Une dichotomie fondamentale oppose une *pars irrationalis* ou inférieure à une *pars rationalis* ou supérieure, correspondant au principe spirituel¹⁹⁰⁴.

¹⁹⁰⁰ Comme le montre Dauge (p. 32), l'autre est à la fois le tu du partenaire et l'étranger au Soi, refusé comme inférieur et incompatible. Au vu de cette complexité sémantique, Dauge crée donc le terme « aliénité » qu'il définit ainsi : « ensemble de modes d'être et d'agir étrangers et contraires au Moi véritable (ou au je) ; incapacité d'être réellement soi-même, absence de personnalité métaphysique, ou perversion de cette personnalité ; tout ce qui est extérieur et opposé à l'ipséité romaine ».

¹⁹⁰¹ Dauge, 1981, p. 381.

¹⁹⁰² Dauge, 1981, p. 609-619.

¹⁹⁰³ Cic., *Tusc.*, 1, 20 : *Plato triplicem finxit animum, cuius principatum, id est rationem, in capite sicut in arce posuit, et duas partes parere uoluit, iram et cupiditatem, quas locis disclusit : iram in pectore, cupiditatem supter praecordia locauit.*

¹⁹⁰⁴ Cf. Cic., *Tusc.*, 1, 20 ; 2, 51 (*ratio* opposée à la *pars inferior*) ; Sén., *Ep.*, 71, 27 ; 92, 8, etc.

L'*animus* inférieur représente le plan médian de l'homme, cette âme intermédiaire entre le corps et l'esprit et qui se distingue par une incessante activité¹⁹⁰⁵. L'analyse psychologique discerne dans cette partie de l'être une âme « sensible », « passionnelle » et « mentale ».

Étroitement liée au corps et aux sens, la première est constituée des impressions et des émotions élémentaires¹⁹⁰⁶. La seconde représente le principe dynamique, l'impulsion expansive de l'individu, l'élan vital, l'énergie¹⁹⁰⁷. Dans cette âme instable et multiforme, se déterminent deux tendances essentielles, l'une tournée vers la jouissance, *cupiditas*, l'autre vers la violence, *ira*. Livré à lui-même, cet *animus* inférieur et irrationnel crée l'impuissance et l'aliénation. L'homme ne peut entrer en possession de son humanité qu'en maîtrisant et en ordonnant ce chaos passionnel : *animus uincere*¹⁹⁰⁸.

L'*homo furens* incarne une phase de l'instinct, manifestation d'une barbarie intérieure, latente en chaque être. Même les personnages d'élite à la symbolique forte comme Énée sont susceptibles de se laisser submerger par leur nature primaire. Comme l'analyse Dauge¹⁹⁰⁹, Énée représente « l'être élu qui, à l'appel des dieux, et, au travers d'innombrables épreuves, devient l'Homme exemplaire, en l'occurrence le Romain en soi, et le fondateur d'une race artificielle supérieure, c'est-à-dire constituée sur les plans psychique et spirituel, destinées à jouer dans l'histoire un rôle créateur¹⁹¹⁰ ». Venant de Troie et donc d'origine barbare, il évolue et devient l'archétype du Romain. S'étant vaincu et connu lui-même (chants I à V), il obtient d'Anchise, qui fait fonction de maître spirituel, la révélation de la gnose et le sens de l'histoire (livre 6), puis, en possession de sa véritable personnalité, il se met en devoir de vaincre le monde pour le transformer (livres 7 à 12).

¹⁹⁰⁵ Cf. Cic., *Fin.*, 5, 55 ; *Tusc.*, 1, 54.

¹⁹⁰⁶ Cf. Cic., *Tusc.*, 1, 38 ; 46 ; 56 ; *Fin.*, 5, 59 ; *Leg.*, 1, 26.

¹⁹⁰⁷ Cic., *Tusc.*, 1, 80 : *haec refelli possunt : sunt enim ignorantis, cum de aeternitate animorum dicatur, de mente dici, quae omni turbido motu semper uacet, non de partibus iis in quibus aegritudines, irae libidinesque uersentur...*

¹⁹⁰⁸ Cic., *Marc.*, 8 ; Sén., *Ben.*, 5, 7, 5 (*animus suum continere et tradere sibi*). Comme le remarque Y.A Dauge (note 134, p. 615), le mot *animus* désigne clairement l'âme « passionnelle ».

¹⁹⁰⁹ Dauge, 1981, p. 153.

¹⁹¹⁰ Dauge, « Vénus, Énée et l'Androgyne. Herméneutique virgilienne », p. 78.

La récurrence des thèmes barbares présente cette évolution qui se fait par une succession de victoires contre la barbarie. Doivent être combattus : « l'or troyen », *barbaricum aurum*¹⁹¹¹, symbole du monde asiatique, la domination chaotique des passions, colère, peur, ressentiment, avidité, aveuglement¹⁹¹², tentation de l'amour et de l'oubli, Didon¹⁹¹³ incarne la passion destructrice, le *furor*, dont Énée doit se libérer. Cette barbarie intérieure s'imprègne aussi de la démesure, de la conscience exagérée de soi. Au terme de cette évolution, il acquiert sa personnalité profonde et définitive¹⁹¹⁴.

Au terme de ce triomphe sur sa barbarie intérieure, Énée possède toutes les armes pour lutter contre la barbarie extérieure, incarnée par des peuples rudes et primitifs mais aussi par des chefs ardents, à l'énergie stérile et destructrice. Après l'ultime victoire d'Énée va alors se constituer le peuple romain.

4.4.3 L'esclave et le roi : la colère comme indice sociologique?

Si l'*homo furens* découle d'un manque de maîtrise de soi, il peut apparaître logique que l'éducation soit un facteur décisif pour le juguler. La colère deviendrait alors la marque d'une instruction déficitaire et caractériserait des individus issus des basses couches sociales comme les esclaves ou affranchis. Le monde du *Satiricon* fourmille de personnages d'humble extraction sociale : Encolpe, Eumolpe, Fortunata, Trimalcion, tous s'emportant de la manière la plus violente qui soit.

¹⁹¹¹ M. Grant, « Virgil the European » (*P.V.S.* 3, 1963-64, pp. 1-11) . Le monde asiatique se caractérise principalement par la fascination des richesses et des apparences, l'attachement aux *opes*, le matérialisme, les erreurs d'une civilisation satisfaite d'elle-même et la dégénérescence d'une élite.

¹⁹¹² Lors de la dernière nuit de Troie, Énée fait preuve d'une vaine agitation alors que tout doit disparaître dans l'incendie purificateur. Vénus tente d'apaiser son fils, en lui faisant comprendre le sens des événements : *Talia iactabam et furiata mente ferebar, / cum mihi se, non ante oculis tam clara, uidendam/obtulit et pura per noctem in luce refulsit/ alma parens...*(*Én.*, II, 588 sq.).

¹⁹¹³ Didon peut alors être rapprochée d'Astarté la magicienne. Elle représente la Vénus terrestre, qui s'oppose à la *Venus aurea* et céleste.

¹⁹¹⁴ Virg., *Én.*, VI, 851-853 : « *Tu....Romane* ». Cf. Dauge, 1981, p. 156.

Le « drame domestique » qui se joue entre Fortunata et Trimalcion (LXXIV) expose un conflit empreint de ridicule, mais néanmoins brutal. Il s'agit d'un des seuls cas notables et suffisamment représentatifs, relevés dans le corpus. Et pourtant la condition d'esclave n'est pas sans préjugé et donc sans équivoque, comme le rappelle Yves Albert Dauge¹⁹¹⁵ :

« Quant à l'univers trouble et chaotique que forment les esclaves, généralement considérés comme des êtres en marge de la société, et, en fait, pour la plupart, d'origine « barbare », il vient ajouter tout le poids et tout le danger de sa propre négativité à la pesanteur, déjà si grande, des masses populaires. La mentalité servile, selon l'observation romaine, comporte deux faces : l'une *fera, ferox*, violente, révoltée, destructrice, l'autre *uana*; corrompue, avilie, abjecte. De toute manière, les esclaves, dans leur ensemble, sont censés représenter ce qui est radicalement étranger au monde des hommes, aux valeurs et aux qualités supérieures, *uirtus*, maîtrise de soi, liberté. »

À la cime de la société, paraissent les Césars, et eux-aussi connaissent la colère. Auguste est décrit comme accomplissant de nombreux crimes sous le joug de la colère :

« Dans sa jeunesse il fut échauffé, emporté par sa colère, il commit plusieurs crimes, sur lesquels il ramenait ses regards à contre-cœur¹⁹¹⁶. »

Les actes générés sont des crimes (*multa fecit*). La fougue provoquée par la colère devient une caractéristique de la jeunesse, pouvant être maîtrisée par l'âge, source d'expériences et donc de sagesse. De même, l'apparence de Claude courroucé est grotesque :

¹⁹¹⁵ Dauge, 1981, p. 499.

¹⁹¹⁶ Sén., *Clem.*, 10, 1 : *In adolescentia caluit, ac ruit ira, multa fecit, ad quae inuitus oculos retorquebat.*

« Une colère plus hideuse encore, qui faisait écumer sa bouche largement ouverte, et mouillait ses narines, en outre, une voix bégayante, et un perpétuel hochement de tête, qui redoublait au moindre de ses actes¹⁹¹⁷. »

Que l'on se situe aux antipodes de la société romaine, la colère est omniprésente. Elle ne peut donc apparaître comme un indice sociologique catégorique, mais plutôt comme un gradient de l'*humanitas*, notion composée de *continentia*, de *temperantia*, de *fortitudo*, de *firmitas*, d'*iustitia* et d'*aequitas*.

L'*homo furens* est donc essentiellement une vérité humaine, qui révèle la faiblesse, mais également la nature perfectible de l'être. L'éradication de l'homme en colère appelle à l'affermissement de la raison et au triomphe de la civilisation. Horace évoque les débuts ténébreux de l'humanité primitive :

*Cum prorepserunt primis animalia terris
Mutum et turpe pecus, glandem atque cubilia propter
Vnguibus et pugnīs, dein fustibus, atque ita porro
Pugnabant armis quae post fabricauerat usus*¹⁹¹⁸.

La colère participe à la barbarie et à la dégénérescence de l'être. Elle n'est pas le propre de certaines classes sociales car elle appartient à toute l'humanité. Rappelons les propos de Yves Albert Dauge¹⁹¹⁹ au sujet de la barbarie dans laquelle s'insère le courroux :

¹⁹¹⁷ Suét., *Claud.*, 5, 30, 2 : *Ira turpior spumante rictu, umentibus naribus, praeterea linguae titubantia caputque cum semper, tum in quantulocumque actu uel maxime tremulum.*

¹⁹¹⁸ Hor., *S.*, 1, 3, 99-102 : « Lorsque les premiers vivants furent sortis en rampant de la terre encore nouvelle, bétail sans parole encore et hideux, ils se disputaient du gland et des tanières en luttant avec leurs ongles et leurs poings, puis avec des bâtons, et ainsi de suite, avec les armes qu'avait plus tard fabriquées l'expérience. »

¹⁹¹⁹ Dauge, 1981, p. 442-443.

« Non seulement d'importantes catégories sociales sont par nature tout spécialement affectées par l'ensemble des défauts barbares – ainsi les femmes, ou les soldats, ou le vulgaire, mais les gens cultivés eux-mêmes risquent souvent d'être atteints, en butte à des pièges peut-être plus subtils, mais non moins réels. »

5. *Homo furens* et *homo ridens* : un duo antinomique ?

Défini par Bergson comme « du mécanique plaqué sur du vivant¹⁹²⁰ », le rire est une réaction psycho-physiologique complexe. Il se manifeste par des spasmes musculaires et des sécrétions humorales. « Le diaphragme se convulse ; les muscles abdominaux et intercostaux expulsent l'air des poumons par saccades ; une respiration haletante fait vibrer les cordes vocales ; les muscles zygomatiques tendent la bouche et déploient la gorge ; les glandes lacrymales et les pores de la peau font perler leurs liquides internes », telle est la description biologique de son processus par Jonathan Pollock¹⁹²¹.

Il paraît bien illusoire de prétendre présenter ici le traitement du rire dans la littérature latine. Un tel sujet nécessiterait un champ d'investigation d'une ampleur trop importante pour l'étude de l'homme en colère. Dans cette optique, ce chapitre n'est qu'un simple aperçu très évasif des liens qu'entretiennent la colère et le rire comme émotions. C'est pourquoi le corpus sur lequel se fonde cette étude est toujours celui de l'*homo furens*. Un seul ajout a été effectué, celui des *Métamorphoses* où Apulée livre une séquence narrative essentielle avec la fête du dieu *Risus*.

La colère appartient au monde des émotions qui relie l'homme au monde en exprimant et actualisant un ressenti par une sémiotique spécifique du corps. Quant au rire, il est une réaction psycho-physiologique, alliant spasmes musculaires et sécrétions humorales.

¹⁹²⁰ Henri Bergson, *Le rire*, Paris, PUF, 2007.

¹⁹²¹ Jonathan Pollock, 2007, article « Rire » in *Dictionnaire du corps*, Paris, PUF.

Ces deux concepts ont donc en commun le fait de mobiliser des attitudes, des gestes, des mimiques spécifiques. Cependant, dans leur sémantisme, le courroux est monovalent puisqu'il exprime un mécontentement¹⁹²² alors que le rire devient polysémique. Preuve est faite de l'importance de la déclinaison signifiante qui peut lui être attribuée¹⁹²³.

Dans les rapports entretenus par la colère et le rire, trois cas de figure ont été observés dans le cadre du corpus. Le rire peut :

- s'imposer comme une attitude caractéristique d'une très violente colère,
- déclencher l'explosion de l'*ira*,
- devenir l'antithèse de la colère.

5.1 L'*homo ridens*

5.1.1 Définition

Le rire est avant toute chose une réponse à un stimulus, en tant que manifestation physiologique associant effet sonore et visuel¹⁹²⁴. Les schèmes sémantiques les plus courants présentent le rire comme une « expression faciale traduisant un sentiment de gaieté et comportant deux aspects (visuel et sonore¹⁹²⁵) ». Traditionnellement, le rire s'impose donc comme l'antithèse de la colère et du chagrin. Schématiquement, de ses éclats se dégage une valeur positive, dénotant bonheur et joie, qui contrastent avec la sombre attitude de la querelle. Mais la réalité est bien plus complexe et dépasse de loin cette antithèse structurelle schématique.

¹⁹²² Cette affirmation peut paraître grossière à bien des points de vue puisqu'elle simplifie volontairement la réalité nuancée de la colère. Cela est fait sciemment afin de mieux déterminer les points d'accroche entre la colère et le rire. Mais il ne faut pas oublier que lorsqu'on aborde une émotion, le contexte est primordial car c'est lui qui en établit la signification et la réalité. L'événement fonde l'émotion ressentie (cf. Aristote, *Rhétorique* : « On doit, en ce qui concerne chaque passion, distinguer trois points de vue. Ainsi, par exemple, au sujet de la colère, voir dans quel état d'esprit sont les gens en colère, contre quelles personnes ils le sont d'habitude, et pour quel motif »).

¹⁹²³ En effet, le rire devient multiple dans ses sens. Du rire sardonique à la gaieté explosive, il peut être le signe d'une vitalité exubérante, d'un épanouissement de la vie. Fertilisant, cathartique, apotropaïque, telles sont ses attributions.

¹⁹²⁴ Cf. E. Smadja, 2007, *Le rire*, Paris, PUF, p. 9.

¹⁹²⁵ Pour ce faire, Eric Smadja construit son analyse sur les définitions proposées par les dictionnaires de référence, le *Larousse*, le *Robert* et le *Littré* (*op. cit.*, p. 9).

En effet, comme le définit Eric Smadja¹⁹²⁶, le terme « rire » est perçu comme une expression faciale émotionnelle, qui souligne une série de petites expirations saccadées plus ou moins bruyantes, accompagnées de contractions des muscles faciaux. Mais il est aussi « un mode de communication non verbale de différents types de messages affectifs dont, en premier lieu, la joie et le plaisir, mais aussi l'agressivité et l'angoisse ». Le rire est multiple dans ses sens et ses expressions. Même si des invariants demeurent, comme les contractions du visage et les soubresauts de la respiration, des nuances peuvent lui être accordées du fait du contexte dans lequel il s'inscrit. Cet ancrage situationnel détermine la nature du rire. Le rictus malveillant se distingue du rire franc et gai par la négativité de ses intentions. Toute une déclinaison sémantique et expressionnelle s'élabore alors.

5.1.2 La physiologie

Physiquement, le rire s'appuie sur deux manifestations corporelles : l'une visuelle par une mimique faciale, l'autre sonore par la respiration saccadée et l'exclusion vocale.

Darwin décrit ainsi la mimique faciale du rieur :

- bouche plus ou moins ouverte avec découverte des dents supérieure ou inférieure ;
- commissures labiales rétractées en haut et un peu en arrière ;
- élévation des joues avec léger gonflement des pommettes ;
- sillon nasolabial bien marqué partant de l'aile du nez et aboutissant au coin de la bouche ;
- accentuation des rides sillonnant la paupière inférieure et le pourtour des yeux (patte d'oie accentuée) ;
- yeux brillants avec éclat du regard ;
- sourcils plus ou moins surélevés.

¹⁹²⁶ E. Smadja, 2007, *Le rire*, Paris, PUF, p. 6.

Un visage qui rit est donc soumis à une cinétique spécifique. Pourtant, l'*homo ridens* du corpus paraît bien moins précisé que cette description minutieuse. En effet, aucune évocation explicite concernant le visage n'est faite. Une seule précision est donnée pour le front quand les magistrats évoquent le fait que la faveur du dieu *Risus* va accompagner constamment Lucius :

*Sed frontem serena uenustate laetabit adsidue*¹⁹²⁷.

Le rire possède donc comme bienfait de lisser le front, comme le suggère la joie perpétuelle censée accompagner le personnage. Il canalise l'expression de la joie et participe à la détente du personnage. Cependant, cet aspect est totalement opposé à l'expression de la colère. En effet, sous son emprise, des sillons peuvent creuser le front, comme le montre la description du *Traité de Physiognomonie* : *frontem habebit rugosam*¹⁹²⁸. L'élargissement de l'ouverture de la bouche n'est en aucun cas notée.

De ce fait, l'expression faciale du rire est généralement suggérée, subordonnée à la respiration saccadée qui secoue les personnages. Vénus pousse un grand éclat de rire ; durant la fête du dieu *Risus*, les gens se tiennent le ventre tant ils rient. L'expression du visage est englobée dans un ensemble gestuel conventionnel où les effets sonores mais aussi corporels sont privilégiés.

¹⁹²⁷ Ap., *M.*, 3, 11, 4-5 : « Sans cesse épanouira ton front de joie sereine. »

¹⁹²⁸ *Physiogn.*, 99 : « Il aura le front plissé ».

5.1.3 La terminologie

Parmi les occurrences du corpus, « rire » est exprimé par les verbes *ridere* et *cachinnare*, ainsi que leurs dérivés verbaux *risus*¹⁹²⁹ et *cachinnus*¹⁹³⁰.

Cachinnus

Cachinnus semble être un postverbal de *cachinnare*. Ce dernier désigne un rire bruyant à gorge déployée. Il marque l'évocation des sonorités du rire, puisqu'il est généralement rapproché de la série grecque *καγγάλαω, καγγά ζω, καγά ζω*, formée sur une même base à redoublement expressif K-K qui note essentiellement des sons¹⁹³¹. Les Anciens y avaient déjà vu une onomatopée (cf. Porphyr., *A. P.* 113). Ce terme, comportant le redoublement –nn– expressif (cf. *tintinnus, hinnio...*), serait l'adaptation latine d'un mot expressif indo-européen. Le *ch-* initial semble une graphie hellénisante au lieu du *c* attendu¹⁹³².

Dans le corpus, deux occurrences de l'emploi de ce verbe ont été relevées (*Apul., M.*, VI, 9, 1 ; *Lucr.*, I, 919). Dans le cadre des *Métamorphoses*, il est intégré dans une scène où l'émotion atteint son acmé. Après avoir nourri violemment son ressentiment contre Psyché, Vénus laisse éclater sa colère et triomphe enfin, en voyant sa rivale qui lui est livrée :

*Statimque quantum maxime potuit exclamat (...).Quam ubi primum inductam oblatamque sibi conspexit Venus, latissimum cachinnum extoliit et qualem solent furenter irati, caputque quatiens et ascalpens aurem dexteram*¹⁹³³.

¹⁹²⁹ *Ap., M.*, 3, 10, 1 ; *Lucr.*, I, 919 ; *Petr.*, CXIII.

¹⁹³⁰ *Ap., M.*, 6, 9, 1.

¹⁹³¹ Cf. F. Skoda, *Le redoublement expressif*, p. 44-59 et notamment § 308, 3.28, 3.29.

¹⁹³² Ernout-Meillet, 2001, p. 80, art. *cachinno*.

¹⁹³³ *Ap., M.*, 6, 9, 1 : « Celle-ci aussitôt s'écrie de toutes ses forces (...). Sitôt qu'elle se la vit aménée et livrée, Vénus pousse un large éclat de rire, comme font les gens furieusement en colère. Puis, secouant la tête et se grattant l'oreille droite. »

Le rire et la colère sont explicitement associés, puisque le premier devient une habitude du second et donc un schème dérivant. L'emploi de la subordonnée comparative *qualem solent furenter irati*, dans laquelle l'aspect itératif de *solere* marque la récurrence, postule un fait coutumier. Le rire n'est donc pas ici traité comme une passion primaire dominante, mais comme un symptôme physiologique. L'emploi de *cachinnus* participe, par son gradient d'intensité élevée, à l'excès émotionnel dont est victime Vénus et acquiert, de ce fait, un sens spécifique comme manifestation débordante d'un état passionnel démesuré.

Ridere

L'emploi de *ridere* et de ses dérivés paraît plus commun que celui de *cachinnus*. Dans le corpus, quatre occurrences (Apul., *M.*, III, 10, 1 ; Lucr., I, 919 ; Pétr., LVII, CXIII) ont été relevées contre une pour l'emploi de *cachinnus*. Dans son sens absolu et transitif (*ridere aliquem*), *ridere* désigne le fait de « rire » mais aussi de « sourire », « d'avoir un esprit plaisant ». Il souligne l'action physique du rire qui se traduit par des contractions faciales et une respiration heurtée. Son gradient d'intensité est variable en fonction du contexte. Pour être renforcé, il doit être précisé comme dans *les Métamorphoses*, où le rire collectif jaillit, ne pouvant être plus contenu devant la farce dont Lucius est victime :

*Tunc ille quorundam astu paulisper cohibitus risus libere iam
exarsit in plebem*¹⁹³⁴.

L'emploi du démonstratif *ille* renforce l'ampleur du rire. Cette occurrence marque un vrai relâchement du corps, défiant la mesure, indice d'un comportement vulgaire.

¹⁹³⁴ Ap., *M.*, 3, 10, 1 : « Alors le rire, le grand rire que quelques loustics avaient réussi à réprimer un moment, explosa enfin librement dans le public. »

5.1.4 Les éclats de rire

Le rire est essentiellement un phénomène sonore. Il fuse et offre des éclats de rire mémorables qui agitent les personnages. Il inhibe toute énonciation et paralyse toute production phonatoire. Dans les *Métamorphoses*, Vénus « pousse un large éclat de rire¹⁹³⁵ » ; la foule explose de rire lors de la fête du dieu *Risus*¹⁹³⁶. Dans le *Satiricon*, Ascylte et Giton s'esclaffent devant le ridicule du festin organisé par Trimalcion¹⁹³⁷. Le rire crée une ambiance sonore spécifique du fait de la série de petites expirations saccadées plus ou moins bruyantes, dépendant en grande partie de contractions du diaphragme. Il appelle un temps de dilatation thoracique et d'admission d'air ensuite vivement expulsé de façon spasmodique. Il crée un bruit confus, qui peut rappeler le bruit d'un animal. Lors de la fête du dieu *Risus*, le verbe *graculati* (III, X, 1) désigne le grand éclat de rire qui explose devant la mascarade du jugement dont Lucius est victime. Il devient tellement primal qu'il s'assimile aux cris des animaux et principalement aux gloussements de la poule. L'hapax *graculati* appartient à ces mots à gr-initial, qui désignent des cris. Le rire s'accompagne de petits cris.

¹⁹³⁵ Ap., *M.*, 6, 9, 1 : *Venus, latissimum cachinum extolit.*

¹⁹³⁶ Ap., *M.*, 3, 10, 1 : *Tunc ille quorundam astu paulisper cohibitus risus libere iam exarsit in plebem. Hi gaudii nimietate graculati, illi dolorem uentris manuum compressione sedare. Et certe laetitia delibuti meque respectantes cuncti teatro facessunt.*

¹⁹³⁷ Pétr., LVII : *Ceterum Ascyltos, intemperantis licentiae, cum omnia sublatis manibus eluderet et usque ad lacrimas rideret, unus ex conlibertis Trimalchionis excanduit, is ipse qui supra me discumbebat (...) post hoc dictum Giton, qui ad pedes stabat, risum iam diu compressum etiam indecenter effudit.*

5.1.5 L'intensité du rire : le jaillissement et le débordement

Le rire est un jaillissement, qui ne peut constamment se maîtriser. Quintilien lui reconnaît cette force qui agite tout l'organisme :

« Quoique le rire semble chose frivole et souvent provoqué par des farceurs, des mimes, enfin, par des fous, il a une force, il faut le reconnaître, vraiment impérieuse et irrésistible. Il jaillit souvent même malgré nous, et il ne s'exprime pas seulement par la physionomie ou par la voix, mais il secoue violemment tout notre corps¹⁹³⁸. »

Son intensité est variable et il peut se décliner selon différents degrés. Du simple sourire esquissé au fou rire collectif, il jaillit devant l'incongruité ou la rupture d'une situation. Lors de la fête du dieu *Risus*, le rire se libère, échappant à une pression qui tentait de le maîtriser : *Tunc ille quorundam astu paulisper cohibitus risus libere iam exarsit in plebem*. L'association des adverbess *libere* et *iam* présente l'émergence du rire comme un élément de rupture. La brusquerie du procès fait du rire une force effusive. Elle jaillit inopinément et se répand dans toute la foule, semblable à un brasier. Le verbe *exardescere* dénote la contagion et propagation impétueuse de ce grand éclat. Son développement suit une gradation croissante. Il part d'un faisceau localisé, les « quelques loustics [qui] avaient réussi à réprimer un moment » le rire, avant de s'étendre à toute la foule. Le rire atteint son paroxysme en créant une douleur. *Dolor* et *risus* s'allient lorsque le rythme effréné des contractions du diaphragme crée un élanement au niveau du ventre : *Hi gaudii nimietate graculari, illi dolorem uentris manuuum compressione sedare*. Le geste des mains qui tente de maintenir le ventre se joint aux rires ; mais cela paraît bien dérisoire devant l'excès de l'hilarité.

¹⁹³⁸ Quint., 6, 3.

Dans le *Satiricon*, Giton est lui aussi victime d'un rire débordant qu'il ne peut contrôler. Devant la puissance du déferlement, toute tentative de maîtrise par compression paraît bien vaine :

*Post hoc dictum Giton, qui ad pedes stabat, risum iam diu compressum etiam indecenter effudit*¹⁹³⁹.

Le verbe composé de *fundo*, *effudit*, évoque cet épanchement régulier et ininterrompu, puisqu'il est construit originellement par analogie avec les liquides et spécialement avec un métal en fusion. Cependant, un déploiement outrancier du rire devient inconvenant et ne peut s'accomplir en société puisqu'il souligne le ridicule d'une scène mais aussi une absence de maîtrise de ses propres élans. L'adverbe *indecenter*, construit par l'adjonction préfixale privative *in-*, rappelle cet irrespect de la bienséance.

Le rire appartient à ces expressions qui doivent être maîtrisées et résulte d'une tradition qui le condamne. Dans *la République*, Platon désapprouve le rire violent qui introduit un bouleversement dans l'âme et désapprouve le rire des « gardiens de la Cité ». En effet, le rire, une des « grimaces de la laideur », est inconvenant, obscène, perturbateur et dangereux, car il suppose une perte de maîtrise du sujet sous l'empire de ce phénomène convulsif. Il est alors indigne des hommes responsables, nobles et libres¹⁹⁴⁰.

¹⁹³⁹ Pétr., LVII.

¹⁹⁴⁰ Plat., *Rep.*, III : « qu'on représente donc des hommes dignes d'estime dominés par le rire est inadmissible et ce l'est beaucoup plus s'il s'agit des dieux...Donc, nous n'approuverons pas ce passage d'Homère sur les dieux : un rire inextinguible s'éleva parmi les dieux bienheureux quand ils virent Héphestos s'empresse à travers le palais. » Le rire est un plaisir qui peut être engendré par la perception du ridicule chez autrui. C'est alors un rire de moquerie, légitime vis-à-vis de l'ennemi et injuste pour nos amis. Mais il est laid, obscène, dangereux. Il trouble les convenances sociales de même qu'il fait échec à l'idéal de maîtrise, de mesure et d'harmonie des hommes libres de la Cité. Il est alors indigne des responsables de la cité et s'accorderait davantage avec la laideur et l'asservissement des bouffons, fous et esclaves.

5.1.6 Le rire et les larmes

Le rire et les larmes, qui se distinguent par leur expression visible, peuvent se combiner pour traduire l'hilarité débordante dont est victime Ascylte. Alors qu'il ne cesse de se moquer du festin offert par Trimalcion, il en vient à rire aux larmes :

*Ceterum Ascyltos, intemperantis licentiae, cum omnia sublati
manibus eluderet et usque ad lacrimas ridere*¹⁹⁴¹.

L'effusion du liquide lacrymal marque l'intensité excessive du rire.

5.2 Le rire et la colère

5.2.1 Une attitude caractéristique d'une très violente colère

Alors que Vénus nourrit une haine grandissante contre Psyché, elle réagit par un large éclat de rire lors de la capture de sa rivale :

*Quam ubi primum inductam oblatamque sibi conspexit Venus,
latissimum cachinnum extoluit et qualem solent furenter irati*¹⁹⁴².

La comparaison établie par la subordonnée, *qualem solent furenter irati*, instaure un lien analogique entre le rire et la colère. Cette dernière apparaît comme la signification du processus physiologique auquel est réduit le rire. Il demeure subordonné au courroux, qui l'enclenche. La colère en devient le stimulus et l'englobe dans une sémiotique et une dynamique corporelles. Le rire se construit dans l'amplification et devient un gradient d'intensité élevé, comme le soulignent le superlatif *latissimum* et l'adverbe *furenter*. L'agitation violente dont est victime Vénus s'extériorise par ce rire éclatant, qui mêle à la fois triomphe et fureur.

¹⁹⁴¹ Pétr., LVII.

¹⁹⁴² Ap., *M.*, 6, 8, 5 et 9, 1.

La nervosité et la crispation affleurent dans ce *latissimum cachinnum*, qui annihile toute parole intelligible. Le degré émotionnel est tel que toute communication verbale est abolie au profit d'une production phonatoire indistincte.

Dans ce cas de figure, le rire se résume à une simple réaction physiologique dont la colère devient la signification. Comme extériorisation affective, l'*homo ridens* s'inscrit dans le prolongement de l'*homo furens*.

5.2.2 Le rire, un stimulus de l'explosion de la colère

Inversement, le rire peut déclencher la colère. Lors de la *cena Trimacionis*, devant les calembours de la liste des cadeaux, Ascylte ne peut retenir son rire :

*Ceterum Ascyltos, intemperantis licentiae, cum omnia sublatis manibus eluderet et usque ad lacrimas rideret, unus ex conlibertis Trimalchionis excanduit, is ipse qui supra me discumbebat*¹⁹⁴³.

Lui succède Giton qui s'esclaffe bruyamment du fait de la diatribe qu'adresse Hermeros, un des co-affranchis de Trimalcion à Ascylte :

*Post hoc dictum Giton, qui ad pedes stabat, risum iam diu compressum etiam indecenter effudit. Quod cum animadvertisset aduersarius Ascylti, flexit conuicium in puerum*¹⁹⁴⁴.

Une double dynamique structure cette séquence narrative. Soulignant le ridicule de la scène, le rire éclate et lui succède la colère qui tente de le réprimander. Le rire devient dérangeant puisqu'il souligne le ridicule d'une situation et surtout un abandon de toutes les règles du comportement social. En apparaissant, la colère tente de réguler ce déséquilibre souligné par le rire corrosif et de rectifier ce manquement aux conventions. La colère se fait défensive puis offensive.

¹⁹⁴³ Pétr., LVII, 1.

¹⁹⁴⁴ Pétr., LVIII, 1.

C'est sur un des ces points qu'Aristote condamne le rire. Le comique et le risible appartiennent aux choses basses et méprisables, qu'elles soient de nature corporelle, intellectuelle, morale, affective ou sociale¹⁹⁴⁵. Le co-affranchi de Trimalcion se met en colère contre Ascylte et Giton afin de préserver l'intégrité d'une vision du monde commune à toute la sphère personnelle de Trimalcion. Les deux compagnons s'imposent donc comme des éléments perturbateurs, qui remettent en question cet équilibre. Le rire dénote le risible et perçoit les fissures de la situation. Comme le remarque Dominique Arnould¹⁹⁴⁶, le rire est suscité par des situations de rupture, d'équilibre et de surprise qui illustrent le comique et le tragique de l'existence humaine. Le rire suscite la colère à cause des moqueries.

5.2.3 Le rire, l'antithèse de la colère

Le rire peut aussi s'affirmer comme la réaction contraire de la colère. Une polarité antinomique s'élabore alors, dans le cadre où s'esclaffer coïncide avec la joie et l'amusement. Au récit des aventures de la matrone d'Ephèse, Lichas, réputé pour être de nature irascible, se marginalise du groupe puisqu'il est le seul à prendre ce conte au sérieux :

At non Lichas risit, sed iratum commouens caput : « Si iustus, inquit, imperator fuisset, debuit patris familiae corpus in monumentum referre, mulierem affigere cruci »¹⁹⁴⁷.

¹⁹⁴⁵ Comme le fait remarquer M. Olender (1991, « Priape à tort et de travers » in *Nouvelle Revue de psychanalyse*, N° 43, Paris, Gallimard), la cité d'Aristote et de Platon est dominée par un idéal de « beauté des convenances et d'ordre des apparences façonnant une sensibilité commune et modelant l'urbanité ». La beauté des convenances intègre l'utilité, la fonctionnalité, l'ordre, l'harmonie des formes corporelles, gestes, paroles comme celle des idées, de la juste mesure et de la maîtrise en toutes choses, de la décence et de la pudeur. L'homme libre de la cité doit aspirer à ces valeurs.

¹⁹⁴⁶ D. Arnould, 1990, *Le rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon*, p. 19.

¹⁹⁴⁷ Pétr., CXIII, 2.

Ce paradoxe situationnel obéit à une logique interne de la personnalité de Lichas. L'emportement est une donnée immédiate de son caractère, ce qui détermine son comportement. A contrario, la logique collective est celle du rire puisque l'histoire de la matrone a pour optique d'amuser l'auditoire. Le comique se construit donc sur la confrontation de ces logiques collective et individuelle. La conjonction à l'initiale, *at*, marque comme liaison logique l'opposition. La tournure devient exceptive puisqu'elle exclut Lichas du reste du groupe.

5.2.4 Le rire discordant : le grotesque

Le rire perçu dans ses prolongements peut vite devenir discordant. À la dérision succèdent un malaise, une inquiétude révélatrice d'une rupture narrative. Dans les *Métamorphoses*, alors qu'une déferlante de rire accompagne la découverte des trois outres par Lucius, lui demeure prostré et perplexe :

*At ego, ut primum illam laciniam prenderam, fixus in lapidem steti gelidus nihil secus quam una de ceteris theatri statuis uel columnis*¹⁹⁴⁸.

Le rire se fait double, en associant amusement et peur, et devient ainsi grotesque¹⁹⁴⁹. Evoquer le grotesque dans le cadre de la littérature latine peut paraître anachronique puisque le terme évoque avant tout les arts. Mais un usage moderne l'applique à la littérature lorsqu'il souligne le caractère étrange et atypique¹⁹⁵⁰ d'une œuvre.

¹⁹⁴⁸ Ap., *M.*, 3, 10, 2 : « Mais moi, depuis que j'avais attrapé le linceul, j'étais resté figé, pétrifié, gelé, tout pareil à une des statues ou des colonnes du théâtre. »

¹⁹⁴⁹ L. Callebat, 1998, « Le grotesque dans la littérature latine » in *Le Rire des Anciens*, Paris, Presses de l'École normale supérieure.

¹⁹⁵⁰ En effet, le terme « grotesque » a caractérisé le préromantisme et le romantisme allemand, anglais et français. Cf. Théophile Gautier, *Les Grottesques*, préface.

Théorisé par Victor Hugo dans la *Préface de Cromwell*, il crée une double oscillation entre le « difforme et l'horrible » et « le comique et le bouffon¹⁹⁵¹ », par la transgression d'un ordre dit « naturel¹⁹⁵² ». Ressort du comique, il explose dans la pensée des modernes où il est omniprésent¹⁹⁵³ mais s'esquisse par des contours évanescents et flous dans la littérature latine.

Pourtant, il y est bel et bien présent, mais « timide », « il se dissimule le plus qu'il peut¹⁹⁵⁴ ». Mais sa présence est indéniable et devient « une étude curieuse, écrit Victor Hugo¹⁹⁵⁵, que de suivre l'avènement et la marche du grotesque dans l'ère moderne. C'est d'abord une invasion, une irruption, un débordement ; c'est un torrent qui a rompu sa digue. Il traverse, en naissant, la littérature latine qui se meurt, y colore Perse, Pétrone, Juvénal et y laisse l'*Âne d'Or* d'Apulée. De là, il se répand dans l'imagination des peuples nouveaux qui refont l'Europe ».

Le grotesque inquiète et trouble les éclats de rire par les ruptures de phrasé. L'extrait des *Métamorphoses* cité précédemment introduit une opposition comportementale, inversant les effets de miroir. Rire collectif d'un côté, stupeur et perplexité individuelles de l'autre sont soulignés par l'emploi de la conjonction *at*, qui marque comme liaison logique, l'opposition. Au récit du conte de la matrone d'Ephèse, Lichas se marginalise du rire collectif en manifestant gravité et mécontentement.

¹⁹⁵¹ Cf. V. Hugo, *Préface de Cromwell*, p. 24-25.

¹⁹⁵² L. Callebat, 1998, « Le grotesque dans la littérature latine » in *Le Rire des Anciens*, p. 102-103

¹⁹⁵³ Cf. Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, p. 24 : « dans la pensée des modernes, au contraire, le grotesque a un rôle immense. Il y est partout (...). Il attache autour de la religion mille superstitions originales, autour de la poésie mille imaginations pittoresques ».

¹⁹⁵⁴ En effet, Victor Hugo explique cette « timidité » par le fait que le grotesque n'est pas « sur son terrain », ni « dans sa nature » : « les satyres, les tritons, les sirènes sont à peine difformes. Les parques, les harpies sont plutôt hideuses par leurs attributs que par leurs traits ; les furies sont belles, et on les appelle *euménides*, c'est-à-dire douces, bienfaisantes. Il y a un voile de grandeur ou de divinité sur d'autres grotesques. Polyphème est géant ; Midas est roi ; Silène est un dieu. »

Cependant, il existe à l'état embryonnaire puisqu'il « féconde » la littérature latine où il prend ses racines :

« Ce n'est pas qu'il fût vrai de dire que la comédie et le grotesque étaient absolument inconnus des Anciens. La chose serait d'ailleurs impossible. Rien ne vient sans racine ; la seconde époque est toujours en germe dans la première. »

¹⁹⁵⁵ Cromwell, *Préface*.

Le risible alterne avec l'angoisse. Ce diptyque trahit l'absurde de la situation. Le rire se double d'une valeur émotionnelle naturelle mais aussi événementielle, en entretenant cette réalité contrastée où se juxtaposent le risible et le malaise latent.

L'homo furens est l'expression d'un processus cognitif, où le psychologique interagit sur le physique. Même s'il se définit comme la fermeture d'un être sur le monde extérieur, sa composition se structure selon de nombreuses possibilités puisqu'il ouvre sur différentes typologies à la fois sémantique et physique. Inséré dans un faisceau important de perspectives, il se forge alors une signification qui outrepassa son statut initial d'image mentale.

L'être courroucé se structure selon une stratification polymorphique et polysémique au point qu'il devient un archétype. Ainsi que le montre G. Gauthier¹⁹⁵⁶, l'archétype est la résultante d'éléments récurrents qui se figent, s'organisent, et permettent la formalisation d'une structure strictement combinatoire qui autorise la segmentation. À partir d'un noyau formé de schèmes fondamentaux, gravitent des spécificités propres à chacun. Car *l'homo furens* possède un physique à la fois typique et spécifique, oscillant entre objectivité et subjectivité. Il est objectivité car issu du monde réel, et subjectivité car démonstratif de la perception et de la sensibilité d'un être humain.

¹⁹⁵⁶ G. Gauthier, 1982, *Vingt leçons sur l'image et le sens*, Paris, p. 87-88, 92, 123.

CONCLUSION

« De l'extérieur, la colère se donne sans réserve aux regards. L'homme, la femme en colère, on peut les voir arpenter rageusement la scène, celle du théâtre, intime ou public, de leur fureur. Car ils veulent l'exprimer, la faire voir et entendre, ils ont hâte de la laisser se produire et s'épancher en un spectacle, autant que de lui donner des victimes sur lesquelles elle commettra l'irréparable. Et ils veulent des spectateurs, ne seraient-ils que leurs ennemis, leurs victimes, ou eux-mêmes se regardant agir, les yeux écarquillés », tel est défini l'*homo furens* par Pierre Pachet¹⁹⁵⁷. Dimension spectaculaire, force agissante, réverbération de l'être, la colère se fait violente, écrasante et tumultueuse. Elle empoigne l'être et le métamorphose. L'*homo furens* est le résultat de ce saisissement.

Dépecé, mis à plat, l'organisme de l'être en colère est exhibé à la vue du lecteur, qui de ses yeux fouille cette intériorité. Éviscéré, l'*homo furens* exulte, livrant en spectacle cette expérience affective d'une intensité rare. Dans sa construction, il connaît un ancrage physiologique d'une nature graduelle. Il oscille entre l'organique le plus concret et la métaphore. Dans une perspective étiologique, la colère s'immisce dans le corps en introduisant le désordre, la désorganisation. L'ignition la figure, se logeant dans un épicycle. Le corps se conçoit alors comme un creuset chauffé à blanc, un réceptacle où sa substance est portée à ébullition. Il se pense comme un ensemble où les organes interagissent, soulignant un système passionnel qui se parachève en *homo furens*. À un stimulus psychologique répond un mouvement biliaire qui entraîne des réactions secondaires multiples. Affleure ainsi la notion d'« épicycle », ces organes capables de concentrer la substance colérique. Que ce soit la bile, la poitrine, les moelles, l'identification varie selon le degré d'abstraction et de consistance qui lui est accordé par les auteurs. Mais la primauté reste à la bile qui, par un usage proverbial, demeure l'organe dont l'activité entraîne le déferlement colérique. Car le corps est avant tout un système dans lequel interagissent les organes.

¹⁹⁵⁷ P. Pachet, 1997, « Un sursaut de l'être » in *La colère, instrument des puissants, arme des faibles*, p. 39.

Puis vient la propagation au sein même de l'organisme, mais également de l'intérieur vers l'extérieur, dans un jaillissement. Un cadre aux lignes directrices saillantes structure le corps. Dans la dynamique du relâché-resserré, il s'épaissit à l'horizontale par la dilatation de ses volumes, alors qu'il se rétracte à la verticale par une raideur ramassant le corps sur lui-même. Se lit en filigrane de *l'homo furens* une conception de l'organisme. Au-delà de la représentation physique, les modifications que connaît le corps en rappellent les propriétés expliquées par des principes médicaux. Réceptacle, contenant, tels sont les fondamentaux qui structurent l'organisme comme une entité malléable. La souplesse de ses tissus permet la déformation des contours soumis soit à une dilatation, soit à une rétraction.

L'homo furens se tient à la croisée du scriptural et du pictural. Le mode d'appropriation diffère. En un seul regard, le visiteur embrasse un tableau, une sculpture, tandis que le lecteur visualise l'être courroucé par une accumulation de segments verbaux descriptifs qui s'assemblent mentalement. Profondeur, espace, envahissement sonore, lumière, geste, chromatisme, tout reste défini par l'auteur et perpétué par le lecteur. Mais parfois la précision ou la ciselure de certains portraits liquéfie l'écriture, au point qu'elle devient dessin.

Les portraits de Sénèque revendiquent une expressivité équivalente aux modèles plastiques. Le buste de Gian Lorenzo Bernini¹⁹⁵⁸, *Anima damnata*, rend compte des mêmes aspects : l'aperture excessive de la bouche qui semble vociférer des menaces ou insultes, le froncement nasal dans la continuité de celui des sourcils...

¹⁹⁵⁸ Cf. annexe 2.

Dans son impact, l'*homo furens* est un personnage repoussoir à la laideur hyperbolique. Il rend l'image d'un *monstrum*¹⁹⁵⁹, amalgame de métaphores organiques où s'organise un rapport de l'homme avec le réel : il associe des éléments du réel recomposés ou déformés selon la causalité affective de l'ire. Il est un choix, une sélection de composantes hiérarchisées selon l'intensité de leur expressivité. Il relève de la capacité de l'esprit à représenter. Prise dans sa forme la plus extrême, à savoir celle de la fureur, il devient exemplaire et riche d'enseignements dans la mesure où il incarne un type, celui de l'homme soumis à la déferlante colérique. Atrée est l'*iratus Atreus*, Hercule agonisant apparaît à Cicéron comme l'archétype de l'homme rongé par la douleur, et le monstrueux Polyphème, l'archétype de l'insensé.

L'*homo furens* obéit à une logique basée sur un « oxymore biologique¹⁹⁶⁰ », car il est prêté vie à un être dont on sait qu'il est en réalité impossible et non-viable. Créature fantasmagorique, il porte la nature au-delà d'elle-même. Chaque être est déterminé par des caractéristiques physiologiques et des capacités limitées. L'être en proie au ressentiment combine à la fois l'hypertrophie et le dépassement des capacités humaines.

¹⁹⁵⁹ Le terme *monstrum* est défini ainsi par B. Cuny-Le Callet (2005, p. 47-48) :

« Les Anciens accordent au *monstrum* une dimension explicitement signifiante, en rattachant son étymologie au verbe *monstrare*, qui signifie « montrer ». C'est ainsi que Cicéron interprète le terme : « Comme tu as coutume de le faire remarquer, le caractère des prodiges est précisément rendu par les termes dont nos ancêtres ont établi la signification avec intelligence : comme les prodiges « font voir », « mettent en avant », « montrent » (*monstrant*), « prédisent », on les désigne par les termes *ostenta*, *portenta*, *monstra*, *prodigia* » (*La divination*, I, 93). Le *monstrum*, c'est donc « ce qui montre », c'est le vecteur d'un message.

La dimension signifiante du *monstrum* est corroborée par le rattachement du mot à une autre étymologie, celle du verbe *monere*, qui signifie « faire penser, avertir ». Varron écrit : « on dit *monstrum* parce qu'il avertit (*monet*). » Festus livre la même interprétation, et son témoignage est d'autant plus intéressant qu'il fait référence à deux lexicographes du premier siècle : « d'après l'interprétation d'Aelius Stilo, *monstrum* ou *monestrum*, vient du verbe « avertir » (*a monendo*) ; Sennius Capito affirme pour sa part qu'on dit « monstre », parce qu'il montre (*monstret*) le futur et qu'il avertit (*moneat*) de la volonté des dieux. » (*Sur la signification des mots*, p. 122 (éd. Lindays), I, 7-10)

¹⁹⁶⁰ Cette expression est empruntée à Blandine Cuny-Le Callet (2005, *Rome et ses monstres*, p. 201). Elle est utilisée pour le traitement du monstre fantastique dont les représentations littéraires témoignent d'une esthétique où le plaisir naît de l'association insolite des formes.

Le corps est non seulement le lieu d'un perpétuel questionnement, mais il est également la source de tous les possibles. Il se fragmente, se découpe selon la volonté créatrice de l'auteur. Il se hiérarchise selon ses parties considérées parfois comme honteuses ou bien nobles, plus expressives que d'autres. Les yeux et la figure sont reconnus comme des entre-deux, extériorisant l'intériorité. Ils exposent publiquement les tourments infligés par le ressentiment. Autour de cette « norme », gravissent des parties corporelles moins répandues et qui répondent à une préoccupation de l'auteur. Vénus se gratte l'oreille, mimique dégradante voulue par Apulée, qui égratigne ainsi l'image de la déesse. Les ânes sont lisses, observation du *Traité de physiognomonie*, où la colère est décrite scientifiquement. Mais la rémanence de certains éléments peut laisser supposer l'élaboration d'une vulgate, commune à toute la communauté culturelle et linguistique latine.

Pourquoi forger une telle image? Les raisons sont multiples et s'organisent autour de quatre fonctions :

- En tant qu'image, l'*homo furens* se fond dans la matrice descriptive et enrichit l'ornementation textuelle. Son éclat, son fracas sont propices à nourrir la démesure, aspect privilégié dans l'épopée et dans la tragédie, comme le rappelle Pierre Pachet¹⁹⁶¹ :

« Elle pousse aux extrêmes, répondant ainsi à la vocation de l'épopée, qui veut se hausser au niveau du vaste et du grandiose, embrasser un monde dans ses dimensions les plus larges. La colère, précisément, ne tient pas en place et parcourt le monde, cherchant à se mesurer à lui (...). Sauf lorsqu'elle dégénère en trépignements insensés ou hurlements inarticulés (on voit cela dans la tragédie), désespérant d'elle-même, la colère anime des gestes et des paroles. Sa violence même est propice à l'expansion poétique. »

¹⁹⁶¹ P. Pachet., 1997, « Un sursaut de l'être », in *La colère, instrument des puissants, arme des faibles*, p. 34-35.

Mais cette nature excessive est à double tranchant. Elle passe souvent du sublime au grotesque et donne lieu à un savoureux comique de scène et de personnage. Telle est la veine comique de l'homme en colère, exploitée par le roman de Pétrone ou d'Apulée.

- En tant que force agissante, il influe sur la trame événementielle et introduit une séquence narrative, dont les conséquences orientent la linéarité dramatique.

Par vengeance envers Jason, Médée sacrifie ses enfants et rentre ainsi dans la mémoire mythologique. Au souvenir de Pallas, Énée s'enflamme et tue Turnus.

- En tant qu'expérience émotionnelle vécue par tous, il présente l'authenticité, parfois illusoire, d'un auteur, qui livre ses instants de mécontentement.

Juvénal se courrouce face aux travers de son époque ; Jérôme mène un combat incessant contre ses détracteurs ; dans ses *Lettres*, Sénèque se livre dans son intimité.

- En tant que concept, il se théorise et acquiert une épaisseur didactique.

La physiognomonie fait de l'homme en colère un ensemble d'indices physiques décryptable. Du *De ira* de Sénèque au *De natura rerum* de Lucrèce, l'homme en colère se conçoit comme un objet d'étude signifiant.

Cependant, ces quatre perspectives rendent toujours la même expérience, celle du vécu affectif, connu par tous les êtres. L'homme se prend pour objet de connaissance et se pense, se conçoit dans ces moments de crise générés par la colère.

Son universalité en fait son actualité. Que ce soit la colère des femmes de mineurs dans *Germinal*, la sculpture de David de Le Bernin, la colère rattache l'être à son origine, à sa nature instinctive, qui émerge des profondeurs abyssales. Motif itératif, présent à toutes les époques, la voix de l'homme en colère retentit à travers les âges, criant l'angoisse d'un être suffoquant :

« La colère étouffe celui en qui elle naît, elle l'envahit de chaleur, d'énergie, de trouble. A cet afflux il réagit en cherchant en dehors de lui, dans l'espace du lieu où il se trouve, dans l'espace du monde, un exutoire : gestes, cris, déambulation frénétique, paroles proférées¹⁹⁶². »

¹⁹⁶² P. Pachet, 1997, « Un sursaut de l'être », in *La colère, instrument des puissants, arme des faibles*, p. 43.

ANNEXES

- Annexe 1: Le masque théâtral de la colère
- Annexe 2: Gian Lorenzo Bernini, *Anima damnata*
- Annexe 3: Gianfranco Pagni, copie d'un torse en plâtre, crayon sur papier poncif
- Annexe 4: Le Bernin, *David*.
- Annexe 5: Le Brun, *La colère*
- Annexe 6: Masque tragique.

ANNEXE 1



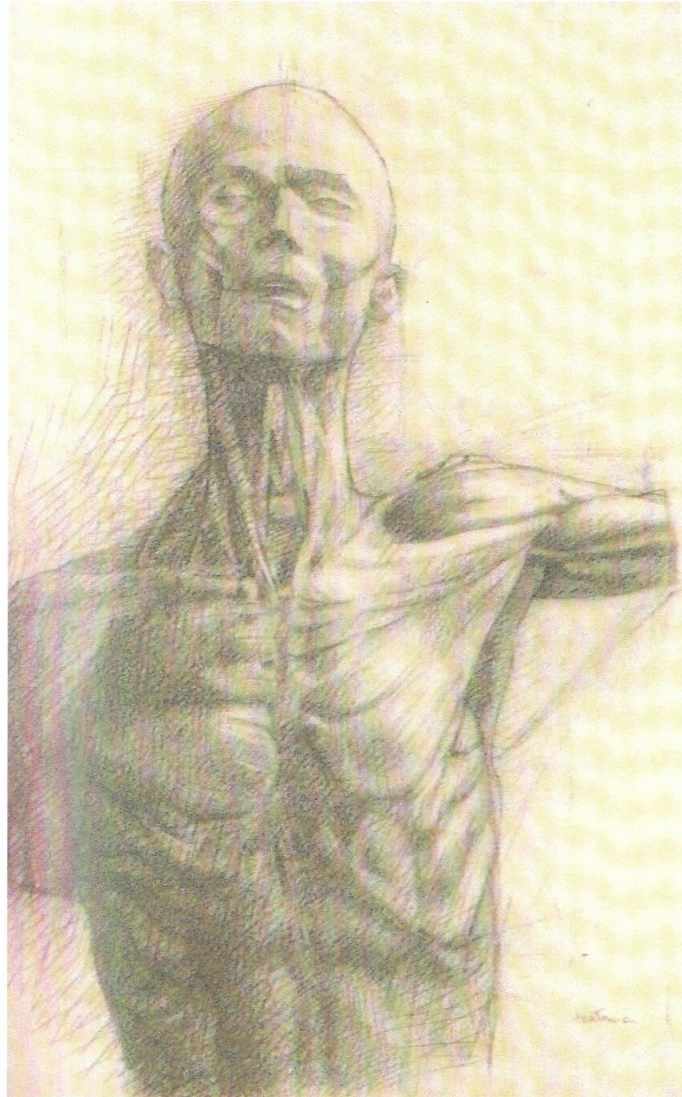
Masque théâtral de la colère¹⁹⁶³.

¹⁹⁶³ « Comédie nouvelle : esclave en colère » dans *Le théâtre grec : l'édifice, l'organisation matérielle, les représentations* d'Octave de Navarre, Paris, Payot, 1925, p. 241.

ANNEXE 2

Gian Lorenzo Bernini, *Anima Damnata*, Galerie Borghese, Rome.

ANNEXE 3



Gianfranco Pagni : Copie d'un torse en plâtre, crayon sur papier poncif¹⁹⁶⁴.

¹⁹⁶⁴ E. Maiotti, 1991, *Manuel pratique du dessin de nu*, Caliv, p. 50.

ANNEXE 4

Le Bernin, *David*, Galerie Borghese, Rome.

ANNEXE 5

Charles Le Brun, *La colère*.

ANNEXE 6



Masque tragique¹⁹⁶⁵

¹⁹⁶⁵ Chantal Nerzic, 1989, *La sculpture en Gaule romaine*, Paris, éditions Errance, p. 178.

BIBLIOGRAPHIE

TEXTES LATINS

ANONYME LATIN :

- 1981, *Traité de physiognomonie*, texte établi, traduit et commenté par J. André, Paris, Les Belles Lettres.

APULÉE :

- 2002, *Opuscules philosophiques et fragments*, texte établi, traduit et commenté par J. Beaujeu, Paris, Les Belles Lettres.
- 1940, *Les Métamorphoses (Tome I : livres I-III)*, texte établi par D.S. Robertson et traduit par Paul Valette, Paris, Les Belles Lettres,
- 1992, *Les Métamorphoses (Tome II : livres IV-VI)*, texte établi par D.S. Robertson et traduit par Paul Valette, Paris, Les Belles Lettres (7^o tirage revu et corrigé par L. Callebat).
- 1985, *Les Métamorphoses (Tome III : livres VII-XI)*, 2002, texte établi par D.S. Robertson et traduit par Paul Valette, Paris, Les Belles Lettres (7^{ème} tirage, 1^{ère} édition : 1945).
- 2007, *Les Métamorphoses ou l'Âne d'or*, texte établi par D.S. Robertson, émendé, présenté et traduit par Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres.

AUGUSTIN :

- 2002, *Confessions (Tome I : livres I-VIII)*, texte établi et traduit par Pierre de Labriolle, Paris, Les Belles Lettres, (16^{ème} tirage ; 1^{ère} édition : 1925).
- 2002, *Confessions (Tome II : livres IX-XIII)*, texte établi et traduit par Pierre de Labriolle, Paris, Les Belles Lettres (10^{ème} tirage ; 1^{ère} édition : 1926).

AULU-GELLE :

- 1967, *Les Nuits attiques (Tome I : livres I-IV)*, texte établi et traduit par René Marache, Paris, Les Belles Lettres.
- 1978, *Les Nuits attiques (Tome II : livres V-X)*, texte établi et traduit par René Marache, Paris, Les Belles Lettres.
- 1989, *Les Nuits attiques (Tome III : livres XI-XV)*, texte établi et traduit par René Marache, Paris, Les Belles Lettres.
- 1998, *Les Nuits attiques (Tome IV : livres XVI-XX)*, texte établi et traduit par Yvette Julien, Paris, Les Belles Lettres.

CATULLE :

- 1992, *Poésies*, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres (1^{ère} édition : 1923 ; 12^{ème} tirage revu et corrigé par Simone Viarre).

CÉSAR :

- 2002, *Guerre des Gaules (livres I-IV)*, texte établi et traduit par L. A. Constans, Paris, Les Belles Lettres (14^{ème} tirage revu et corrigé par A. Balland ; 1^{ère} édition : 1926).
- 2000, *Guerre des Gaules (livres V-VIII)*, texte établi et traduit par L. A. Constans, Paris, Les Belles Lettres (2^{ème} tirage de la 14^{ème} édition revue et corrigée par A. Balland ; 14^{ème} édition : 1995).

CICÉRON :

- 1961, *De l'orateur : livre III*, texte établi par H. Bornecque et traduit par E. Courbaud et H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres (troisième édition).
- 1931, *Tusculanes* (Tome I : livres I-II), texte établi par Georges Fohlen et traduit par Jules Humbert, Paris, Les Belles Lettres.
- 1931, *Tusculanes* (Tome II : livres III-V), texte établi par Georges Fohlen et traduit par Jules Humbert, Paris, Les Belles Lettres.

HORACE :

- 1955, *Epîtres*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles lettres (3^{ème} édition revue et corrigée).
- 1951, *Satires*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles lettres.

JÉRÔME :

- 1949, *Lettres (tome I)*, texte établi et traduit par Jérôme Labourt, Paris, Les Belles Lettres.
- 1951, *Lettres (tome II)*, texte établi et traduit par Jérôme Labourt, Paris, Les Belles Lettres.
- 1953, *Lettres (tome III)*, texte établi et traduit par Jérôme Labourt, Paris, Les Belles Lettres.
- 1989, *Lettres (tome IV)*, texte établi et traduit par Jérôme Labourt (2^{ème} tirage revu et corrigé par M. Testard), Paris, Les Belles Lettres.
- 1955, *Lettres (tome V)*, texte établi et traduit par Jérôme Labourt, Paris, Les Belles Lettres.
- 1958, *Lettres (tome VI)*, texte établi et traduit par Jérôme Labourt, Paris, Les Belles Lettres.
- 1961, *Lettres (tome VII)*, texte établi et traduit par Jérôme Labourt, Paris, Les Belles Lettres.
- 1963, *Lettres (tome VIII)*, texte établi et traduit par Jérôme Labourt, Paris, Les Belles Lettres.

JUVÉNAL :

- 2005, *Satires*, texte établi par P de Labriolle et F. Villeneuve, émendé, présenté et traduit par O. Sers, Paris, Les Belles Lettres, collection « classiques en poche » (2^{ème} édition ; 1^{ère} édition : 2002).

LUCAIN :

- 1997, *La guerre civile : la Pharsale (livres I-V)*, texte établi et traduit par A. Bourgery (2^{ème} édition revue et corrigée par Paul Jal), Paris, Les Belles Lettres.
- 1993, *La guerre civile : la Pharsale (livres VI-X)*, texte établi et traduit par A. Bourgery et Max Ponchont (6^{ème} tirage revu et corrigé par Paul Jal), Paris, Les Belles Lettres.

LUCRÈCE :

- 1990, *De la nature (tome I : livres I-III)*, texte établi et traduit par Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres (6^{ème} revue et corrigée par Claude Rambaux ; 1^{ère} édition : 1966).
- *De la nature (tome II : livres IV-VI)*, texte établi et traduit par Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres (2^{ème} édition entièrement revue ; 7^{ème} tirage ; 1^{ère} édition : 1920).

MARTIAL :

- 1961, *Épigrammes (tome I : livres I-VII)*, texte établi et traduit par H.-J. Izaac, Paris, les Belles Lettres (2^{ème} tirage ; 1^{ère} édition : 1930).
- 2003, *Épigrammes (tome II (1^{ère} partie) : livres VIII-XII)*, texte établi et traduit par H.-J. Izaac, Paris, Les Belles Lettres (4^{ème} tirage).
- 2003, *Épigrammes (tome II (2^o partie) : livres XIII-XIV)*, texte établi et traduit par H.-J. Izaac, Paris, Les Belles Lettres.

OVIDE :

- 1994, *Les Métamorphoses (Tome I : I-V)*, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres (8^{ème} édition revue et corrigée par J. Fabre ; 1^{ère} édition : 1925).
- 1995, *Les Métamorphoses (Tome II : VI-X)*, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres (7^{ème} tirage revu et corrigé par H. le Bonniec ; 1^{ère} édition : 1928).
- 1991, *Les Métamorphoses (Tome III : XI-XV)*, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres (7^{ème} tirage revu et corrigé par H. Le Bonniec ; 1^{ère} édition : 1930).

PERSE :

- 2003, *Satires*, texte établi et traduit par A. Cartault, Paris, Les Belles lettres.

PÉTRONE :

- 1993, *Le Satiricon*, texte établi et traduit par A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres (onzième édition, première édition : 1923).
- 2006, *Satiricon*, texte établi par Alfred Ernout, amendé, traduit et commenté par Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres (1^{ère} édition : 2001).

PLAUTE :

- 1996, *Comédies (Tome I : Amphitruo, Asinaria, Aulularia)*, texte établi et traduit par A. Ernout. Paris, Les Belles Lettres (dixième édition, première édition : 1932).
- 1970, *Comédies (Tome II : Bacchides, Captivi, Casina)*, texte établi et traduit par A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres (cinquième édition ; première édition : 1933).
- 1961, *Comédies (Tome III : Cistellaria, Curculio, Epidicus)*, texte établi et traduit par A. Ernout, Paris, les Belles Lettres.
- 1952, *Comédies (Tome IV : Menaechmi, Mercator, Miles gloriosus)*, texte établi et traduit par A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres (3^{ème} édition).
- 1961, *Comédies (Tome V : Mostellaria, Persa, Poenulus)*, texte établi et traduit par A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres.
- 1962, *Comédies (tome VI : Pseudolus, Rudens, Stichus)*, texte établi et traduit par A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres (troisième édition revue et corrigée ; première édition : 1938).
- 1961, *Comédies (Tome VII : Trinummus, Truculentus, Vidularia)*, texte établi et traduit par A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

PLINE L'ANCIEN :

- 1947, *Histoire naturelle : livre XI*, texte établi, traduit et commenté par A. Ernout et R. Pépin, Paris, Les Belles Lettres.

PRUDENCE :

- Prudence, 2002, *Psychomachie, Contre Symmaque*, texte établi et traduit par M. Lavarenne, Paris, les Belles Lettres (2^{ème} tirage de l'édition revue, corrigée et augmentée par J-L Charlet ; 1^{ère} édition : 1948).

QUINTILIEN :

- 1979, *Institution oratoire (tome VI : livres X-XI)*, texte établi et traduit par J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres.

SÉNÈQUE :

- 2003, *L'Apocoloquintose du divin Claude*, texte établi et traduit par René Waltz, Paris, Les Belles Lettres (4^{ème} tirage ; 1^{ère} édition : 1934).
- 1961, *Dialogues : De Ira*, texte établi et traduit par A. Bourgery, Paris, Les Belles Lettres.
- 1956, *Lettres à Lucilius (tome I : livres I-IV)*, texte établi par F. Préchac et traduit par H. Noblot, Paris, Les Belles Lettres.
- 1947, *Lettres à Lucilius (tome II : livres V-VII)*, texte établi par F. Préchac et traduit par H. Noblot, Paris, Les Belles Lettres.
- 1957, *Lettres à Lucilius (tome III : livres VIII-XIII)*, texte établi par F. Préchac et traduit par H. Noblot, Paris, Les Belles Lettres.
- 1985, *Tragédies (tome I : Hercule furieux, les Troyennes, les Phéniciennes, Médée, Phèdre)*, texte établi et traduit par Léon Herrmann, Paris, Les Belles Lettres (sixième édition, première édition : 1925).
- 1961, *Tragédies (tome II : Œdipe, Agamemnon, Thyeste, Hercule sur l'Oeta, pseudo-Sénèque, Octavie)*, texte établi et traduit par Léon Hermann, Paris, Les Belles Lettres, (2^{ème} édition).

SIDOINE APOLLINAIRE :

- 1960, *Poèmes (tome I)*, texte établi et traduit par A. Loyen, Paris, Les Belles Lettres.
- 1970, *Lettres (tome II : livres I-V)*, texte établi et traduit par A. Loyen, Paris, Les Belles Lettres.
- 1970, *Lettres (tome III : livres VI-IX)*, texte établi et traduit par A. Loyen, Paris, Les Belles Lettres, 1970.

STACE :

- 1971, *L'Achilléide*, texte établi et traduit par Jean Méheust, Paris, Les Belles Lettres.

SUÉTONE :

- 1996, *Vies des douze Césars (tome I)*, texte établi et traduit par H. Ailloud, Paris, les Belles Lettres (7^{ème} tirage ; 1^{ère} édition : 1931).
- 1999, *Vies des douze Césars (tome II)*, texte établi et traduit par H. Ailloud, Paris, les Belles Lettres (8^{ème} tirage ; 1^{ère} édition : 1931).
- 1993, *Vies des douze Césars (tome III)*, texte établi et traduit par H. Ailloud, Paris, les Belles Lettres (2^{ème} tirage de la 4^{ème} édition revue et corrigée ; 1^{ère} édition : 1932).

TACITE :

- 1990, *Annales (livres I-III)*, texte établi et traduit par P. Wuilleumier, Paris, les Belles Lettres (3^{ème} tirage revu et corrigé par J. Hellegouarc'h ; 1^{ère} édition : 1974).
- 1990, *Annales : livres IV-VI*, texte établi et traduit par P. Wuilleumier, Paris, les Belles Lettres (2^{ème} tirage revu et corrigé par H. le Bonniec ; 1^{ère} édition : 1975).
- 1994, *Annales (livres XI-XII)*, texte établi et traduit par P. Wuilleumier, Paris, les Belles Lettres (2^{ème} tirage revu et corrigé par J. Hellegouarc'h ; 1^{ère} édition : 1976).
- 1996, *Annales (livres XIII-XV)*, texte établi et traduit par P. Wuilleumier, Paris, les Belles Lettres (4^{ème} tirage revu et corrigé par J. Hellegouarc'h ; 1^{ère} édition : 1978).

TÉRENCE :

- 1963, *Comédies (tome I : Andrienne, Eunuque)*, texte établi et traduit par J. Marouzeau, Paris, les Belles Lettres (troisième tirage revu et corrigé ; 1^{ère} édition : 1942).
- 1956, *Comédies (tome II : Heautontimoroumenos, Phormion)*, texte établi et traduit par J. Marouzeau, Paris, Les Belles Lettres (2^{ème} édition revue et corrigée).

VIRGILE :

- 1981, *Énéide (livres I-IV)*, texte établi et traduit par J. Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1967 (treizième tirage ; première édition : 1925).
- 1978, *Énéide (livres V-VIII)*, texte établi et traduit par J. Perret, Paris, Les Belles Lettres.
- 1987, *Énéide (livres IX-XII)*, texte établi et traduit par J. Perret, Paris, Les Belles Lettres (première édition : 1980).

ÉTUDES MODERNES

ACHARD Guy, 1991, *La communication à Rome*, Paris, les Belles Lettres, collection « Realia ».

ACHARD G. et LEDENTU M. (édts), 2000, *Orateur, auditeurs, lecteurs : à propos de l'éloquence romaine à la fin de la République et au début du Principat*, 2000, Lyon, Centre d'études et de recherches sur l'Occident romain de l'université Lyon III.

ADAM Jean-Michel, 1993, *La description*, PUF, collection « Que sais-je ? », Paris.

Allégorie des poètes, allégorie des philosophes : études sur la poétique et l'herméneutique de l'allégorie de l'Antiquité à la Réforme, 2005, recueil publié sous la direction de Gilbert Dahan et Richard Goulet, Paris, Vrin.

Analyses et réflexions sur Sénèque « Médée », 1997, Paris, ellipses.

ANDRÉ Jacques

- 1949, *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine*, Paris, Klincksieck.

- 1991, *Le vocabulaire latin de l'anatomie*, Paris, les Belles Lettres, collection « Études anciennes ».

ANTIN Dominique, 1951, *Essai sur Saint Jérôme*, Paris, Letouzey et Ané.

ARMISEN-MARCHETTI Mireille, 1989, *Sapientiae facies : étude sur les images de Sénèque*, Paris, Les Belles Lettres, collection « Études anciennes ».

ARCELLASCHI André :

- 1990, *Médée dans le théâtre d'Ennius à Sénèque*, Paris, Ecole française de Rome, collection « Ecole française de Rome ».

- 1996, *La violence de Médée*, in Actes de colloque de Pallas (revue d'études latines), Toulouse, PUM.

ARNOULD Dominique, *Le rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon*, 1990, Paris, Les Belles Lettres.

AUERBACH Erich, 1968, *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard.

AUGE Marc, 1997, *La guerre des rêves : exercices d'ethno-fiction*, Paris, éditions du Seuil, (collection « La librairie du XXème siècle »).

AYGON J.-P.

- 2003, « Le banquet tragique : le renouvellement du thème dans le *Thyeste* de Sénèque », in *Symposium : banquets et représentations en Grèce et à Rome*, Toulouse, *Pallas* 61, p. 271-284.

- 2004, *Pictor in fabula. La descriptio-ecphrasis dans les tragédies de Sénèque*, Bruxelles.

- 2006, « *Torua Erinys : φαντασία* » de la colère et des Erinyes dans le *De ira* et les tragédies de Sénèque », in *Phantasia : il pensiero per immagini degli e dei moderni, Convegno internazionale di Trieste (28-29 avril 2005)*, *Incontri Triestini di Filologia Classica*, 4, p. 181-206.

BACHELARD Gaston, 2006, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard.

BAKHTINE Mikhaïl, 1963, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

BARTHÉLÉMY-A. TALADOIRE, 1956, *Essai sur le comique de Plaute*, Monaco, les éditions de l'imprimerie nationale de Monaco.

BAYET Jean, 1965, *Littérature latine*, Paris, Armand Colin, collection « U », (deuxième édition revue et mise à jour par L. Nougaret ; première édition : 1934).

BÉNATOUIL Thomas, 2006, *Faire usage : la pratique du stoïcisme*, Paris (collection « Histoire des doctrines de l'Antiquité classique »), Vrin.

BERGSON Henri, 2007, *Le rire*, Paris, PUF (1^{ère} édition : 1900).

BIVILLE Frédérique

- 1996, « Ce que révèle la voix : analyse de quelques voix romaines transmises par la littérature latine », in *Bolletino di Studi Latini* 26, 55-68.

- 1997, « La voix signifiante », in *Les structures de l'oralité en latin*, textes réunis par J. Dangel et C. Moussy, *Lingua Latina*, n° 4, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, p. 147-154.

BON François, M. MAFFESOLI Michel, 1996, *La colère*, Paris, éditions du centre Pompidou, collection « les Péchés capitaux ».

BOYER Alain, CANTO-SPERBER Monique, PACHET Pierre, RICOEUR Paul, WIDMAIER Carole, novembre 2002, *La colère, la justice, le bonheur : des Anciens aux Modernes*, n° 289, Paris, collection « Esprit ».

BOUTON C., LAURAND V. et RAID L. (textes réunis par), 2005, *La physiognomonie, problèmes philosophiques d'une pseudo-science*, Paris, Éditions Kimé.

BRAUND S. et GILL C. (éds), 1997, *The passions in roman thought and literature*, Cambridge, Cambridge University Press.

BRISSET Jacqueline, 1964, *Les idées politiques de Lucain*, Paris, Les Belles Lettres.

BRISSON Luc, 1974, « Du bon usage du dérèglement » in *Divination et Rationalité*, Paris, Seuil, p. 220-248.

BRUN Jean, 1992, *Le stoïcisme*, Paris, PUF, collection « Que sais-je ? », (onzième édition, première édition : 1958).

CÈBE Jean-Pierre, 1966, *La caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines à Juvénal*, Paris, éditions E. de Boccard, collection « Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome », fascicule 206.

CHEVALLIER R. (éd , 1985, *Présence de César*, actes du colloque des 9-11 décembre 1983 (université de Tours, Institut d'études latines et centre de recherches A. Piganiol), Paris, Les Belles Lettres.

CHIRON Pierre, 2001, *Un rhéteur méconnu : Démétrios (Ps.- Démétrios de Phalère)*, Vrin, Paris.

CHIRPAZ François, 1996, *Le corps*, Paris, éditions Klincksieck, collection «Philosophia ».

CLÉMENT Séverine, décembre 2000, « Fama et le poète : pour une poétique de la monstruosité dans l'*Énéide* », Bulletin de l'Association Guillaume Budé, p. 309-328.

COLLIGNON André, 1892, *Étude sur Pétrone. La critique littéraire, l'imitation et la parodie dans le Satiricon*,.

CORMAN Louis, 1994, *Caractérologie et morphopsychologie*, Paris, PUF, (première édition : 1983).

COURCELLE Pierre :

- 1963, *Les Confessions de saint Augustin dans la tradition littéraire (antécédents et postérité)*, Paris, Études Augustiniennes.

- 1950, *Recherches sur les Confessions de saint Augustin*, Paris, Édition de Boccard.

COURCELLES (de) Dominique, 1995, *Augustin ou le génie de l'Europe*, Paris, Édition Jean Claude Lattès.

COUSIN Jean, 1973, « Quintilien et le théâtre », in Actes du IX^e congrès de l'Association Guillaume Budé, p. 459-467.

CROISILLE Jean-Michel, 1982, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens : Recherches sur l'iconographie et la correspondance des arts à l'époque impériale*, Bruxelles, Latomus.

CUNY-LE CALLET Blandine, 2005, *Rome et ses monstres : naissance d'un concept philosophique et rhétorique*, Grenoble, éditions Jérôme Millon.

CUNY D., PEIGNEY J. (textes réunis par), 2007, *La colère chez Euripide*, 2007, Tours, Presses universitaires François Rabelais.

DAGOGNET François, 2002, *Les grands philosophes et leur philosophie : une histoire mouvementée et belliqueuse*, Paris, Le Seuil (collection « Les empêcheurs de tourner en rond »).

DAUGE Yves Albert, 1981, *Le Barbare : recherches sur la conception romaine de la barbarie et de la civilisation*, Bruxelles, Latomus.

DAVID Jean-Michel, 1992, *Le patronat judiciaire au dernier siècle de la République romaine*, Palais Farnèse, École française de Rome.

DELIGNON Bénédicte, 2006, *Les Satires d'Horace et la comédie gréco-latine : une poétique de l'ambiguïté*, Louvain-Paris, Dudley, Editions Peeters.

DEREMETZ Alain, 1995, *Le miroir des Muses, poétique de la réflexivité à Rome*, Paris, Presses universitaires du septentrion.

DESBORDES Françoise

- 1979, *Argonautica, trois études sur l'imitation dans la littérature antique*, Bruxelles, Latomus.

- 1996, *La Rhétorique antique*, Paris, Hachette.

- 1994, « L'orateur et l'acteur », in *Théâtre et cité*, CRATA, Université de Toulouse-Le-Mirail, p. 53-72.

- 2006, *Scripta uaria, Rhétorique antique et Littérature latine* (textes réunis par G. Clérico et J. Soubiran), Paris, Éditions Peeters, Bibliothèque d'études classiques.

DESCAMPS Marc-Alain, 1993, *Le langage du corps et la communication corporelle*, Paris, PUF (collection « Psychologie d'aujourd'hui »).

DESCLOS M.-L. (sous la direction de), 2000, *Le rire des Grecs, Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, Éditions Jérôme Million.

DEVILLERS Olivier, 2003, *Tacite et les sources des Annales*, Louvain, Peeters.

Dictionnaire du corps, 2007, Sous la direction de MARZANO Michela, Paris, PUF.

DION Jeanne, 1993, *Les passions dans l'œuvre de Virgile : poétique et philosophie*, Nancy, Presses universitaires de Nancy.

DUMÉZIL Georges

- 1942, *Horace et les Curiaces*, Paris, Gallimard.
- 1992, *Mythes et dieux des Indo-européens*, Paris, Flammarion (collection « Champs-l'Essentiel »).

DUMONT Philippe, 1989, « Découvertes de la médecine grecque », in *Médecine antique* (cinq études de Jouanna, Debut, Demont, Perrin) réunies par P. Demont, Amiens, Faculté des Lettres d'Amiens, p. 67-89.

DUPONT Florence

- 1985, *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres.
- 1995, *Les monstres de Sénèque*, Paris, éditions Belin (collection « L'antiquité au présent »).
- 2002, *Le plaisir et la loi, Du banquet de Platon au Satiricon*, Paris, éditions La Découverte et Syros.
- 2000, *L'orateur sans visage : essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris, PUF (collection « Les essais du collège international de philosophie »).
- 2000, *Médée de Sénèque ou comment sortir de l'humanité*, Paris, éditions Belin (collection « Lettres sup »).
- 1996, « Le masque tragique à Rome » in Actes de colloque de Pallas (revue d'études latines) Toulouse, PUM.
- 1973, « Le personnage et son mythe dans les tragédies de Sénèque », in Actes du IX^e congrès de l'Association Guillaume Budé, p. 447-458.
- 1988, *Le théâtre latin*, Paris, Armand Colin (collection « Coursus »).

ÉCO Umberto (sous la direction de), 2007, *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion.

FABRE-SERRIS Jacqueline, 1995, *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris.

FAVEZ Charles :

- 1958, *Saint Jérôme peint par lui-même*, Bruxelles, Latomus.
- 1946, « La satire dans les *Lettres* de saint Jérôme », *REL*, 24, p. 213-226.

FICK-MICHEL Nicole, 1991, *Art et Mystique dans les Métamorphoses d'Apulée*, Paris, Les Belles Lettres.

FILLION-LAHILLE, 1994, *Le De Ira de Sénèque et la philosophie stoïcienne des passions*, Paris, Klincksieck.

FONTAINE Jacques

- 1980, *Études sur la poésie latine tardive d'Ausone à Prudence*, Paris, Les Belles Lettres.
- 1970, *La littérature latine chrétienne*, Paris, PUF.
- 1981, *Naissance de la poésie dans l'Occident chrétien*, Paris, Etudes Augustiniennes.

FONTAINE Jacques - PIETRI Charles (sous la direction de), 1985, *Bible de tous les temps : 2 Le monde latin antique et la Bible*, Paris, Beauchesne.

FREUDENBURG Kirk (éd), 2005, *The Cambridge companion to Roman satire*, Cambridge, Cambridge University Press.

GAILLARD Françoise, « L'homme-foule », in *Romantisme*, 1997, n°98, *Influences*, p. 111-120.

GARCEA Alessandro, 2005, *Cicerone in esilio : l'epistolario e le pasioni*, Hildesheim, Georg Olms (coll. spudasmata, band103).

GASCOU Jacques, 1984, *Suétone historien*, Palais Farnèse, École française de Rome.

GASSIOT-TALABOT Géraud, 1965, *La peinture romaine et paléochrétienne*, éditions du Rionzi, Lausanne.

GAVOILLE É., NADJO L.(éds)

- 2000, *Epistulae Antiquae I. Actes du I^{er} colloque « Le genre épistolaire antique et ses prolongements »*, Paris-Louvain, Peeters.

- 2004, *Epistulae Antiquae III. Actes du III^e colloque international « L'épistolaire antique et ses prolongements européens »*, Paris-Louvain, Peeters.

GENETTE Gérard, 1972, *Figures III*, Paris, éditions du Seuil (collection Poétique).

GÉRARD Jean, 1976, *Juvénal et la réalité contemporaine*, Lille, service de reproduction des thèses université de Lille III.

GOSSEREZ Laurence :

- 2001, *Poésie de Lumière : une lecture de Prudence*, Louvain, Peeters.

- 2003, « La Psychomachie, poème baroque ? Esthétique et allégories », *L'information littéraire* 1/2003 (Volume 55), p. 33-42

GREEN J.R., 1994, *Theatre in ancient greek society*, Londres, Routledge.

GRIMAL Pierre

- 1977, *La guerre civile de Pétrone dans ses rapports avec la Pharsale*, Paris, Les Belles Lettres.

- 2007, *La littérature latine*, Paris, PUF (QSJ ? ; 7^{ème} édition).

- 1978, *Le lyrisme à Rome*, Paris, PUF.

- « Le théâtre à Rome », in Actes du IX^e congrès de l'Association Guillaume Budé, Rome, 1973, p. 249-305.

- 1986, *Rome et la littérature et l'histoire* (tomes I et II), Palais Farnèse, Ecole française de Rome.

- 1985, *Virgile ou la seconde naissance de Rome*, Paris, Champs/Flammarion.

HADOT Pierre, 2006, *Qu'est-ce que la philosophie antique ?*, Paris, Gallimard.

HARRIES Jill, 2002, *Sidonius Apollinaris and the Fall of Rome ad 407-485*, Oxford, Clarendon Press.

HEUZÉ Philippe

- juin 1979, « approche des images dans l'Énéide », *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, p. 205-214.

- 1981, « Le corps humain dans l'épopée », in *L'épopée latine et ses prolongements européens*, Paris, CUF, p. 45-52.

- 1985, *L'image du corps dans l'œuvre de Virgile*, Rome, École française de Rome.

HILLERIN Hillerin (de) Alexis et Camille, 2003, *Théâtre : texte et représentation*, Paris, PUF.

HOFFMANN P., TRÉDÉ M. (éds) avec la collaboration de AUVRAY-ASSYAS C., 1998, *Le rire des Anciens*, actes du colloque international, Presses de l'École normale supérieure.

HOOLEY Daniel M., 2007, *Roman satire*, Blackwell Publishing.

Hommages à Jean Cousin, rencontres avec l'antiquité classique, 1983, Paris, CUF.

HUGONIOT Christophe, HURLET Frédéric et MILANEZI Silvia (coordoné par), 2004, *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais.

JACKSON E. John, 1990, *Passions du sujet : essais sur les rapports entre psychanalyse et littérature*, Paris, Mercure de France.

JAMES Paula, 1987, *Unity in Diversity : a study of Apuleius' Metamorphoses with Particular Reference to the Narrator's Art of Transformation and the Metamorphosis Motif in the Tale of Cupid and Psyche*, Zürich, Olms-Weidmann.

JEAMMET Nicole, 1989, *La haine nécessaire*, Paris, PUF.

JUNG, 1987, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Genève, Georg.

KARAKASIS Evangelos, 2005, *Terence and the language of Roman comedy*, Cambridge University Press.

KARLI Pierre, 1987, *L'homme agressif*, Paris, éditions Odile Jacob.

KEANE Catherine, 2006, *Figuring genre in Roman satire*, Oxford University Press US.

LABRIOLLE (de) Pierre, 1937, *La satire latine*, Paris, centre de documentation universitaire.

LARTHOMAS Pierre, 1972, *Le langage dramatique*, Paris, A. Colin.

LARUE Anne, 1995, *Délire et tragédies*, Paris, Éditions Interuniversitaires.

LAURENCE P., GUILLAUMONT F. (éds), 2006, *Epistulae Antiquae IV. Actes du IV^e colloque international « L'épistolaire antique et ses prolongements européens »*, Paris-Louvain, Peeters.

Le corps et ses fictions, 1983, I. Almeida, D. Arasse, C. Bérard, P. Fédida, C. L. Hart-Nibbrig, R. Zur Lippe, A. Muschg, C. Reichler, D. Sallenave, Paris, Les Éditions de Minuit (collection « Arguments »).

LELORD François et ANDRÉ Christophe, 2002, *La force des émotions : amour, colère, joie*, Paris, éditions Odile Jacob.

LÉON Pierre, 1993, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*, Paris, Nathan.

Les émotions : à la découverte de l'être humain, 1991, Amsterdam, éditions Time life.

Le théâtre à Rome, 1975, Actes du IX^e congrès de l'Association Guillaume Budé, tome I, Paris, Les Belles Lettres, p. 249-499.

LÉVY Carlos

- 2003, « Chryssippe dans les *Tusculanes* » in B. Besnier, P. -F. Moreau, L. Renault (éds), *Les passions antiques et médiévales*, Paris, p. 131-143.

- 2006, « Philon d'Alexandrie et les passions » in *Réceptions antiques*, L. Ciccolini, Ch. Guérin, S. Itic, S. Morlet (éds), Paris, Éditions Rue d'Ulm, p. 27-44.

- 2006, « La notion de mesure dans les textes stoïciens latins (Cicéron, Sénèque » in *Aere Perennius, Hommage à H. Zehnacker*, J. Champeaux et M. Chassignet (éds), Paris, p. 563-579.

LICHTENSTEIN Jacqueline, 1989, *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion (collection Idées et recherches).

LOUPIAC Annic, 1998, *La poétique des éléments dans la Pharsale de Lucain*, Bruxelles, Latomus.

LOYEN André, 1943, *Sidoine Apollinaire et l'esprit précieux en Gaule aux derniers jours de l'Empire*, Paris, Les Belles Lettres.

MADEC Goulven, 2008, *Portrait de saint Augustin*, Paris, Desclée de Brouwer.

MALEUVRE Jean-Yves, 1998, *Jeux de masques dans l'épique latine (Tibulle, Properce, Ovide)*, Louvain-Namur, Edition Peeters.

MAIOTTI Ettore, 1992, *Manuel pratique du dessin de nu*, Paris, Celiv.

MARTIN René

- octobre 1988, « La *cena Trimalcionis* : trois niveaux d'un festin », *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, p. 225-231.

- 1999, *Le Satyricon de Pétrone*, Paris, Ellipse (collection Les textes fondateurs).

MARTIN René et GAILLARD Jacques, 1990, *Les genres littéraires à Rome*, Paris, Nathan.

MASSON André, 1974, *L'Allégorie*, Paris, PUF (collection : QSJ ?).

MAUDUIT Christine, 2006, *La sauvagerie dans la poésie grecque d'Homère à Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres.

MERCIER-FAIVRE Anne-Marie, 2008, « L'allégorie, une image qui parle ? », *Cycnos*, vol. 11 n° 1.

MESLIN Michel, 2001, *L'homme romain : des origines au Ier siècle de notre ère*, Paris, Editions complexe.

MEYER Michel, 2003, *Le comique et le tragique : penser le théâtre et son histoire*, Paris, PUF.

MONSACRÉ Hélène, 1984, *Les larmes d'Achille, le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*, Albin Michel.

MOUSSY Claude, 1977, « Esquisse de l'histoire du *monstrum* », *REL*, LV, p. 345-369.

NAAS Valérie, 2002, *Le projet encyclopédique de Pline l'Ancien*, Rome, École française de Rome (303).

NAVARRÉ Octave, 1925, *Le théâtre grec : l'édifice, l'organisation matérielle*, les représentations, Paris, Payot.

NÉGRI Angéla Maria, octobre 1992, « La psyché chez Virgile : conception et terminologie », *Bulletin de l'Association G. Budé*, p. 273-294.

NUNGE Olivier et MORTER Simonne, 2005, *Gérer ses émotions : des réactions indispensables*, Paris, éditions Jouvence.

PACHET Pierre, PHILIPS Adam, DEROURSNE Christian, FAESSLER Marc, LECERCLE Ann, septembre 1997, *La colère : instrument des puissants, arme des faibles*, Paris, éditions Autrement, collection « Morales », n° 23.

PANSIERI Claude, 1997, *Plaute et Rome ou les ambiguïtés d'un marginal*, Bruxelles, Latomus.

PEASE Allan, 1989, *Le langage du corps*, Paris, Nathan, collection « Profils et signes ».

PÉPIN Jean, 1958, *Mythe et allégorie : les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris, Aubier, Editions Montaigne.

PERNOT Laurent, 1993, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris, Institut d'Études Augustiniennes.

PIEGAY-GROS Nathalie, 1996, *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, collection Lettres-sup, Paris.

PIERI Georges, 1968, *Histoire du cens jusqu'à la fin de la République romaine*, Paris, Sirey.

PIGEAUD Jackie :

- 1987, *Folies et cures de la folie chez les médecins de l'Antiquité gréco-romaine*, Paris, Les Belles Lettres.

- 2006, *La crise*, Paris, Éditions Cécile Defaut.

- 1981, *La maladie de l'âme : étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, Les Belles Lettres (collection d'Études anciennes).

PROST François, 2004, *Les théories hellénistiques de la douleur*, Paris, Peeters (Bibliothèque d'études classiques).

PUCCINI-DELBÉY Géraldine, 2003, *Amour et désir dans les Métamorphoses d'Apulée*, Bruxelles, Éditions Latomus, collection « Latomus », volume 274.

RAMBAUD Michel, 1952, *L'art de la déformation historique dans les Commentaires de César*, Paris, Audin.

RAQUIN Bernard, 2005, *Choisir ses émotions : le bonheur par la pratique émotionnelle*, Paris, éditions Jouvence.

RENARD P.L. et M. (éds), *Hommages à Henry Bardon*, 1985, Bruxelles, Latomus.

REY Pierre-Louis, 1992, *Le Roman*, Paris, Hachette.

RIMÉ B., SCHERER K. (sous la direction de), 1989, *Les Émotions*, 1989, Neuchatel-Paris, Delachaux et Niestle (collection Textes de base en psychologie).

(de) ROMILLY Jacqueline, 1955, *Rencontres avec la Grèce antique*, Paris, éd. de Fallois.

ROUVERET Agnès, 1989, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (V siècle av. J-C - I siècle ap. J-C)*, École française de Rome, Palais Farnèse (Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome).

SAROCCHI Jean, 1991, *La colère*, Paris, Desclée de Brouwer, collection « Passions ».

SCHILDER Paul, 2004, *L'image du corps*, Paris, Gallimard.

SCHMITZ Alfred, 1968, « Quelques aspects du personnage de Didon chez Virgile », in *Conférences de la Société d'Etudes latines de Bruxelles*, Bruxelles, Latomus.

SIMON Gérard

- 1988, *Le regard, l'Être et l'Apparence dans l'optique de l'Antiquité*, Paris, Éditions du Seuil.

- 2003, *Archéologie de la vision (l'optique, le corps, la peinture)*, Paris, Éditions du Seuil.

SIRON Jacques, 1992, *La Partition intérieure : jazz, musiques improvisées*, Paris, éditions Outre Mesure (collection Théories).

SMADJA Eric, *Le rire*, 2007, Paris, PUF (collection QSJ ?).

STAROBINSKI Jean, 1974, *Trois fureurs*, Paris, Gallimard.

STEINMANN Jean, 1958, *Saint Jérôme*, Paris, Éditions du cerf.

SURGERS Anne, 2007, *Et que dit ce silence ? La rhétorique du visible*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

TALADOIRE, 1972, *Térence, le théâtre de la jeunesse*, Paris, Les Belles Lettres.

TAVRIS C., 1984, *La colère, apprivoisez la colère, faites-en bon usage*, Montréal, Edition de l'Homme.

TESTARD Maurice, 1969, *Saint Jérôme, l'apôtre savant et pauvre du patriarcat romain*, Paris, les Belles Lettres.

Théâtre et spectacles dans l'antiquité, actes du colloque de Strasbourg 5-7 novembre 1981, Strasbourg, Université des sciences humaines de Strasbourg.

THINES, 1999, « Organisme et intériorité », in *Animalité et humanité, autour d'Adolf Portmann*, vol. 37, n°115, P. 127-134.

THOMAS Émile, 1912, *Pétrone, l'envers de la société romaine*, Fontemoing.

THOMAS Joël, 1986, *Le dépassement du quotidien dans l'Énéide de Virgile, les Métamorphoses d'Apulée et le Satiricon*, Paris, les Belles Lettres (collection d'Études anciennes).

THOMASSEAU Jean-Marie, 1995, *Drame et tragédie*, Paris, Hachette.

TRAPP Michel (éd), 2003, *Greek and Latin Letters : an anthology with translation*, Cambridge, University Press.

TRONCHET Gilles, 1998, *La métamorphose à l'œuvre*, Louvain-Paris, Peeters.

VEYNE Paul, 1993, *Sénèque : entretiens, lettres à Lucilius*, Paris, éditions Robert Laffont.

VIDAL-GRAFF Serge et Carolle, *La Colère, cette émotion mal-aimée*, Saint-Julien-en-Genevois, Jouvence, 2002.

VILLARD Laurence (éd), 2002, *Couleurs et vision dans l'Antiquité classique*, sous la direction de Laurence Villard, Rouen, Publications de l'Université de Rouen.

VINSONNEAU Geneviève, 1997, *Culture et comportement*, Paris, Armand Colin (collection : « Coursus »).

VOUILLOUX Bernard, 1994, *La peinture dans le texte (XVIII^e-XX^e siècles)*, Paris, CNRS éditions.

WEHRLE William Thomas, 1992, *The Satiric Voice : program, form and meaning in Persius and Juvenal*, Hildesheim-Zürich-New-York, Olms-Weidmann.

INDEX DES NOTIONS

- aines.....145
 articulation.....162
 bile 25, 68, 86, 178, 213, 222, 233,
 241, 249, 256, 264, 273, 308,
 423, 669, 690, 702, 714, 741,
 742, 756
 bouche.....80, 240, 453, 454, 556,
 558, 757, 802
 bouillonnement. 17, 20, 37, 46, 60,
 244, 261, 281, 394, 737
 bras.....96, 130
 chevelure. .41, 137, 160, 295, 738,
 745
 cœur. .26, 170, 201, 737, 741, 748,
 756
 colère.....2, 3
 cou.....143, 159, 503
 dents. 41, 117, 142, 220, 272, 298,
 738
 doigts.....130
 ébullition.....702
 embrasement.....17, 18, 19, 20, 33,
 47, 78, 90, 93, 107, 115, 169,
 172, 185, 195, 209, 212, 217,
 230, 239, 253, 260, 281, 361,
 429, 441, 442, 457, 535, 547,
 630, 635, 693, 702, 741, 745,
 746, 749, 756, 775
 feu.....20, 24
 flancs.....144
 foie...249, 263, 313, 690, 743, 756
 front 137, 148, 156, 177, 218, 270,
 295, 503, 505, 508, 558, 707,
 714, 757
 furor 334, 350, 351, 367, 627, 629,
 635, 761
 furor amoureux.....630
 furor divin.....341, 345
 furor guerrier.....57, 58, 334, 335,
 351, 369, 397, 433, 436, 771
 furor tragique. .364, 588, 590, 594,
 599, 617, 623, 624, 625, 630
 gestes.....28, 43, 72, 82, 129, 188,
 205, 265, 274, 299, 413, 426,
 487, 488, 494, 682
 joues.....247, 740, 802
 lèvres.....142, 158, 220
 main. 130, 161, 223, 305, 487, 745
 mains.....42, 145, 476, 509, 758
 membres.....161, 510, 525
 moelles.....201, 209, 756
 narines.....108, 454
 nez. .141, 246, 255, 298, 682, 757,
 802
 oreille.....248, 298, 682, 683, 731
 os 27, 748, 749
 paupières.....139, 508
 pied.....162, 306
 pieds 131, 145, 224, 509, 525, 745,
 758
 poitrine.....50, 146, 164, 201, 348,
 487, 503, 535
 regard.....21, 39, 62, 71, 116, 127,
 139, 149, 157, 171, 177, 199,
 256, 271, 297, 497, 503, 504,
 505, 506, 508, 556, 558, 613,
 717, 734, 740, 741, 745, 757,
 802
 respiration.....146, 163, 203, 314,
 513, 738, 739, 745
 sourcils.....79, 126, 138, 219, 296,
 423, 426, 476, 487, 490, 503,
 558, 705, 707, 731, 738, 745,
 757, 802
 teint.....38, 71, 116, 136, 155, 176,
 200, 212, 232, 269, 290, 401,
 402, 413, 505, 508, 510, 534,
 554, 641, 693, 737, 744, 757
 tête 21, 61, 85, 284, 412, 423, 503,
 524, 683, 744
 veines.....165
 vêtement.....307
 visage 37, 50, 66, 79, 95, 107, 124,
 135, 154, 176, 186, 197, 232,
 245, 255, 268, 269, 285, 423,
 426, 490, 495, 506, 508, 525,
 556, 613, 642, 682, 714, 731,
 736, 738, 739, 745, 757, 803
 voix.....15, 31, 44, 55, 65, 86, 98,
 110, 121, 131, 147, 165, 179,
 191, 206, 210, 215, 225, 235,
 241, 250, 266, 275, 315, 400,
 421, 423, 426, 428, 439, 441,
 454, 471, 476, 483, 487, 489,

492, 495, 509, 551, 554, 556,
557, 564, 597, 681, 682, 707,
714, 717, 739, 745, 758

INDEX DES AUTEURS LATINS

Les nombres entre parenthèses font référence au numéro des pages.

Apulée :

Métamorphoses : I, 9, 20-21 (764-765) ; I, 19, 19-20 (752) ; I, 25 (413) ; II, 4, 10 (785) ; II, 11, 3 (419) ; II, 17, 1 (419) ; II, 24, 6 (283) ; II, 26, 6, 6-8 (83-84) ; II, 27 (413) ; II, 27, 6-7 (86, 418) ; II, 36 (416) ; II, 37 (416) ; III, 1, 5 (418) ; III, 4, 29 (750) ; III, 10, 1 (801, 802, 804) ; III, 10, 2 (809) ; III, 11, 4-5 (800) ; III, 26, 6 (750) ; III, 27, 2-3 (750) ; III, 27, 4 (750) ; III, 27, 5 (750) ; IV, 19 (416) ; IV, 25 (413) ; IV, 25, 4 (79, 752) ; IV, 29 (413, 420) ; IV, 29, 5 (78, 85, 283, 751) ; IV, 30, 1 (751) ; V, 28 (41, 420) ; V, 28, 6 (87) ; V, 29, 1 (85, 88) ; V, 29, 5 (784) ; V, 31 (413) ; V, 31, 1 (79-80, 85, 86, 420, 733) ; V, 31, 7 (751) ; V, 31, 7 (420) ; VI, 9 (413) ; VI, 9, 1 (81, 85, 88, 421, 728, 801, 804) ; VI, 9, 4 (421) ; VI, 10, 1 (84, 421) ; VI, 13 (413) ; VI, 13, 2 (80) ; VI, 16, 1-2 (81, 421) ; IX, 20 (422) ; IX, 20, 3 (423) ; IX, 20, 4 (88) ; IX, 21 (421) ; IX, 21, 3 (79-80, 423, 733) ; IX, 25, 2 (78) ; IX, 27 (422) ; IX, 35 (751) ; IX, 36 (414-416) ; IX, 36, 4 (87) ; IX, 37, 4 (78-79, 82-83,) ; IX, 42, 2 (419) ; IX, 49, 3 (82) ; X, 24 (758) ; X, 24, 5 (84) ; X, 29 (419) ; X, 82, 1-2 (78).

Augustin :

Confessions : I, 6, 8 (458, 459-461) ; I, 6, 10 (459) ; I, 7, 11 (117, 120, 456, 458, 461-462, 752) ; I, 7, 12 (459) ; I, 8, 13 (459) ; I, 19, 30 (120, 458, 462-463, 464) ; II, 1, 1 (459) ; III, 1, 1 (115, 456, 458, 464-465) ; II, 3, 6 (471) ; VI, 7, 12 (456, 467-468) ; VI, 9, 15 (456) ; VIII, 2, 3 (119) ; VIII, 2, 4 (117) ; VIII, 8, 19 (472) ; IX, 4, 8 (120) ; IX, 8, 18 (456, 457-458, 466-467, 469) ; IX, 9, 19 (120, 456, 471) ; IX, 9, 21 (118, 456, 470) ; IX, 11, 27 (116-117) ; X, 2, 2 (465).

Catulle :

Poésies : 3, 6, 39-42 (624) ; 64, 53-55 (625) ; 64, 61-75 (625) ; 64, 69-70 (626) ; 64, 91-93 (627) ; 64, 124-125 (209) ; 64, 161-163 (628) ; 64, 192-197 (209, 627) ; 64, 200-201 (626) ; 64, 246-248 (628) ; 75, 1 (630) ; 83 (209, 629-630).

César :

La guerre des Gaules : I, 4 (91, 424) ; I, 31 (424) ; I, 48 (91) ; I, 53 (425-426) ; V, 28 (426) ; V, 29 (90, 424, 427, 756) ; VI, 9, 14-15 (120, 121) ; VI, 34 (90, 424, 427) ; IX, 8, 18 (122-123).

Cicéron :

De l'orateur : III, LVII, 216 (484) ; III, LVIII, 217 (488-489) ; III, LIX, 220 (129, 130, 131, 485, 487) ; III, LIX, 221 (125, 491, 492, 494) ; III, LIX, 222 (125) ; III, LIX, 221-222 (127-128) ; III, LIX, 223 (128, 485) ; III, LX, 224 (134, 489).

Horace :

Art poétique : 93-94 (240, 241) ; 104-105 (242) ; 105-106 (242, 668) ; 112-113 (669) ; 120-122 (667) ; 123-124 (668).

Épîtres : I, 2, 11-16 (667, 669) ; I, 2, 13 (239) ; I, 2, 59-63 (670) ; I, 2, 67-70 (671) ; I, 2, 69-71 (666) ; I, 6, 15-16 (671) ; I, 9, 64-65 (666) ; I, 19, 19-20 (665) ; II, 1, 1 (673).

Satires : I, 1, 20-22 (247, 679) ; I, 2, 69-71 (244, 678) ; I, 3, 99-102 (796) ; I, 4, 48-49 (244) ; I, 4, 54-62 (676-677) ; I, 7, 28-31 (250, 678) ; I, 9, 20-21 (248, 679, 683) ; I, 9, 29-34 (682-683) ; I, 9, 64-65 (245, 249, 683) ; II, 7, 43-45 (245, 250) ; II, 8, 64 (246, 679).

Jérôme :

Lettres : XII (229) ; XIV, 2 (227) ; XXII, 24 (222) ; XXVII, 2 (218) ; XL, 1 (226) ; XL, 2 (226) ; XL, 2-3 (652-653) ; L, 1 (653-654) ; L, 2 (219, 223, 224, 225) ; L, 5 (654) ; LIII (227) ; LIV, 2 (217, 219, 223) ; L, 5 (226) ; LVII, 2 (226) ; LVII, 4 (220) ; LXXXIII, 11 (221) ; CVII, 5 (217, 229) ; CVIII, 20 (217, 218, 227) ; CIX, 1 (228) ; CXVII, 8-9 (225) ; CXVII, 9 (218) ; CXVII, 10 (225) ; CXXI, 6 (227).

Juvénal :

Satires : I, 45 (740) ; I, 45-48 (260, 262, 674, 696) ; I, 75-76 (697) ; I, 81-86 (673) ; I, 81-86 (694-695) ; I, 165-168 (260, 697) ; V, 156-160 (264) ; VI, 331 (492) ; VI, 368-373 (492) ; VI, 475-485 (692) ; VI, 484-485 (692) ; VI, 646-650 (782) ; VI, 648 (740) ; VI, 648-650 (263, 693) ; IX, 96-99 (260, 265-266) ; XIII, 6-9 (699) ; XIII, 13-16 (260, 261, 698-699) ; XIII, 16-17 (699) ; XIII, 126-131 (700) ; XIII, 143-144 (263, 699) ; XV, 33-38 (260).

Lucain :

Pharsale : I, 204-212 (373) ; I, 211-212 (369) ; I, 212 (369) ; I, 291-293 (378) ; I, 291-295 (35, 373) ; I, 292-293 (47) ; I, 293 (368) ; II, 143-144 (42) ; II, 145-149 (54) ; II, 146-147 (369) ; II, 148-161 (54-55) ; II, 152-153 (55) ; II, 152-157 (370) ; II, 323-325 (378) ; II, 439-446 (474) ; II, 492-493 (373) ; III, 133-134 (53, 373, 378) ; III, 141-143 (373) ; III, 355-357 (55-56) ; III, 364-365 (376) ; IV, 211 (54) ; IV, 236 (54) ; IV, 237-245 (34) ; IV, 242 (46, 371) ; IV, 245-253 (371) ; IV, 248-250 (55) ; IV, 267 (54) ; IV, 283-284 (48, 49,) ; IV, 285-291 (49) ; V, 255-256 (51) ; V, 256-259 (51) ; V, 295-296 (50) ; VI, 63 (47) ; VI, 224 (368) ; VI, 220-225 (369) ; VI, 282-283 (47-48) ; VI, 282 (368) ; VI, 282-283 (373) ; VI, 780-781 (40) ; VI, 793-794 (52) ; VII, 49 (48) ; VII, 51 (48 ; 40) ; VII, 103-104 (48) ; VII, 103 (368) ; VII, 127-129 (57) ; VII, 145-147 (44) ; VII, 332-333 (372) ; VII, 385-386 (52) ; VII, 475-479 (58) ; VII, 556-558 (374) ; VII, 760-761 (372) ; VIII, 70-71 (56, 378) ; VIII, 70-71 (377) ; VII, 480-484 (58) ; IX, 145-147 (378) ; X, 34-35 (376) ; X, 443-448 (369, 373).

Lucrèce :

De la nature : I, 919 (801) ; III, 140 (170) ; III, 288-289 (169, 170, 171) ; III, 294-295 (170).

Martial :

Épigrammes : I, 40 (268, 702, 711, 712) ; II, 61 (702, 711, 712, 713) ; II, 83 (273-274, 702, 711, 714) ; IV, 14, 11-12 (270, 702, 704, 711) ; IV, 17 (269, 702) ; V, 26 (702, 706, 711) ; V, 26, 3-4 (272) ; V, 46 (702) ; V, 60 (711, 712) ; VI, 10, 5-6 (268) ; V, 26, 3-4 (272) ; V, 28 (713) ; V, 60 (713) ; VI, 10, 5-6 (709-710) ; VI, 64 (711, 712, 713, 772-773) ; VI, 64, 30-31 (272, 702) ; VI, 64, 31-32 (271) ; VII, 26, 5-6 (270) ; IX, 25 (714) ; IX, 25, 1-2 (271, 702, 706) ; IX, 68 (275-276, 702, 710) ; IX, 68, 7-8 (277) ; X, 64, 1-2 (270, 703, 704) ; XI, 1, 1-4 (703, 704) ; XI, 39 (707-708, 710) ; XI, 39, 12 (274, 704) ; XI, 43 (714) ; XI, 43, 1-2 (274, 702, 711).

Ovide :

Métamorphoses : I, 1-2 (353) ; I, 177-180 (41-42) ; I, 177-181 (356) ; I, 199-200 (33, 45, 352) ; I, 177-181 (352) ; I, 235-239 (772) ; I, 724 (34) ; I, 724-727 (352, 784) ; II, 476-477 (43) ; II, 600-605 (37, 352, 734) ; II, 601-602 (38) ; II, 602 (37) ; II, 600-605 (704) ; III, 566-571 (362, 776) ; III, 571 (280) ; III, 577-578 (39) ; V, 41-42 (43, 352) ; VI, 34-35 (354) ; VI, 34-36 (352, 353) ; VI, 35 (37) ; VI, 132-133 (354) ; VI, 167-169 (42, 283, 352, 355, 730) ; VI, 169 (40) ; VI, 212-213 (355) ; VI, 609-611 (35, 352) ; VIII, 35-36 (366) ; VIII, 104-107 (352, 366) ; VIII, 106-107 (41, 43) ; VIII, 142-144 (366) ; VIII, 150-151 (366) ; VIII, 437 (41) ; VIII, 466 (40) ; VIII, 466-470 (352) ; IX, 27-29 (352) ; IX, 28-29 (35) ; XII, 102-104 (35, 352, 762) ; XII, 240-241 (34, 352) ; XII, 242 (34) ; XIII, 441-444 (38, 352, 357) ; XIII, 441-444 (359, 360) ; XIII, 499-507 (360) ; XIII, 544 (362) ; XIII, 544-552 (352, 362, 770) ; XIII, 545 (36) ; XIII, 549 (362) ; XIII, 559 (362) ; XIII, 558-559 (36, 39, 352, 364) ; XIII, 560-564 (364) ; XIII, 562 (362) ; XIII, 567-571 (364) ; XIII, 870-872 (352, 763) ; XIII, 876-877 (44, 763) ; XV, 603-607 (774).

Perse :

Satires : I, 24-25 (687) ; I, 32-35 (687) ; I, 123-126 (254) ; I, 107-110 (685) ; I, 123-126 (685-686, 688) ; II, 13-14 (259) ; III, 8 (687) ; III, 8-9 (257, 685) ; III, 116-118 (253, 685, 690) ; III, 117 (256) ; IV, 3-8 (256, 685) ; V, 91 (255) ; V, 91-92 (691) ; V, 144-145 (687).

Pétrone :

Satiricon : IX (73, 74, 399) ; X (75-76) ; LII (399) ; LIII, 8 (71) ; LVII, 1 (71, 802, 804, 805, 806, 807) ; LVII-LVIII (77) ; LVIII, 1 (807) ; LIX, 1 (407) ; LXXIV (399, 400-401) ; LXXIV, 10 (73, 77) ; LXXIX, 11 (71) ; LXXXII, 2 (72) ; XCIV, 13 (72) ; XCV (73-74, 398, 403-404) ; CV, 1 (407) ; CVII, 15 (407) ; CVIII (409) ; CVIII, 6-7 (407) ; CXIII (802) ; CXIII, 2 (407, 728, 808) ; CXV, 11 (408) ; CXV, 12 (408) ; CXXXII, 9-10 (398, 402-403) ; CV, 1 (71) ; CV, 9 (403) ; CVI, 1 (399, 408, 410) ; CVI, 2 (398, 410) ; CXIII, 1-2 (409) ; CXIII, 2 (409, 410) ; CXV, 11 (408) ; CXXXII (403) ; CXXXVII (399).

Plaute :

Asinaria : 399-406 (174) ; 420 (172) ; 449-451 (178).

Aulularia : 415-416 (181).

Bacchides : 537 (740) ; 603 (175) ; 872 (181).

Captifs : 557 (176) ; 594 (173, 177) ; 594-596 (176, 562-563).
Casina : 97-98 (183) ; 150-154 (183) ; 281-283 (177) ; 325-326 (175).
Curculio : 183 (181) ; 190-193 (180) ; 533 (724).
Épidique : 333 (183).
Ménechmes : 828-829 (177, 564) ; 829 (173).
Mostellaria : 6-8 (181) ; 576 (181) ; 610-611 (175) ; 699 (733).
Persa : 800 (172).
Pseudolus : 201 (173).
Trinumus : 990 (184).

Pline l'Ancien :

Histoire Naturelle : XI, 8 (517) ; XI, 138, 51 (149, 284) ; XI, 139-153 (149) ; XI, 141, 53 (150) ; XI, 142-143 (150) ; XI, 145, 54 (512) ; XI, 146, 54 (150) ; XI, 221, 90 (151) ; XI, 224, 91 (151) ; XI, 225, 91 (515) ; XI, 273 (516) ; XI, 275 (513) ; XI, 275, 114 (148-149) ; XI, 275-276 (516).

Prudence :

Psychomachie : 109-112 (382) ; 109-115 (386) ; 113 (61) ; 113-117 (61-62, 380) ; 114 (62) ; 115 (63) ; 116 (63, 65,) ; 116-121 (386) ; 122- 127 (386) ; 128-146 (386) ; 147-154 (386) ; 155-161 (388) ; 161 (61) ; 286 (391) ; 295-299 (63, 390) ; 296 (60, 61,) ; 377-380 (64) ; 510 (65, 389).

Quintilien :

Institution oratoire : IV, 2, 39 (485) ; XI, 1, 29 (133, 490) ; XI, 3, 14 (489) ; XI, 3, 61 (134, 490) ; XI, 3, 63 (133) ; XI, 3, 65 (130) ; XI, 3, 72 (492, 493) ; XI, 3, 79 (126, 484, 487, 495) ; XI, 3, 104 (131, 484, 491) ; XI, 63 (484) ; XI, 182 (485).

Sénèque :

De la colère : I, 1, 3 (155, 156, 157, 161, 162, 165, 523) ; I, 1, 3-4 (520) ; I, 1, 4 (155, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 165, 166, 531) ; I, 1, 6 (525) ; I, 4, 2 (723) ; I, 11, 4 (638) ; II, 19, 3 (532) ; II, 1, 4-5 (533) ; II 3, 4 (534, 753) ; II 3, 4 (534, 748) ; II, 3, 5 (757) ; II, 4, 1 (534) ; II, 22, 2 (748) ; II, 29, 5 (530) ; II, 35 (154, 155, 159, 160, 161, 165, 167, 351) ; II, 35, 3 (529-530) ; II, 35-36 (520, 527-530) ; II, 36, 3 (527) ; III, 4 (154, 155, 157, 158, 160, 161, 162, 165, 166, 520, 523, 525) ; III, 4, 1 (531) ;
Lettres à Lucilius : I, 6, 1 (639) ; I, 11, 3 (212) ; I, 11, 4 (212) ; I, 11, 5 (213) ; I, 11, 7 (213) ; I, 11, 10 (639) ; I, 12, 1 (636) ; I, 12, 2 (213, 635) ; V, 47, 20 (212,214) ; VI, 60, 1 (215, 635, 637) ; VI, 60, 4 (638) ; IX, 80, 8 (216).
Agamemnon : 112-115 (592) ; 132-134 (195-196, 201, 588) ; 142-143 (593) ; 298-299 (593).
Hercule furieux : 21-26 (590) ; 27-29 (585) ; 75-77 (592) ; 84-85 (615) ; 108-109 (615) ; 939-943 (616) ; 952-954 (616) ; 991-995 (617).
Hercule sur l'Œta : 52-54 (585) ; 240-241 (199) ; 240-253 (622-623) ; 244-247 (205) ; 247 (737) ; 247-253 (197-198) ; 251-252 (200) ; 252-253 (207) ; 253 (736) ; 275-276 (196) ; 278-285 (590) ; 385 (737) ; 388-391 (420) ; 417-424 (619) ; 428-434 (620) ; 440-442 (618) ; 449-452 (621).

Médée : 87 (736) ; 118-120 (589) ; 380 (611) ; 380-381 (609) ; 380-396 (608) ; 382-385 (613) ; 382-386 (610) ; 385 (205) ; 386 (613, 736) ; 387 (203, 613) ; 387-390 (610) ; 392-396 (614) ; 738-739 (204) ; 849-851 (613) ; 849-871 (612) ; 849-878 (608) ; 858 (613) ; 858-861 (200) ; 862 (737) ; 862-864 (613) ; 870-874 (614).

Œdipe : 275-276 (202) ; 921 (198, 199) ; 922-924 (206) ; 957 (736) ; 958 (199) ; 961-962 (198).

Phèdre : 640-644 (586) ; 704-709 (586) ; 721 (586) ; 903-958 (586).

Les Phéniciennes : 40-43 (584).

Thyeste : 96-97 (206) ; 136-151 (595) ; 176-180 (589, 601) ; 223-225 (595) ; 249-254 (196, 202, 591, 600) ; 260-266 (601) ; 267-270 (592) ; 277-283 (596) ; 285-286 (598) ; 322-325 (601) ; 573-598 (597) ; 635-636 (597) ; 641-743 (597) ; 705-706 (199) ; 705-713 (602) ; 732-738 (602, 766) ; 749-764 (597) ; 765-775 (597) ; 779-782 (598) ; 1060-1064 (598) ; 1098-1099 (599, 603).

Sidoine Apollinaire :

Lettres : I, 1, 1 (392, 663) ; I, 2, 1 (661) ; I, 2, 3 (232, 659) ; I, 2, 7 (659) ; I, 2, 8 (234, 660) ; I, 2, 9 (234, 660) ; I, 6, 2 (662) ; I, 7, 1 (236, 664) ; I, 7, 7 (236, 665) ; I, 11, 2 (232, 663) ; I, 11, 4 (230, 663) ; I, 11, 9 (231) ; I, 11, 5 (664) ; II, 10, 1 (662) ; IV, 8, 5 (662) ; IV, 12, 3 (233) ; IV, 14, 4 (235) ; IV, 23, 1 (232, 235) ; V, 13, 2 (773) ; VII, 14, 10 (662) ; VII, 9, 8 (238) ; VII, 9, 9 (237) ; VIII, 2, 2 (662).

Poèmes : IV, 17-18 (392) ; V, 126-128 (68-69) ; V, 132-139 (393) ; V, 274-275 (69) ; V, 140-143 (70) ; VII, 185-186 (69) ; VII, 259-268 (66-67, 395).

Suétone :

Auguste : IX, 1 (449) ; XL, 8 (111, 445) ; LI, 1 (108) ; LI, 3 (108, 445) ; LIII, 1 (109, 445).

Caligula : LIII, 2 (445).

César : LXX, 1 (113) ; LXXVIII, 3 (111, 445).

Claude : III, 3 (454) ; III, 4 (454) ; III, 5 (454) ; V, 1 (454) ; V, 30, 2 (284, 796) ; VI, 3-4 (454) ; VIII (454) ; XXIX, 5 (455) ; XXX, 1 (452) ; XXX, 2 (108, 446, 450, 451, 452) ; XXXIII, 1-2 (454) ; XXXIV, 1 (446) ; XXXV-XXXVII (454) ; XXV, 15 (454) ; XXXIX-XL (454) ; XL, 1 (107) ; XL, 5 (107, 111, 451).

Galba : V, 2 (110).

Tibère : XI, 5 (114) ; XI, 5 (114) ; XXIV, 1 (111).

Tacite :

Les Annales : I, 5, 2 (428) ; I, 25, 2 (98, 428, 429, 430) ; I, 27, 1 (428, 430) ; I, 51, 1, (431) ; I, 51, 3 (431) ; I, 51, 4 (93, 96, 428, 430, 431) ; I, 59, 1 (434) ; I, 59, 2 (99) ; I, 68, 3 (428, 432) ; I, 68, 5 (432) ; I, 73, 1 (436) ; I, 74, 1-2 (436) ; I, 74, 4 (428) ; I, 74, 5 (436) ; I, 75, 1 (436) ; I, 75, 2 (437) ; I, 77, 3 (436) ; I, 81, 2 (436, 437) ; II, 16, 1 (93, 428, 433) ; I, 74, 4 (99) ; II, 1, 69 (102) ; II, 14, 2 (433) ; II, 15, 1 (432) ; II, 17, 1 (94, 442) ; II, 18, 1 (433) ; II, 27-32 (436) ; II, 55, 1 (101, 428) ; II, 69, 1 (101) ; III, 5, 1 (453) ; III, 17, 2 (443) ; III, 33, 3 (441) ; IV, 12, 2 (441) ; IV, 34, 2 (95, 428, 435) ; IV, 52 (436) ; IV, 52, 2 (428, 442) ; VI, 25, 2 (100, 428, 437, 441) ; XI, 35, 1 (438, 439) ; XI, 35, 2 (94, 102, 428, 438) ; XI, 37, 2 (438) ; XI, 37, 4 (103).

XII, 7, 3 (441) ; XII, 37, 4) ; XII, 39, 2 (93, 428, 433) ; XII, 64, 2 (439) ; XII, 65, 1-2 (439) ; XIII, 14, 1 (439, 440) : XIII, 14, 3 (96, 102, 442) ; XIII, 15, 2 (440) ; XIII, 15, 3 (440) ; XIII, 44 (443-444) ; XIII, 44, 3 (97, 428, 429, 444) ; XIII, 45, 1 (444) ; XIV, 17, 1 (97, 103, 428, 788) ; XI, 37, 1 (429) ; XIV, 45, 1 (97) ; XIV, 62, 1 (95, 428).

Térence :

Adelphes : 135 (188) ; 180-182 (190) ; 310 (185).

Andrienne : 137 (566) ; 138 (566) ; 144-145 (566) ; 196-200 (191) ; 409-411 (567) ; 431 (568) ; 455 (567) ; 607-624 (567) ; 607-624 (567) ; 641 (188) ; 752-754 (193) ; 842-871 (568).

Eunuque : 59-61 (569) ; 72-73 (569) ; 391-453 (570) ; 436-438 (570) ; 489-491 (571) ; 615-628 (570) ; 643-667 (571) ; 739 (571) ; 740-742 (188) ; 799 (193) ; 803 (188) ; 817-839 (572) ; 840-909 (572) ; 923-970 (572).

Heautontimoroumenos : 37-40 (580) ; 99-102 (572-573) ; 151-157 (579) ; 153-156 (581) ; 189 (579) ; 197-198 (187, 580) ; 562-570 (580) ; 908-954 (580) ; 920-921 (187) ; 921-927 (581) ; 950-952 (188) ; 954-977 (581) ; 1023 (186) ; 1024-1044 (581).

Hécyre : 198-242 (575, 576) ; 306 -313 (578) ; 431 (576) ; 505 (575-576) ; 507 (576) ; 516-566 (576) ; 562 (577) ; 623 (576) ; 623-626 (576) ; 710 (578) ; 799-807 (576).

Phormion : 185-191 (185) ; 209-213 (573) ; 211-213 (192, 574) ; 219-222 (574) ; 231-314 (575) ; 339-341 (186) ; 375-377 (193).

Tibulle : 1, 3, 47-48 (631) ; 1, 6, 73-74 (632) ; 1, 10, 53-56 (632) ; 1, 10, 57-58 (632).

Traité de physiognomonie : 3 (498) ; 16 (135, 502) ; 16 (501) ; 17 (138) ; 18 (138, 501) ; 20 (140, 499) ; 22 (139, 140, 141, 146, 501) ; 23 (140, 141, 501) ; 27 (140, 141, 501) ; 41 (140, 143, 501) ; 43 (501) ; 48 (142, 501) ; 51 (142, 501) ; 53 (143) ; 80 (146, 501) ; 89 (498, 502-503) ; 99 (135, 136, 138, 139, 140, 145, 147, 504-506, 509, 513, 728, 800) ; 108 (136, 137, 138, 142, 144, 145, 507-509, 513, 730) ; 123 (143).

Virgile :

Énéide : I, 4 (347) ; I, 23 (347) ; I, 26 (347) ; I, 8-11 (346) ; I, 50-51 (19, 26) ; I, 294-296 (349) ; I, 361 (345) ; I, 657-660 (339) ; I, 667-668 (348) ; I, 668 (345) ; II, 40 (744) ; II, 41 (28) ; II, 314-317 (19) ; II, 315 (18) ; II, 316-317 (337) ; II, 336-338 (337) ; II, 575 (19, 738, 744) ; IV, 69-73 (340) ; IV, 196-197 (19) ; IV, 299-300 (738) ; IV, 300-301 (744) ; IV, 332 (343) ; IV, 360 (32) ; IV, 362 -364 (22, 31,) ; IV, 363 (737, 738) ; IV, 364 (18) ; IV, 563-564 (20) ; IV, 623 (345) ; IV, 641-650 (23) ; IV, 643 (341) ; IV, 196-197 (744) ; V, 172 (744) ; V, 172-175 (19, 24-25, 27, 30) ; V, 277 (738) ; V, 277-279 (24) ; V, 453-460 (29-30) ; V, 608 (347) ; V, 781-782 (346) ; V, 786 (345) ; VI, 407 (26) ; VII, 219-220 (726) ; VII, 291-292 (21, 346) ; VII, 298 (345) ; VII, 327 (345) ; VII, 327-329 (349) ; VII, 335-338 (348) ; VII, 373-405 (343, 344) ; VII, 377-381 (340) ; VII, 392-393 (744) ; VII, 399 (341) ; VII, 399 (23) ; VII, 413-414 (333) ; VII, 445 (18) ; VII, 447-451 (350) ; VII, 449 (336) ; VII, 456-457 (334, 744) ; VII, 458-459 (746) ; VII, 458-460 (335) ; VII, 461-466 (334) ; VII, 620-622 (338) ;

VIII, 219 (18) ; VIII, 219-221 (26, 616, 739) ; VIII, 219-262 (744) ; IX, 57-58 (30) ; IX, 730 (335) ; X, 14 (345) ; XX, 603-604 (337) ; X, 853 (345) ; X, 905 (345) ; XI, 709 (18) ; XII, 101-102 (336) ; XII, 102 (20) ; XII, 103-106 (335) ; XII, 670 (336) ; XII, 776 (335) ; XII, 938 (345) ; XII, 946 (337).

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
1. L'homo furens et le narratif.....	16
1.1 L'épopée.....	16
1.1.1 L'Énéide de Virgile.....	16
Les schèmes figuratifs.....	17
L'embrasement.....	17
<i>Tum uero exarsit iuueni dolor ossibus ingens</i>	19
Le bouillonnement.....	20
La physionomie.....	21
La tête.....	21
Le regard.....	21
<i>At trepida et cœptis immanibus effera Dido</i>	23
<i>Conspexit, paulum lacrimis et mente morata</i>	23
Le corps : la physiologie interne.....	25
La bile noire.....	25
Le cœur.....	26
<i>Talia flammato secum dea corde uolutans</i>	26
Les os.....	27
Les gestes.....	28
Des gestes énergiques.....	28
Des actes mortifères.....	30
La voix.....	31
1.1.2 Les Métamorphoses d'Ovide.....	33
Les schèmes figuratifs.....	33
L'embrasement.....	33
Le gonflement.....	36
Le bouillonnement.....	37
La physionomie.....	37
Le visage.....	37
Le teint.....	38
Le regard.....	39
Les dents.....	41
Le corps.....	41
La chevelure.....	41
Les mains.....	42
Les gestes.....	43
Le verbal.....	44
L'intensité.....	44
La production verbale.....	44
1.1.3 La Pharsale de Lucain.....	45
Les schèmes figuratifs.....	46
Le bouillonnement.....	46
L'embrasement.....	47
La physionomie.....	50
Le corps.....	50
La poitrine.....	50
Les actes.....	51

La voix.....	55
L'élocution propre à la colère.....	55
L'intensité vocale.....	56
La rumeur collective.....	57
1.1.4 La Psychomachie de Prudence.....	59
Les schèmes figuratifs.....	60
Le bouillonnement.....	60
Le gonflement.....	60
L'incandescence.....	61
La physionomie.....	61
La tête.....	61
La bouche.....	62
Les yeux.....	62
Le corps.....	62
L'attitude.....	62
Le frémissement.....	64
La raideur.....	64
La production verbale.....	65
1.1.5 Les Carmina de Sidoine Apollinaire.....	66
Le visage.....	66
Le corps.....	68
La bile.....	68
Le soulèvement.....	69
Le tremblement.....	69
La puissance vocale.....	70
1.2 Le roman.....	70
1.2.1 Le Satiricon de Pétrone.....	71
La physionomie.....	71
Le teint.....	71
Le regard.....	71
Les gestes.....	72
La voix.....	75
1.2.2 Les Métamorphoses d'Apulée.....	78
L'embrassement.....	78
La physionomie.....	79
Le visage dans son aspect général.....	79
Les sourcils.....	79
La bouche.....	80
L'oreille.....	81
Le corps.....	82
Les gestes.....	82
La démarche.....	85
La tête.....	85
La bile.....	86
La voix.....	86
Les cris.....	86
Le rire.....	88
1.3 L'historiographie.....	89
1.3.1 La guerre des Gaules de César.....	89
Le schème figuratif de l'embrassement.....	90

Le corps : une action précipitée.....	91
Le verbal.....	91
1.3.2 Les Annales de Tacite.....	92
L'embrassement.....	93
La physionomie.....	95
Le corps.....	96
Les bras.....	96
Les actes.....	96
Le verbal.....	98
Une intensité amplifiée.....	98
L'éclatement.....	99
Les attaques.....	101
Les injures.....	103
1.3.3 La vie des douze Césars de Suétone.....	104
L'embrassement.....	107
La physionomie.....	107
La vue d'ensemble.....	107
La bouche et les narines.....	108
Le corps.....	109
La précipitation.....	109
La violence.....	110
La voix.....	110
L'intensité.....	110
L'intensité et l'élocution.....	112
La production verbale.....	113
1.4 L'autobiographie : les Confessions d'Augustin.....	114
Les schèmes figuratifs : l'embrassement.....	115
La physionomie.....	116
Le teint.....	116
Le regard.....	116
Les dents.....	117
Le corps.....	118
La digestion.....	118
La désagrégation organique.....	119
La violence.....	120
La voix.....	121
La voix confuse : la clameur.....	121
Les insultes.....	122
2. L'homo furens et le démonstratif.....	123
2.1 Les traités en prose.....	123
2.1.1 Les traités de rhétorique.....	123
La physionomie.....	124
Le visage.....	124
Les sourcils.....	126
Les yeux.....	127
Le corps.....	129
Les gestes.....	129
Le bras.....	130
La main.....	130
Les doigts.....	130

Les pieds.....	131
Le verbal.....	131
2.1.2 Les traités scientifiques.....	135
Le Traité de physiognomonie.....	135
La physionomie.....	135
Une vue d'ensemble.....	135
Le teint.....	136
Les cheveux.....	137
Le front.....	137
Les sourcils.....	138
Les paupières.....	139
Les yeux.....	139
Le nez.....	141
Les lèvres et les dents.....	142
Le cou.....	143
Le corps.....	144
La posture.....	144
Les flancs.....	144
Les omoplates.....	144
Les aines.....	145
Les mains.....	145
Les pieds.....	145
La poitrine.....	146
La respiration.....	146
Le verbal.....	147
L'Histoire naturelle de Pline l'ancien.....	148
Le front.....	148
Les yeux.....	149
Le sang.....	151
2.1.3 Le traité de philosophie : le De ira de Sénèque.....	152
La physionomie.....	153
L'ensemble de la physionomie.....	154
Le teint.....	155
Le front.....	156
Les yeux.....	157
Les lèvres.....	158
Les dents.....	158
Le cou.....	159
Le corps.....	159
Le corps dans son ensemble.....	160
Les cheveux.....	160
Les membres.....	161
Les mains.....	161
Les pieds.....	162
Les articulations.....	162
Le vêtement.....	162
La respiration.....	163
La poitrine.....	164
Les veines.....	165
Le verbal.....	165

2.2 La poésie didactique : Le De rerum natura de Lucrèce.....	168
Le schème figuratif de l'embrasement.....	169
L'organisme interne.....	170
L'esprit.....	170
Le cœur.....	170
Les yeux.....	171
3. L'homo furens et le genre dramatique.....	172
3.1 La comédie.....	172
3.1.1 Les Comédies de Plaute.....	172
Les schèmes figuratifs.....	172
L'embrasement.....	172
Le gonflement.....	174
La physionomie.....	176
La physionomie en général.....	176
Le teint.....	176
Le front.....	177
Le regard.....	177
La bile.....	178
La voix.....	179
Les intonations.....	179
Les cris.....	180
Les injures.....	182
3.1.2 Les Comédies de Térence.....	184
Le schème figuratif de l'embrasement.....	185
La physionomie.....	186
Le corps.....	186
L'emportement.....	186
Les gestes.....	188
Les gestes violents.....	188
Les gestes mortifères.....	190
Le verbal.....	191
Une voix violente.....	191
Les insultes.....	193
3.2 La tragédie : les Tragédies de Sénèque.....	195
Le schème figuratif de l'embrasement.....	195
La physionomie.....	197
Le visage.....	197
Le regard.....	199
Le teint.....	200
Le corps.....	201
Les moelles.....	201
Le cœur.....	201
La poitrine.....	201
La respiration.....	203
La démarche et l'orientation.....	204
Les gestes.....	205
Le verbal.....	206
4. L'homo furens et le genre « affectif ».....	208
4.1 La poésie lyrique.....	208
Le schème figuratif de l'embrasement.....	209

<u>Les moelles.....</u>	<u>209</u>
<u>Le verbal.....</u>	<u>210</u>
<u>4.2 La lettre missive.....</u>	<u>211</u>
<u>4.2.1 Les Lettres à Lucilius de Sénèque.....</u>	<u>211</u>
<u>Le schème figuratif de l'embrasement.....</u>	<u>212</u>
<u>Le teint.....</u>	<u>212</u>
<u>Le corps.....</u>	<u>213</u>
<u>La bile.....</u>	<u>213</u>
<u>L'emportement.....</u>	<u>214</u>
<u>La voix.....</u>	<u>215</u>
<u>4.2.2 Jérôme.....</u>	<u>216</u>
<u>Le schème figuratif de l'embrasement.....</u>	<u>216</u>
<u>La physionomie.....</u>	<u>217</u>
<u>Le visage.....</u>	<u>217</u>
<u>Le front.....</u>	<u>218</u>
<u>Les sourcils.....</u>	<u>219</u>
<u>Le regard.....</u>	<u>219</u>
<u>Les lèvres.....</u>	<u>220</u>
<u>Les dents.....</u>	<u>220</u>
<u>Le corps.....</u>	<u>222</u>
<u>L'emportement.....</u>	<u>222</u>
<u>La bile.....</u>	<u>222</u>
<u>La main.....</u>	<u>223</u>
<u>Les pieds.....</u>	<u>224</u>
<u>La voix.....</u>	<u>225</u>
<u>Le ton.....</u>	<u>225</u>
<u>L'élocution bestiale.....</u>	<u>226</u>
<u>Les reproches.....</u>	<u>227</u>
<u>Les injures.....</u>	<u>228</u>
<u>Les menaces.....</u>	<u>229</u>
<u>4.2.3 Sidoine Apollinaire.....</u>	<u>230</u>
<u>Les schèmes figuratifs.....</u>	<u>230</u>
<u>L'embrasement.....</u>	<u>230</u>
<u>L'enflure.....</u>	<u>231</u>
<u>Le frémissement.....</u>	<u>231</u>
<u>La physionomie.....</u>	<u>232</u>
<u>Le teint.....</u>	<u>232</u>
<u>Le visage.....</u>	<u>232</u>
<u>La bile.....</u>	<u>233</u>
<u>Le verbal.....</u>	<u>234</u>
<u>Des propos amers.....</u>	<u>234</u>
<u>Une plainte menaçante.....</u>	<u>235</u>
<u>Les cris.....</u>	<u>236</u>
<u>La réprobation collective.....</u>	<u>237</u>
<u>4.3 L'épître poétique : Horace.....</u>	<u>239</u>
<u>Le schème figuratif de l'embrasement.....</u>	<u>239</u>
<u>La bouche.....</u>	<u>240</u>
<u>La bile.....</u>	<u>240</u>
<u>La voix.....</u>	<u>241</u>
<u>4.4 La satire.....</u>	<u>243</u>

4.4.1 Les Satirae d'Horace.....	243
Les schèmes figuratifs.....	243
Le bouillonnement.....	244
L'embraselement.....	244
Le visage.....	245
Une allure menaçante.....	245
Le nez.....	246
Les joues.....	247
L'oreille.....	248
L'organisme interne.....	248
Le foie.....	249
La bile.....	249
La voix : une production verbale vulgaire.....	250
4.4.2 Perse.....	252
Les schèmes figuratifs.....	253
L'embraselement et l'ébullition.....	253
L'enflure et l'éclatement.....	254
La physionomie.....	255
Un visage grimaçant.....	255
Le nez.....	255
Les yeux.....	256
La bile.....	256
La hargne.....	258
4.4.3 Juvénal.....	259
Les schèmes figuratifs.....	260
L'embraselement.....	260
Le bouillonnement.....	261
Le corps.....	263
Le foie.....	263
La bile.....	264
Les gestes mortifères.....	265
La voix.....	266
4.4.4 Les Épigrammes de Martial.....	268
La physionomie.....	268
Le visage.....	269
Le teint.....	269
Le front.....	270
Le regard.....	271
Les dents.....	272
Le corps.....	273
La bile.....	273
Les gestes violents.....	274
Le verbal.....	275
La production verbale.....	275
L'intensité.....	275
L'aboiement.....	278
5. L'homo furens : un portrait globalisant.....	280
5.1 Les schèmes figuratifs.....	281
5.1.1 Le bouillonnement.....	281
5.1.2 L'embraselement.....	281

5.1.3 Le gonflement.....	283
5.2 La physionomie.....	284
La tête.....	284
Le visage	285
Le changement.....	286
Le gonflement.....	287
L'agressivité.....	287
La grimace.....	288
La dépossession de son humanité.....	288
Le teint.....	289
La pâleur.....	291
La rougeur.....	293
La succession des deux teintes.....	295
Les cheveux.....	295
Le front.....	295
Les sourcils	296
Le regard.....	297
Le nez.....	298
Les oreilles.....	298
Les dents.....	298
5.3 Le corps.....	299
La kinésie.....	299
L'emportement.....	299
Les mouvements précipités et violents.....	300
Les gestes de torture.....	301
Les inflexions du corps.....	302
La raideur.....	302
Le frémissement.....	302
5.5 La proxémie ou la démarche de l'homme en colère.....	303
La précipitation.....	304
La désorientation	304
5.6 L'anatomie.....	305
Les membres.....	305
Les membres en sueur.....	305
Les mains et les pieds.....	305
L'équipement militaire.....	307
La négligence vestimentaire.....	307
5.7 L'étiologie	308
La bile	308
Le cœur	310
Le foie.....	313
La respiration.....	314
5.8 La voix.....	315
Les modalités de la phonation	316
L'intensité.....	316
La tonalité.....	321
Le timbre.....	322
La production orale.....	324
Atrocitas.....	324
Contumeliae	324

Conuicium	325
Corripere.....	325
Foedus.....	325
gannitus.....	326
Iurgio et obiurgare.....	326
Male	326
Minae.....	326
Probrum	327
Saeuius.....	327
1. Une image narrative.....	333
1.1 L'épopée.....	333
1.1.1 L'Énéide de Virgile.....	333
Le furor guerrier.....	335
Turnus.....	335
Énée.....	339
Le furor divin.....	341
La déshumanisation ouvrant à l'animalisation et à la réification	
.....	342
Le regard de sang.....	343
La procession bacchique.....	345
Junon.....	347
Les monstra.....	350
1.1.2 Les Métamorphoses d'Ovide.....	354
Un corps protéiforme.....	355
Arachné et Niobé : la colère et l'hybris.....	356
La colère dramatique	358
Achille	359
Hécube ou l'incarnation du furor tragique	363
Scylla.....	367
1.1.3 La Pharsale de Lucain.....	369
Le furor guerrier.....	369
Un code physiologique évasif.....	370
L'animalité et la sauvagerie.....	370
La bestialité, créatrice de la monstruosité.....	371
Un tempérament irascible : César.....	375
La colère, composante d'une force destructrice.....	375
La colère, support d'une activité démoniaque.....	377
Une colère juste.....	379
L'ambivalence de l'oral.....	380
1.1.4 La Psychomachie de Prudence.....	381
La colère personnifiée.....	381
Allégorie et personnification	383
La colère-émotion.....	392
1.1.5 Les Carmina de Sidoine Apollinaire.....	395
La comparaison mythologique.....	396
Le furor guerrier.....	397
1.2 Le roman.....	399
1.2.1 Le Satiricon de Pétrone.....	399
Les lignes de force descriptives.....	400
Deux indices corporels privilégiés : le teint et la voix.....	400

L'hyperkinésie.....	402
Une mise en scène dynamique et scénique.....	402
La uis comica.....	405
Le comique de situation.....	405
Le motif du pêle-mêle.....	407
Le comique de personnage.....	409
L'énonciation colérique : critique sociale et métaphysique de la société.....	409
Un homo furens avéré : Lichas.....	410
1.2.2 Les Métamorphoses d'Apulée.....	413
L'impact de la colère sur la narration.....	415
La colère, une force qui va	416
L'amplificatio.....	417
La colère collective.....	419
Les êtres en colère.....	422
Vénus.....	422
Barbarus.....	425
1.3 L'historiographie.....	427
1.3.1 La guerre des Gaules de César.....	427
Une représentation physique « économisée ».....	427
Intériorisation et stratégie.....	429
1.3.2 Les Annales de Tacite.....	431
La colère et la guerre.....	432
Un tempérament bouillant : Arminius.....	437
La colère et les empereurs.....	438
Tibère.....	438
Claude.....	440
Néron.....	442
La colère et les femmes : le cas d'Agrippine I et II.....	444
La colère résultant de l'injustice : le cas de Plancine.....	445
Une colère anecdotique.....	446
1.3.3 La vie des douze Césars de Suétone.....	448
Une conception ambivalente de la colère.....	448
Histoire et biographie.....	451
L'organisation en species.....	452
Trame narrative et descriptive.....	452
L'homo furens, instrument de la satire : Claude, le prince grotesque.....	454
Un portrait à charge.....	455
Une accumulation de ridicules.....	457
1.4 L'autobiographie : les Confessions d'Augustin.....	458
La colère comme phénomène psychologique.....	458
.....	458
La logique comportementale de la colère	458
La colère à tous les âges de la vie précédant le réveil éthique.....	461
La colère du petit enfant.....	462
Augustin, un enfant dominateur	465
L'adolescence : Augustin à Carthage.....	467
La colère en tant que sentiment constructif : ambivalence de sa perception.....	469

Un vice désamorcé grâce à des insultes constructives.....	469
La clé de l'amélioration : tempérament d'exception et intervention divine.....	471
Monique : l'antithèse de l'être en colère.....	473
La colère contre soi-même.....	474
2. Une image démonstrative.....	476
2.1 Les traités en prose.....	476
2.1.1 Les traités de rhétorique.....	476
L'homo furens, un objet d'étude culturel.....	477
La persuasion.....	477
Le uir bonus.....	478
La dimension culturelle de l'acte oratoire.....	479
Le patronus.....	480
L'homo furens, une image artificielle.....	481
Les modalités de la prestation oratoire.....	482
L'actio.....	483
Le mouere.....	484
Le mode des représentations des motus animi.....	488
L'acteur et l'orateur, une antithèse structurelle et didactique....	490
L'opposition.....	490
Une antithèse didactique.....	491
La voix.....	492
Le geste : de la mesure et de la sincérité avant toute chose.....	494
Fragmentation et régionalisation.....	495
2.1.2 Les traités scientifiques.....	499
Le Traité de physiognomonie.....	499
La méthode physiognomoniste.....	500
La description éclatée.....	503
Un portrait type : l'homme acariâtre et querelleur (amarus et litigiosus).....	507
Un portrait type : homo animosus.....	509
La jonction des deux portraits-types.....	512
La jonction des trois descriptions.....	513
L'Histoire naturelle de Pline l'Ancien.....	514
Pline l'ancien et la physiognomonie.....	514
L'homo furens plinien : résultante d'une tradition.....	518
2.1.3 Le traité de philosophie : le De ira de Sénèque.....	522
La construction d'ensemble des portraits de l'homme en colère.....	522
Homogénéité descriptive et progression codifiée.....	523
L'homo furens, un monstrum.....	527
La personnfication de la colère.....	530
Le donné biologique de la description physique de la colère.....	533
La tradition médicale.....	534
Les mécanismes comportementaux de l'homme en colère.....	536
La perspective philosophique.....	539
L'influence cynique.....	539
La conception stoïcienne des affects.....	540
2.2 La poésie didactique : Le De rerum natura de Lucrèce.....	543
L'animus et l'anima.....	544

<u>Les atomes de chaleur générateurs de la colère : une vision matérialiste.....</u>	546
<u>La visée didactique.....</u>	549
3. <u>Une image dramatique.....</u>	550
3.1 <u>La comédie.....</u>	550
3.1.1 <u>Les Comédies de Plaute.....</u>	550
<u>Les modalités théâtrales.....</u>	550
<u>La dualité théâtrale.....</u>	550
<u>Une double énonciation et destination.....</u>	551
<u>Les histrions.....</u>	552
<u>Une vérité du corps orientée et parfois éludée.....</u>	554
<u>Deux hommes en colère.....</u>	557
<u>Le masque théâtral.....</u>	558
<u>Les types ou un déterminisme psychologique.....</u>	559
<u>Le sentiment de la colère comme moteur essentiel de l'action.....</u>	561
<u>Colère feinte et colère naturelle.....</u>	562
3.1.2 <u>Les Comédies de Térence.....</u>	569
<u>La colère dans la trame dramatique.....</u>	569
<u>L'Andrienne.....</u>	569
<u>L'Eunuque.....</u>	571
<u>L'Héautontimorouménos.....</u>	575
<u>Le Phormion.....</u>	576
<u>L'Hécyre.....</u>	578
<u>Des hommes en colère.....</u>	582
<u>Ménédème : un homo furens réputé.....</u>	582
<u>Chrémès : un homo furens en devenir.....</u>	583
3.2 <u>La tragédie : Les Tragédies de Sénèque.....</u>	585
<u>Le corpus dramatique sénéquien : la colère, une force qui va.....</u>	587
<u>La colère, moteur de l'action dramatique.....</u>	587
<u>La logique passionnelle : du dolor, au furor, s'achevant par le scelus nefas.....</u>	590
<u>Thyeste et Médée : la colère, passion substantielle de la tragédie.....</u>	597
<u>Thyeste.....</u>	597
<u>L'iratus Atreus.....</u>	603
<u>Médée.....</u>	606
<u>L'ancrage narratif.....</u>	606
<u>L'homo furens : élément constitutif d'une trame narrative et mythologique.....</u>	608
<u>Deux scènes emblématiques.....</u>	611
<u>Hercule furieux et Hercule sur l'Œta : un diptyque mythologique et tragique.....</u>	618
<u>Hercule furieux.....</u>	618
<u>Hercule sur l'Œta.....</u>	621
4. <u>Une image « affective ».....</u>	626
4.1 <u>La poésie lyrique.....</u>	626
<u>Du dolor au furor : Ariane.....</u>	627
<u>Odi et amo.....</u>	631
<u>L'élégie.....</u>	633
4.2 <u>La lettre missive.....</u>	636
4.2.1 <u>Les Lettres à Lucilius de Sénèque.....</u>	636

Sincérité de l'homme en colère.....	638
L'homo furens : narration et réflexion.....	639
L'homo furens : manifestation affective de Sénèque, directeur de conscience.....	640
L'homo furens, un repoussoir.....	641
4.2.2 Jérôme.....	643
Le contexte des missives.....	651
Les années 374-377.....	651
Les années 384-385.....	652
Les années 393-398.....	653
Les années 400-406.....	655
Jérôme et la colère.....	655
La virulence de la prose épistolaire.....	655
Un combat incessant.....	656
Une personnalité contrastée.....	658
4.2.3 Sidoine Apollinaire.....	659
La barbarie.....	661
L'émancipation des Barbares et la décadence romaine.....	661
Le barbare Théodoric : le contre exemple de l'homo furens.....	662
La tradition classique comme rempart contre la barbarie.....	664
La colère anecdotique.....	666
Arvandus : un tempérament instable.....	667
4.3 L'épître poétique : Horace.....	668
Un tempérament bouillant.....	668
L'homo furens, un motif littéraire.....	670
L'homo furens, un support didactique.....	672
4.4 La satire.....	674
4.4.1 Les Satirae d'Horace.....	678
L'imitation du réel.....	678
Une simplicité stylistique.....	679
Le sermo cotidianus.....	680
Le comique de gestes reposant sur une expressivité cocasse.....	682
Le comique de situation.....	684
4.4.2 Perse.....	687
L'homo furens et l'écriture satirique.....	688
Les dangers de la satire.....	688
La colère, instrument de la dérision.....	690
La colère comme un appel à un lectorat averti.....	691
L'homo furens : un support didactique.....	692
L'homo furens, un contre-exemple.....	692
La colère : une réaction erronée.....	694
4.4.3 Juvénal.....	694
L'homo furens, un repoussoir.....	694
L'homo furens, une représentation à visée éthique.....	697
Juvénal moraliste.....	699
L'homo furens, un appel à la tempérance.....	701
4.5 Les Épigrammes de Martial.....	703
La colère et l'épigramme.....	705
Le refus de la sévérité.....	707
Le refus de la distanciation et de la grandiloquence épiques.....	707

Charidemus, la haine de Martial pour les affranchis.....	710
La colère : motif structurel et dramatique.....	711
Un motif structurel.....	711
La colère comme thématique épigrammatique.....	713
Le réalisme fragmenté de l'homme en colère.....	714
La jalousie.....	715
Martial et les jaloux.....	715
La jalousie amoureuse.....	717
1. La colère : un concept graduel et quantifiable.....	724
1.1 La terminologie.....	726
Ira.....	726
Ira et iracundia.....	727
Ira, furor et rabies.....	728
Ira et odium.....	729
Bilis, fel, stomachus.....	729
1.2 Deux cas particuliers.....	730
1.2.1 Le tempérament irascible.....	730
1.2.2 Colère et esthétisme.....	732
1.3 Deux types d'incarnation : la colère froide et la colère chaude	734
1.3.1 Le relâché.....	736
1.3.2 Le resserré.....	737
La contraction.....	738
La raideur.....	738
1.4 Exemples de l'influence littéraire sur l'homo furens.....	739
1.4.1 Le corps tragique.....	739
1.4.2 Le corps épique.....	740
1.5 Du concret à l'abstrait : un mode de représentation variable.....	742
1.5.1 Un support physiologique concret	742
La théorie humorale.....	742
Une interaction organique.....	743
« De l'intérieur vers l'extérieur ».....	744
1.5.2 Vers l'abstrait : le schème figuratif du feu.....	745
Le feu et la colère.....	746
Le feu épique.....	747
2. Le processus de la colère.....	749
2.1 Le déclencheur de la colère.....	750
2.1.1 La remise en cause d' « acquis ».....	752
2.1.2 L'indignation.....	752
2.1.3 D'autres déclencheurs possibles.....	755
2.2 L'émergence de la colère.....	756
2.2.1 Une physiologie colérique.....	756
2.2.2 L'homo furens : un être actif.....	758
2.2.3 Un cas particulier : la vengeance.....	759
2.3 L'offensive.....	760
3. Les analogies.....	762
3.1 Analogie animalière.....	763
3.1.1 Le référent général de l'animalité.....	764
L'ensemble des bêtes sauvages.....	764
L'espace.....	765
3.1.2 La catégorisation.....	765

L'analogie bovine.....	765
L'analogie chevaline.....	767
L'analogie féline.....	769
La condition de prédateur.....	769
L'impétuosité.....	771
L'instinct décuplé : le félin et sa progéniture.....	772
Les références spatiales.....	773
L'analogie du loup.....	774
L'analogie de l'ours.....	775
L'analogie vipérine.....	776
3.2 L'analogie naturelle.....	777
3.2.1 Les forces sauvages de la nature.....	777
3.2.2 Le déferlement torrentiel.....	778
3.3 L'analogie mythologique : Médée.....	780
4. L'homo furens en tant qu'indice.....	781
4.1 L'homo furens : entre masculin et féminin.....	782
4.1.1 La femme en colère : une matérialisation créée par une volonté masculine.....	782
4.1.2 La femme en colère : une intensité décuplée.....	784
4.2 L'homo furens : entre divin et humain.....	786
4.2.1 L'association du divin et du courroux relève de l'anthropomorphisme.....	786
4.2.2 Un châtement exemplaire.....	787
4.3 L'homo furens : entre singulier et collectif.....	789
4.4 L'homo furens : entre nature et culture.....	793
4.4.1 La barbarie.....	794
4.4.2 L'animus passionnel.....	795
4.4.3 L'esclave et le roi : la colère comme indice sociologique?.....	797
5. Homo furens et homo ridens : un duo antinomique ?.....	800
5.1 L'homo ridens.....	801
5.1.1 Définition.....	801
5.1.2 La physiologie.....	802
5.1.3 La terminologie.....	804
Cachinnus.....	804
Ridere.....	805
5.1.4 Les éclats de rire.....	806
5.1.5 L'intensité du rire : le jaillissement et le débordement.....	807
5.1.6 Le rire et les larmes.....	809
5.2 Le rire et la colère.....	809
5.2.1 Une attitude caractéristique d'une très violente colère.....	809
5.2.2 Le rire, un stimulus de l'explosion de la colère.....	810
5.2.3 Le rire, l'antithèse de la colère.....	811
5.2.4 Le rire discordant : le grotesque.....	812
CONCLUSION.....	816
ANNEXES.....	822
ANNEXE 2.....	824
ANNEXE 3.....	825
ANNEXE 4.....	826
ANNEXE 5.....	827
ANNEXE 6.....	828

<u>BIBLIOGRAPHIE.....</u>	<u>829</u>
<u>INDEX DES NOTIONS.....</u>	<u>846</u>
<u>.....</u>	<u>847</u>
<u>INDEX DES AUTEURS LATINS.....</u>	<u>848</u>
<u>TABLE DES MATIÈRES.....</u>	<u>855</u>