



Société Internationale
d'Études Néroniennes

NERONIA ELECTRONICA

revue électronique

Fascicule 2 – 2012

Sommaire

<i>Dionysiaca aurea</i> : The development of Dionysian images from Augustus to Nero. (Stéphanie Wyler – Université Paris 7 – Anhima, UMR 8210).....	3
Les passages relatifs à Ofonius Tigellinus dans les <i>Annales</i> de Tacite. (Sandra Delage – Université Bordeaux 3 – Master 2 REEL).....	20
Le récit de la mort de Tigellin chez Tacite (<i>Histoires</i> , 1.72). (Olivier Devillers – Université Bordeaux 3 – Ausonius, UMR 5607)	30
Girolamo Cardano. A Cold Case of Historical Bias*. (Angelo Paratico – Journalist, Writer – Hong-Kong) .	36
Néron et les « temps néroniens » ou la décadence. Histoire, éthique et images d'Épinal à la fin du XIX ^e s. (II)*. (Yves Perrin – Université de Saint-Etienne - Lyon – Hisoma, UMR 5189).....	44
Néron, ou la tolérance de l'histoire. À propos du roman de Dezső Kosztolányi. (Thierry Loisel – Ecrivain, traducteur – Budapest)	55
<i>Les Week-ends de Néron</i> de Steno (1956) : un retour aux « sources » ? (Muriel Lafond – Université Paris 8 – Halma-Ipel, UMR 8164).....	69
Comptes rendus et recensions d'ouvrages	80
Fabrice Galtier, <i>L'image tragique de l'Histoire chez Tacite, Étude des schèmes tragiques dans les Histoires et les Annales</i> . ..	80
<i>Nerone</i> (a cura di M.-A. Tomei e R. Rea).....	82
<i>Ars pictoris, ars scriptoris. Peinture, littérature, histoire, Mélanges offerts à J. M. Croisille</i> , textes réunis par F. Galtier et Y. Perrin.....	85
Olivier Devillers – Sylvie Franchet D'Espérey (édd.), <i>Lucaïn en débat. Rhétorique, Poétique et Histoire. Actes du Colloque international, Institut Ausonius</i> (Pessac, 12-14 juin 2008).....	87
Claude Briand-Ponsard et Frédéric Hurlet, <i>L'Empire romain d'Auguste à Domitien</i>	93

La revue électronique *Neronia Electronica* est publiée par la Société Internationale d'Études Néroniennes (S.I.E.N.). Pour de plus amples informations, rendez vous sur <http://www.sien-neron.fr/neronia-electronica-revue-electronique/>.

*Dionysiaca aurea:***The development of Dionysian images from Augustus to Nero¹.**

(Stéphanie Wyler – Université Paris 7 – Anhima, UMR 8210)

Let us begin with the account of the messenger in Euripides' *Bacchae*, where he relates what he and his shepherd companions have seen on Mount Cithaeron:

“First they let their hair fall to their shoulders, fixed all the clasps and pins of their fawn skin dresses that have become loose and then tied around their waist snakes whose heads came up and licked their beautiful cheeks. Others, who had babies back home and their breasts were bursting with milk held gently in their arms young deer or young wild wolves which they suckled with their own white milk. Others were making garlands of ivy, fir branches and bryony. One of them hit a rock with her thyrsus and the rock became a spring of gushing clear water. Another digs her reed into the ground and right on that spot the god opens up a spring from where wine rushes out. Those who wanted a drink of milk, all they had to do is scratch the ground with their fingernails and out it would come, all bubbly and white. Sweet honey dripped from the ivy around their thyrsus”².

From very early on, the themes of the Golden Age and the Dionysian world were closely related in the Ancient imagination. In Euripides' play, which contributed greatly to the formation of the Roman imaginative world, the temporary beatitude of the maenads, provoked by their possession by the god, expresses a number of elements common to the world which was versed in the Golden Race of Hesiodic tradition. Among these people, nature is spontaneously generous and produces miraculous springs of wine, milk and honey³. The wild animals are not only inoffensive, but live in complete harmony with the worshippers of the god, to the point that the boundaries between species begin to blur and the maenads even abandon their own children in order to suckle fawns and wolves. Human beings become wilder, nature becomes more human, and in the natural course of things – an important factor in the very definition of the Golden Age – the god joins the procession of his worshippers, who are then possessed by him through *enthousiasmos*. One of the key distinguishing features of the men of the Golden Race of Hesiod, and one which was of fundamental importance for the Roman Dionysian imagination, was that this heavenly world was reserved for the initiated, those whom the god has sought out and who have agreed to devote body and

¹ This paper was first given at the symposium *From Aetas Aurea to Domus Aurea: Roman Life, Literature, and Art under the Julio-Claudian Emperors*, organized by G. Casadio, P. Johnston and S. Pappaionnou and held in June 2010 at the Villa Vergiliana in Cuma. I would like to thank Mark Temple for having turned my Globish paper into Oxonian English.

² Eur., *Ba.*, 695-711. Translation George Theodoridis, 2005 (<http://bacchicstage.wordpress.com/>).

³ Also Eur., *Ba.*, 143-144 : “In the valley flows the milk and the sweet wine. In the valley the nectar from the bees runs freely and so do the smoky smells that are like Syrian incense”.

soul to him. Those who resist the god's call end up like Pentheus, and those who have not been called at all remain in the unenviable condition of continuing to live in the Age of Iron.

The evolution of the theme of the Golden Age in Rome, heavily influenced by Hellenistic poetry such as the *Phainomena* of Aratos⁴, enriched the Hesiodic tradition in two ways which are indissolubly linked. First, it made the return to the Golden Age on earth a real possibility: it was already known to be cyclical in nature, but now the new age could start again and benefit the people living in the Age of Iron. Secondly, this renewal was announced in various prophecies which bore relation to a number of mystical traditions (astrological, Pythagorean, Orphic, etc.). The rulers of the Age of Iron undoubtedly made use of these prophecies from the third century B.C. onwards⁵, but it is clear that the famous Sibylline oracles were flourishing at the heart of the civil wars, which lasted for the entirety of the first century B.C., with the well-known fourth *Bucolic* by Virgil providing us with one of the best examples.

The aim of this article is to examine how the *Dionysica aurea*, the marvels of the Golden Age promised to those initiated into the Dionysian mysteries, entered into the artistic imagination of the early Empire. It is clear that the Augustan period played a key role in this process, and we must first, through a combined study of text and image, define the place in this new age allotted to Dionysus by Apollo. Secondly, we shall consider the development of Dionysian motifs in the successive palaces of Nero, the *Domus Transitoria* and the *Domus Aurea*, in order to measure the impact of the mystical imagination in the artistic concepts of the final years of the Julio-Claudian Empire. Taking into account the long period under consideration and the richness of the literary and iconographic corpus, this article cannot, of course, claim to be exhaustive, but aims merely to highlight certain important elements that form part of an ongoing school of thought.

1. Dionysus and the Golden Age in Augustan Rome

Catullus, Carmen, 64

The Republican generation preceding Augustus' arrival in power was greatly interested in the theme of the Golden Age, given the very real and profound desire for an end to the civil wars which had led to much bloodshed in the Roman city during the first century. It was at this time, in the sixth decade B.C., that the *dominus* of the Villa of Mysteries commissioned the famous megalography in which we find numerous evocations of a Dionysian Golden Age, notably of a female satyr suckling a kid⁶. In the same years, Catullus

⁴ Arat. 96-136.

⁵ D. Castriota, *The Ara Pacis Augustae and the Imagery of Abundance in Later Greek and Roman Imperial Art*, Princeton, 1995, 124 sq.

⁶ P. Veyne, "La fresque dite des Mystères à Pompéi", in: P. Veyne, F. Lissarrague & F. Frontisi-Ducroux (éd.), *Les mystères du gynécée*, Paris, 1998, 102-104 ; G. Sauron, *La grande fresque de la villa des Mystères à Pompéi*, Paris, 1998, 131-136.

composed his sixty-fourth *Carmen* which, in its three antithetical couples, expresses a specific vision of the opposition between the Golden Age and the Age of Iron. The first couple, Thetis and Peleus, embody the mythical Golden Age, which is, however, coming to an end: men and gods feast together for the last time, and this unnatural couple, happy as they are, engender Achilles, the bloodthirsty murderer of the Age of Heroes. The second couple, Theseus and Ariadne ('human, too human'), illustrates the treason of the Age of Iron and the rupture of the *foedus amoris* so dear to the poet. From that time on, the only possible hope for escape from this age of suffering is to be found in the arrival of Dionysus. Those, like Ariadne, who abandon themselves to him – despite their initial fright in the face of the *thiasos* and the symbolic death which they have to accept, along with their previous guilt, for whatever reason – come to know happiness in a new Golden Age of honest love. Following the example of the mysteries, it is only this initiatory and elitist world that is capable of bringing the Romans of the mid-first century B.C. the freedom they had lost, first and foremost through the poetic liberation assured by the creative inspiration of the god Liber⁷.

Virgil, Bucolic, 4

Catullus' sixty-fourth poem forms an incontrovertible reference for his successors, and Virgil, Horace, Ovid and Seneca take it up and cleverly make it their own. Virgil's fourth *Bucolic* effectively cites the song of the Fates (*Parcae*)⁸, in which the true word attaches itself to the words of the poet to sing of the Golden Age to come. It is not my intention to propose an interpretation either of the whole or of any details of this well-known *Eclogue*, written at the same time as the agreements of Brindisi, but simply to highlight within it the Dionysian elements in order to show how this matrix may fit into a complex network of the imaginary, where everything is melded with everything else.

The first element is the image of the child, the *puer*, whose growing-up is to coincide with the return of the Golden Age. Without claiming that the *puer* effectively refers to Dionysus, the poem does tend to paint him in the manner of the infant Dionysus, the *puer aeternus*, of whom Ovid most famously sang (*Met.*, 4.17-19).

“And for you, boy, the uncultivated earth will pour out
her first little gifts, straggling ivy and cyclamen everywhere
and the bean flower with the smiling acanthus.
The goats will come home themselves, their udders swollen
with milk, and the cattle will have no fear of fierce lions:

⁷ J.-P. Brisson, *Rome et l'âge d'or. De Catulle à Ovide, vie et mort d'un mythe*, Paris, 1992, 75-107.

⁸ Verg., *Ecl.*, 4.46-47 : *Talia saecla suis dixerunt currite fusis/ concordes stabili fatorum numine Parcae*. Cf. the refrain of the *Parcae*'s song in Catul. 64.327 (repeated twelve times).

Your cradle itself will pour out delightful flowers”

(Verg., *Ecl.*, 4.18-23; translation A. S. Kline).

The abundance of the luxuriant nature that surrounds the cradle of the infant Dionysus is a *topos* which we find again and again, from the works of Diodorus Siculus to the *ekphrasis* in the birth of the god as described by Philostratus⁹. Furthermore, Virgil finishes with a charming *scène de genre*:

“Little child, begin to recognise your mother with a smile:

Ten months have brought a mother’s long labour.

Little child, begin: he on whom his parents do not smile

No god honours at his banquets, no goddess in her bed”

(Verg., *Ecl.*, 60-64).

It goes without saying that this does not refer to Dionysus either, since he would not have enjoyed his mother’s smiles, but it is none the less the case that the iconography of the baby god in the arms of his wet nurse, most often depicted as Ino, offers the closest parallel to this idyllic world¹⁰.

Once he has grown up and become an adult, the time will then have come for the *magnum incrementum Iouis*, “the mighty seed of a Jupiter to be” (Verg., *Ecl.*, 49), to reign in its turn. There are many allusions to Orphic theology, according to which Dionysus would be the sixth and last king of the gods, in a line going back to the ancient reign of Phanes with its solar character. The *priscae uestigia fraudis*, the “traces of olden sin”, evoked in verse 31, which must perforce exist amidst the marvels of the Golden Age, may refer to this view of the mixed nature of man, born from the ashes of the Titans, who were struck by lightning for having devoured the infant Dionysus after using trickery to capture him¹¹. These allusions are certainly present, but the fourth *Bucolic* is by no means a manifesto for Orphic theology. Whatever the final impact of the piece, the Dionysian imagination is summoned, without any exclusivity, to the place where it is the most effective: the rustic world of the *Bucolics*, the Golden Age, the spontaneous luxuriance of nature, the evocation of a child who is half-god and half-human and the mystical nature of his accession are all elements which impose a strong imprint of Dionysian character.

However, the combination of other matrices used in the poem, such as the trail of Apollo and the clear use of a dual political reading, and the very multiplicity of the different aspects of the god prevent its being

⁹ Diod. 3.69 and Philostr., *Im.*, 1.13 (*Semele*).

¹⁰ See for example the famous *pinax* painted on the wall of *cubiculum B* at the Roman Villa della Farnesina (now in the Palazzo Massimo, inv. 1118. I. Bragantini & M. De Vos, *Museo Nazionale Romano. II. 1. Le pitture*, Rome, 1982, 136-137, pl. 68).

¹¹ J.-P. Brisson, *o.c.* (n. 7), 84-88.

interpreted as exclusively Dionysian. At the dawn of the Principate, at the time when the “war of images”¹² between Octavian and Mark Antony was beginning to develop – we should remember that Asinius Pollion, to whom the piece is dedicated, was on Antony’s side – access to this Golden Age necessitated a veritable initiation, in the context of which the Dionysian mysteries represented, like the infant Dionysus himself, an *exemplum* or an analogous model, rather more than an straightforward key to the Golden Age.

Horace, Epode, 16

Odi profanum uulgus et arceo, “I hate the profane crowd and I keep it away” (Hor., *Carm.*, 3.1.1), proclaims Horace in those same years. In *Epode* 16, he proposes his own vision of the Golden Age, leading the ‘happy few’ with him to the Isle of the Blessed, after making them swear an oath, like initiates, not to return in the direction from which they had come before nature has transformed it in a thoroughly Dionysian flourish:

“When the Po shall wash the Mantinian summits,
 When the towering Apennines shall jut out into the sea,
 When unnatural affection mates monsters together
 In strange desire, so tigers will long to take deer,
 And the doves will delight in union with kites,
 The trustful herd will show no fear of the tawny lion,
 And a smooth-scaled goat will love the briny waters”

(Hor., *Epod.*, 16.27-34; translation A. S. Kline).

Dionysus is not explicitly named, but there can be no doubt that the elitist nature of the text, the collective oath and the upheaval of the natural order all recall *Ode* 2.19, which is entirely devoted to the aretalogy of the god.

The topic of the Dionysian Golden Age makes its entry into the aesthetic of the Augustan Principate already imbued with all of these ambiguities: starting from the basis of a power equal to that of Apollo, Dionysus shares with his half-brother all the characteristics needed to embody the renewal promised by the end of the civil wars and the accession of Octavian to power, and, first of all among these prerogatives, the common guardianship of the poetic inspiration of the *uates*. The political power inherited from the Hellenistic kingdoms, marked in particular by the splendour of the Ptolemaic court, which had centred more than any other on the image of the *neoi Dionysoi* sovereign, heavily mortgaged both the official and public

¹² P. Zanker, *The Power of Images in the Age of Augustus*, Ann Arbor, 1990 (translated by A. Shapiro: *Augustus und die Macht der Bilder*, Munich, 1987).

recovery of the Dionysian model. The defeat of Mark Antony clearly confirmed the victory of Apollo over the new age of Augustus, but far from annihilating the power of the Dionysian imagination, the Augustan aesthetic reserved a special place for it. This comprised that intimate, private sphere made up of the *princeps* and those closest to him, a limited number of initiates who formed an elite chosen by the god, who promised them incomparable happiness. This explains why for a short period from this time on Dionysian images are commonly found in the iconography of Augustus' inner circle, which reclaims and channels the power of this Dionysian Golden Age.

The Villa della Farnesina

To illustrate this phenomenon, there can be few better examples than the iconographic programme seen in the Roman villa which lies under the Renaissance Villa della Farnesina. Without covering the whole story here, it seems likely that this villa, the décor of which dates from the second decade B.C., belonged to Agrippa and Julia. The richness of the décor is well known, and I shall limit myself to highlighting a few details relevant to the evolution of the imagination of the Golden Age. In the two bedrooms B and D and the cryptoportico A, Dionysian motifs are to be found in even the smallest details. Among the most significant instances are those of the central *pinakes* of the *trompe l'œil* galleries, which show scenes of a mythic-religious nature, occupying a space between the two worlds of Dionysus and Aphrodite. Similarly, the back wall of the alcove in *cubiculum* B presents a scene which is very close to Virgil's fourth *Bucolic*, in which the infant Dionysus is cradled in the arms of his wet nurse¹³.

It is, though, on the stuccoed ceiling panels that the message appears still more clearly.



Figure 1

On one of them (**fig. 1**), which most likely illustrates the end of the initiation ceremonies set out on the other panels, the Dionysian paradise is clearly expressed by the image of a maenad caressing a panther as docile as a large cat, under the soothing gaze of a *silenus*, who is protecting them with his *thyrsus*. In the

¹³ S. Wyler, "Le décor dionysiaque de la Farnésine : l'art de faire grec à Rome", *Mètis*, n. s. 3, 2005, 101-129 and "Roman Replication of Greek Art at the Villa della Farnesina", *Art History*, 29 (2), 2006, 215-234.

case of women, this idyllic world is expressed through familiarity with wild nature, in accordance with the written tradition, while the men, whose identities have been transposed onto those of satyrs, experience a happiness which surpasses even the delights of drunkenness, whether real or metaphorical, in an imitation of Dionysus himself. This Dionysian Golden Age can, however, only be reached at the end of an initiation whose various stages are represented on the other panels: the unveiling of the phallus, which is experienced differently by the men, represented with childlike features, and the women; the consumption of wine, reserved for the male celebrations; education regarding the *hieros logos* through the presentation of a triptych; and finally, the scenes of sacrifices and offerings before a hermaic pillar. The setting for these initiations is always the same: a rustic sanctuary, made up of rocks, trees, pillars and sometimes a construction that resembles the gate of a sanctuary. Rather than the wild places in the mountains where the *oribaseis* take place or the deserted beaches of Naxos, this setting brings to mind the idyllic countryside of the *Bucolics*, or a *lucus* such as the *lucus Stimulae* in Rome¹⁴.

Another significant detail about this décor is the recurrent presence of ‘grotesques’: leonine protomes and caryatids in siren form frame the booths and the tables painted with *trompe l’œil* decoration, while phytomorphic satyrs, bearers of the *thyrsus*, people the wall-plinths, and Isiac Hermes appear out of curling fronds to give water to the panthers half-emerging from the flowers which are born of these monstrous plants. The harmony between the species and the different kingdoms of nature is such that they become confused, just as they do in the fantastic world which Horace would have agreed to re-enter. These hybrid figures, which Vitruvius found so shocking because they “do not exist, cannot exist and have never existed” (Vitr. 7.5.4: *Haec autem nec sunt nec fieri possunt nec fuerunt*)¹⁵, are at the heart of the logic of the Dionysian Golden Age, and they also push it to the extreme. There is nothing monstrous in the *mirabilia* here: the force of the Dionysian *luxuria* is developed with an aesthetic virtuosity which promises a prosperous future for the art of the succeeding generations¹⁶.

The “auditorium of Maecenas”

Before moving on to look at this development, which has its apogee in the “baroque” aesthetic of Nero, a certain milestone must be mentioned, namely the so-called “auditorium of Maecenas”. This building on the Esquiline Hill was discovered in 1874, and its construction dates from the third decade B.C., when

¹⁴ O. de Cazanove, “*Lucus Stimulae*. L’aiguillon des Bacchanales”, *MEFRA*, 95, 1983, 55-113.

¹⁵ See A. Rouveret, “Vitruve et les faux-semblants”, in: A. Pontrandolfo (éd.), *La pittura parietale in Macedonia e Magna Grecia, Actes du colloque en l’honneur de Mario Napoli*, Salerno, 2002, 119-124.

¹⁶ With its apogee in Augustan public art, such as the Ara Pacis. On the subject of this “aesthetic of chaos” clearly defined by G. Sauron, see *L’histoire végétalisée. Ornement et politique à Rome*, Paris, 2000 and *Quis deum? L’expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome*, Rome, 1994.

Maecenas bought the land in order to build his *horti* there¹⁷. The painted decoration which interests us, though, dates from a second phase in the first few years of the first century A.D., when the property, bequeathed to Augustus upon the death of his friend, was placed at the disposition of Tiberius on his return from exile in Rhodes, in 2 A.D. Once more, the work dates from the middle of the Augustan period, but in the strictly private circle of Augustus' closest friends and advisors. The auditorium is a pavilion which is half-underground and which must have functioned as a *triclinium-nymphaeum*. Each of its longer sides are indented with six niches, and the apse which closes one of the smaller sides is decorated with five niches in its upper half, while its lower half is composed of seven steps. While it was initially believed that the building was a small theatre, the discovery of these water channels demonstrated the presence of a fountain, which allowed the water to flow into a cascade. The discovery of a piece of graffiti citing two verses of an epigram by Callimachus, which sings of the constraining forces of love and wine and which provided direct inspiration for an elegy by Propertius, the "Roman Callimachus", naturally contributed to the revised view of the building's function, establishing that it was a space designated for poetry recitals by Maecenas' circle. It is noticeable that, in the translation, *Akretos kai Eros* becomes *Liber et Amor*, reintroducing the figure of Dionysus¹⁸.

The painted decorations and the sculptures found nearby in the gardens of Maecenas¹⁹, too, are distinctly Dionysian in character. Among the works in the garden, there is a large marble *rhyton* (**fig. 2**)²⁰ signed by the Neo-Attic sculptor Pontios, which serves as the mouth of a fountain, itself consisting of a horned sphinx emerging from a cluster of acanthus flowers, and featuring on the upper part the frenetic dance of the entranced maenads. The *monstra*, the miraculous spring the vase-like form of which suggests wine, and the Bacchantes themselves are thus once more associated with an entirely Dionysian sense of abundance. On a marble relief similar to other examples found in Italy (**fig. 3**)²¹, a satyr initiates two of his companions in a Bacchic dance in front of a cistus, which props up a *thyrsus* and an ithyphallic Hermes. Above the relief, a nymph evoking a Muse, sitting in a tree, contemplates a theatrical mask, while, in front of a little flute-playing satyr, two other satyrs kiss behind a *pinax*. These elements of the initiatory, the

¹⁷ M. De Vos & S. Rizzo, "L'Auditorium di Mecenate. Funzione e decorazione dell'Auditorium di Mecenate", in: *Roma capitale 1870-1911*, 7, *L'archeologia in Roma capitale tra sterro e savo*, Vicenza, 1983, 231-247; S. Wyler, "An Augustan trend towards Dionysus: around the 'Auditorium of Maecenas'", in: A. Bernabé (éd.), *Redefinir Dioniso. Redefining Dionysus*, Berlin-New York, forthcoming.

¹⁸ Call., *Epigr.*, 42.3-4 and Prop. 1.3.13-14.

¹⁹ R. C. Haüber, "Zur Topographie der Horti Maecenatis und der Horti Lamiani auf dem Esquilin in Rom", *KJ*, 23, 1990, 11-107.

²⁰ Rome, Musei Capitolini, inv. 1101. M. Bertolotti, M. Cima & E. Talamo, *Sculture di Roma antica. Collezioni dei Musei Capitolini alla Centrale Montemartini*, Milan, 1999.

²¹ E. Talamo, "Rilievo con iniziazione ai riti misterici", in: A. Bottini (éd.), *Il rito segreto. Misteri in Grecia e a Roma*, Milan, 2005, 124-125, with preceding bibliography.

theatrical and the erotic are deployed in such a way that their echoes unmistakably recall the world of satirical drama.



Figure 2



Figure 3

The most interesting evidence, however, is to be found in the frescos decorating the interior of the building. The niches give the illusion of opening onto a luxurious, imaginary garden, the same type of heavenly garden found in the summer *triclinium* in Livy's villa in Prima Porta²². Above the terraces and along the longest sides runs a frieze with a black background, which presents an alternating series of views of landscapes and Dionysian characters in a procession (fig. 4). Despite the mediocre state of preservation of these friezes, it is still possible to make out a succession of scenes depicting dancing maenads, satyrs supporting *sileni* or even Dionysus himself, with wild animals joyfully joining in the procession under the gaze of the griffins perching on the top border of the frieze. Silenus, astride his donkey, accompanies the Bacchantes, carrying tambourines and *thyrsi*, and the satyrs as they make their way towards the sacred pillars, whereas the more static scenes evoke scenes of



Figure 4

²² Museo Nazionale Romano (Palazzo Massimo). S. Settis, *Le pareti ingannevoli. La villa di Livia e la pittura di giardino*, Verona, 2002.

initiatory education. This kind of Dionysian frieze on a black background was clearly popular in the Campanian art of Pompeii and Herculaneum at the beginning of the first century A.D., and though they did not necessarily play a central role in the decoration, their presence is nevertheless extremely widespread in private “bourgeois” houses where the décor was inspired by Rome and where the interiors often adapted such watered-down Golden Age imagery during the Julio-Claudian period²³.

2. Dionysus at Nero’s palaces

Nero, Artifex of the Golden Age

However, it was with the coming of Nero that the Dionysian imagination really began to take on a life of its own and underwent more radical developments. It is well known that the announcement of a return to the Golden Age often accompanied the accession of a new prince, and it was not by chance that the beginning of the *Apocoloquintosis* took up the song of the Fates in order to welcome a new Golden Age, or that the literature of the time offered a revival of the mythical theme, from the *Bucolics* of Calpurnius Siculus through the *Carmina Einsidlensia* to Seneca’s *De Clementia*²⁴. The *aurea aetas* and the *saeculum felix* became the emblem of the political and ideological renewal announced by Nero. In fact, scholars such as Y. Perrin and J. Fabre-Serris²⁵ have argued, through convincing and exhaustive research, in support of the crossing of natural boundaries which took place in Nero’s reign. The fantasy of a primitive lack of differentiation between sexes and species seems to have been at the heart of the artistic experimentations of Nero himself, both in his theatrical behaviour and in the conception of his palace. The *Domus Aurea* provides particularly strong evidence of the earthly realisation of the Golden Age, with the eighty hectares of parkland structured into a microcosm in which all the elements of nature and culture were represented (Suet., *Ner.*, 31.1). This was the setting for the infamous celebrations of the *aula neroniana*, the principles behind which have for the most part been darkened by the sinister stories recounted by historians²⁶. Nevertheless, it is known that these celebrations, which combined theatre with feasting and expression of sexuality, may have been invested with strong Dionysian connotations, taking place as they did in the heart of this artificial recreation of nature which would have recalled the rustic sanctuaries so integral to the way

²³ S. Wyler, “Frises dionysiaques à Rome (Ier siècle avant / Ier siècle ap. J.-C.) : allusions, citations, revendication d’un modèle hellénistique ?”, in: P. Linand de Bellefond, E. Prioux & A. Rouveret (éd.), *Mémoire, déconstruction, recréation des arts visuels et dans la poésie de l’époque hellénistique au Ier siècle de notre ère*, Rennes, forthcoming.

²⁴ Sen., *Apoc.*, 4.1; Calp., *Ecl.*, 1.33-88; *Carm. Einsidlensium*, 2.15-39 ; Sen., *Clem.*, 2.1.3-4.

²⁵ Y. Perrin, “La *Domus Aurea* et l’idéologie néronienne”, in: E. Lévy (éd.), *Le système palatial en Orient, en Grèce et à Rome*, Strasbourg, 1987, 359-391, especially 371-375; J. Fabre Serris, *Mythologie et littérature à Rome. La réécriture des mythes aux I^{ers} siècles avant et après J.-C.*, Lausanne, 1998, 129-147.

²⁶ On the historiographic issue, see J.-M. Croisille, R. Martin & Y. Perrin (éd.), *Néron : histoire et légende, Actes du Colloque Neronia V, Clermont-Ferrand et Saint-Etienne, 1994*, Bruxelles, 1999, *passim*. On the spectacles performed in the *Domus Aurea*, see e.g. Tac., *Ann.*, 14.15; 14.20; 15.37; Suet., *Ner.*, 21.

in which the god was imagined. Moreover, these celebrations were far from being the invention of Nero himself: the famous “Bacchanal” of Messalina (Tac., *Ann.*, 11.31)²⁷ sprang from the same roots, probably Ptolemaic in origin, and it had by this time become well grounded in Roman culture via the theatre, notably pantomime. Furthermore, it is known that Nero composed a tragedy entitled the *Bacchae* (D.C. 61.20). Whatever it was, there is no doubt that the main focus of these celebrations would have found within the Dionysian procession a mythical example of an energy that was at once earthly and superhuman, an energy entirely appropriate for the construction of an image of the Golden Age.

The frescoes of the Domus Transitoria

In iconographic terms, the Golden Age announced by Nero’s accession to power finds remarkable echoes, not only in the architecture and décor of the *Domus Aurea*, naturally, but also in the conception of what it has been possible to restore of the *Domus Transitoria*²⁸. In many ways, the “passage” between the Palatine and the Esquiline Hills constitutes a prototype of the Golden House (which may indeed have imitated the design of the *Domus Transitoria*, but on a monumental scale) after its destruction in the fire of Rome in 64 A.D. There is in fact a long Dionysian frieze originating in the *Domus Transitoria*, the existence of which is not very well known owing to its early disappearance. This would have decorated room A2 of the residential complex which was later reused in the palace of Domitian: as in the auditorium of Maecenas, there is a semi-subterranean *nymphaeum* with a fountain from which water flows over several steps. The frescoes were discovered in the Farnese gardens on the western side of the Palatine Hill during the excavations made in 1721 for Count Francesco Farnese, Duke of Parma. Initially identified as the “Baths of Augustus”, and then of Livy, this section of the *Domus Transitoria* was, once discovered, swiftly looted for its marble and frescoes: the Dionysian frieze, cut into five pieces, was sent to Parma and then, as a gift from Carlos de Bourbon, heir of the Farnese, to the Kingdom of the Two Sicilies in Naples. Left forgotten in strongboxes for too long, three of the five sections have been destroyed, and of the original 15.5 m of the fresco less than a third has been preserved, in two fragments which remain today in the collection of the Archaeological Museum in Naples²⁹.

In the wake of its discovery in 1721, though, reproductions were made by Francesco Bartoli and his workshop³⁰, and these were then bought by Richard Topham, whose rich collection of drawings and

²⁷ A. Henrichs, “Greek Maenadism from Olympias to Messalina”, *HSPH*, 82, 1978, 121-160.

²⁸ F. L. Bastet, “Domus transitoria, II”, *BaBesch*, 47, 1972, 61-87; M. De Vos, “Nerone, Seneca, Fabullo e la Domus Transitoria al Palatino”, in: *Gli Orti Farnesiani sul Palatino*, Rome, 1990, 167-186.

²⁹ Naples, Museo Archeologico Nazionale, inv. 8909, 8913. M. De Vos, “Cortège dionysiaque avec les Saisons et les Muses”, in: *La fascination de l’antique. 1700-1770, Rome découverte, Rome inventée*, Paris, 1998, 60-62 (cat. n° 36-37-38), and F. de Polignac, “Fouilles et découvertes, collections et documentation : le tournant de la décennie (1720-1730)”, *ibid*, 26-29.

³⁰ L. Connor, “Richard Topham et les artistes du cercle d’Imperiali”, *La fascination de l’antique* (n. 29), 52-54.

watercolours was after his death in 1736 left to Eton College in England, where they are still kept today. From these reproductions, which are made up of forty-four watercolours, it would be possible to restore a large part of the missing fresco. However, Bartoli did not always succeed in identifying the original scenes from the *Domus Transitoria*, and he also adapted certain details to fit in with the tastes of the age, while the artists who he placed in charge of rendering the colours appear to have taken certain liberties, too. Some serious interpretative work would therefore be necessary to rediscover the meaning of this Dionysian fresco, which does nevertheless remain easy to analyse and of the greatest interest from our perspective.

There is not space to discuss the entirety of this complex décor here, so we shall limit ourselves to looking at those aspects that are most significant to our argument. If we are to examine the most specific elements, that is to say those fragments of the fresco which have been conserved (9.30 m out of 15.50 m), the Dionysian frieze, which decorates the room at the height of the fanlight in the vault, presents a procession of over forty characters (thirty-three on the longer fragment, and eleven on the shorter), alternating between a succession of lively paratactic scenes depicting dances and scenes associated with the initiatory cult, always within the same context of a rustic sanctuary made up of trees, rocks and pieces of architecture (such as columns or hermaic pillars). The maenads' familiarity with wild animals, particularly kids and does, acts as a confirmation of the atmosphere of the Dionysian Golden Age.

The presence of an aquatic personification, on the other hand, situates the scene in a precise location, rather than simply at a miraculous spring. In this case, it is difficult to identify the place exactly, though M. De Vos³¹ proposes the Tigris, which was crossed by the army of Dionysus during its conquest of the East. Another source that comes to mind is the verse from Seneca's *Oedipus* where the hymn in honour of Bacchus, sung by the Theban choir, goes: "on its rich stream has Lydian Pactolus borne thee, leading along its burning banks the golden waters" (Sen., *Oed.*, 468-469 : *Diuite Pactolus uexit te Lydius unda, / aurea torrenti deducens flumina ripa*). Another element which characterises this fresco is the presence of the four Seasons, personified (**fig. 5**):



Figure 5

³¹ M. De Vos, *o.c.* (n. 28).

Winter, warmly clothed; Spring, unveiling her beauty like one of the Graces; Summer, fanning herself under her veil in front of a basket full of fruit; and Autumn, holding a bunch of grapes which she has taken from a basket. It is clear that the association of Dionysus with the Seasons, already established in the procession of Ptolemy II Philadelphos in Alexandria³², takes on an important role from the perspective of the Golden Age because of its temporal, cyclical and cosmic dimension: the seasons regulate the weather and its perpetual renewal, which mirrors the secular *renouatio* ushered in by the new reign.

The last notable element of the frieze is the presence of a nymph-Muse in the middle of the group, holding a mask of the same type which figures on the marble relief found in the gardens of Maecenas. This character clearly appears to embody a figure who belongs to the Dionysian world and who is linked to initiation, dance and theatre, a sort of erotic Muse who is perfectly integrated into this majestic composition which reflects the conception of the Dionysian Golden Age in the time of Nero.

In addition to this, the frieze displays echoes of secondary motifs which further enrich the meaning of this rich Golden Age bacchanal: there is an increased presence of grotesques, the relationship of which to the dawn of the Golden Age of Nero and to the return of the “baroque” has often been noted³³, though, as we have seen, their disappearance during the Augustan period was largely a nuanced one. On the other hand, the vaulting above the fanlight where the frieze is located shows a geometric schema of tangential circles with gold discs in the centre, surrounded by a floral design, which in turn gives way to medallions welcoming satyrs, maenads and couples of flying *erotes*. Lastly, above the vaulting of the north staircase, hexagonal columns in stucco relief are set out in accordance with a honeycomb pattern, establishing one final allusion, undoubtedly discreet but no less definite, to the honey of the Golden Age, the inspiration for the poets and prophets of Virgil’s afterlife.

R. Bianchi Bandinelli has noted the “vibrant freshness” of the frenetic procession, and it is his belief that he is able to detect in it the mark of the painter of the *Domus Aurea*, Famulus or Fabullus, who used both a “serious and severe” and a “flowery and fluid” style, the first fruits of which are to be found in the décor of the *Domus Transitoria*. M. De Vos, on the other hand, ingeniously compares this sense of Dionysian agitation to a composition in dithyrambos metre³⁴. The undeniable fact is, nevertheless, that there are a worrying number of common elements in Nero’s two palaces, in particular those of a Dionysian nature.

The frescoes of the Domus Aurea

³² Kallixeinios of Rhodes, *ap. Ath.* 5.198b. E. E. Rice, *The Grand Procession of Ptolemy Philadelphus*, Oxford, 1983, *ad loc.*

³³ Y. Perrin, “Êtres mythiques, êtres fantastiques et grotesques de la *Domus aurea* de Néron”, *DHA*, 8, 1982, 303-338; E. Walter-Karydi, “Die Entstehung der Groteskenornamentik in der Antike”, *MDAI(R)*, 97, 1990, 137-152.

³⁴ M. De Vos, *o.c.* (n. 29), quoting R. Bianchi Bandinelli. On Famulus/Fabullus: Plin., *Nat.*, 35.145.

In this case, too, the argument is a complex one, and relationships with the concept of the Golden Age are as subtle as they are essential. Following the comprehensive study by Y. Perrin of the Bacchic motives from the Esquiline complex³⁵, we shall limit ourselves here to pointing out the most characteristically Dionysian aspects of the decoration, particularly on the vaulting of room 33 (**fig. 6**), where the central tableau features an enthroned Dionysus in front of a *tholos*, with a child holding a *rhyton* up to it. The god here is surrounded by four female characters, who seem to be identifiable with the Seasons, and the message is the same as in the frieze in the *Domus Transitoria*, but the prescription in this case is a great deal more organised. The cosmic reign of Dionysus is framed by the tableaux in the corners of the vault representing episodes from his life, particularly the birth of the god, carried far away after the death of Semele, and the traditional scenes of the procession of satyrs and maenads alternating with scenes from the Dionysian cult. The entirety of the decoration of the vault, embellished in gold leaf, further enriches the idea of the Golden Age: the small *pinakes* which frame the central tableau depict wild animals (goats and kids) at rest, while other secondary sketches depict impressionistic silhouettes of characters dancing frenetically and playing music, accompanied by a *silenus* on his donkey. The grotesques peopling the borders provide finishing touches to this luxuriance which are quite characteristic of the Golden Age, and these at the same time continue to form part of a precisely geometric organisation.

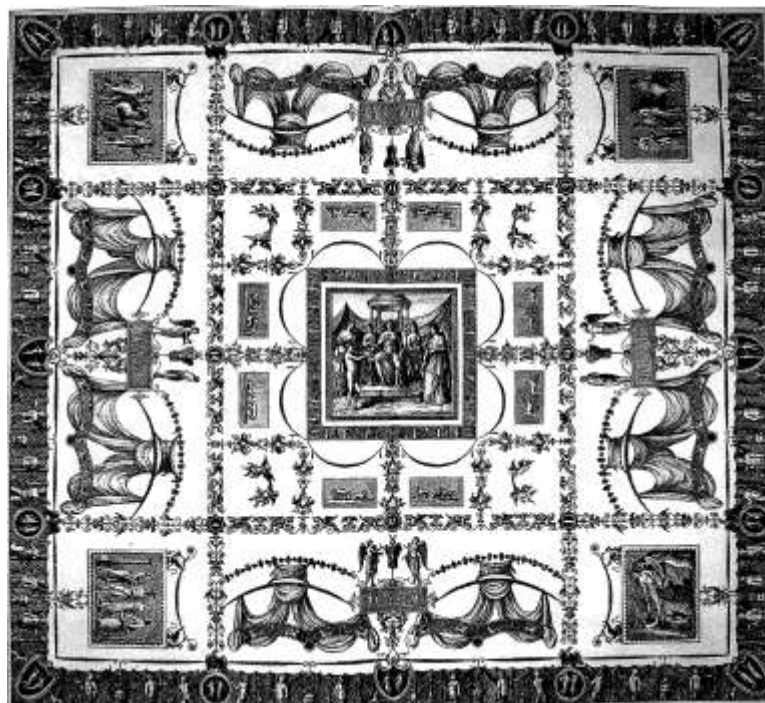


Figure 6

³⁵ Y. Perrin, “Présence de Dionysos dans la fabrique de la *Domus Aurea* de l’Esquilin”, in: A. Vigourt, X. Lorient, A. Bérenger-Badel & B. Klein (éd.), *Pouvoir et religion dans le monde romain. Hommage à Jean-Pierre Martin*, Paris, 2006, 129-146.

The trompe-l'oeil draperies which hang on all four sides, which we find in several of the most important rooms of the *Domus Aurea*³⁶, recall the Dionysian tent, as erected on the ceremonial ship of Ptolemy IV Philopator, a floating palace that was home to a banquet hall in front of a Bacchic chamber decorated with gold and precious stones³⁷. This analogy is also suggested by the architectural structure of rooms 44 and 45, where a columned *cenatio* opens onto a *nymphaeum* in which the surviving decorations detail the consumption of wine (notably the central tondo of the mosaic, which features Ulysses offering wine to Maron at Polypheme). The central tableau of the vault in corridor 50 probably depicts the abandonment of Theseus by Ariadne, and the two secondary scenes which frame show the two ends of the Dionysian procession, as ever in its rustic setting. Flights of *erotes*, peacocks and eagles alternate with grotesques and images of vegetation, with the whole conveying a dual image of victory and the love that accompanied Dionysian revelation³⁸.

These two examples provide significant enrichment of the isolated motifs that are often best known from watercolours, such as those of the *codex Escorialensis*, where an especially rich initiation scene is preserved in the impost of the so-called *Volta Dorata* (room 80, **fig. 7**)³⁹.

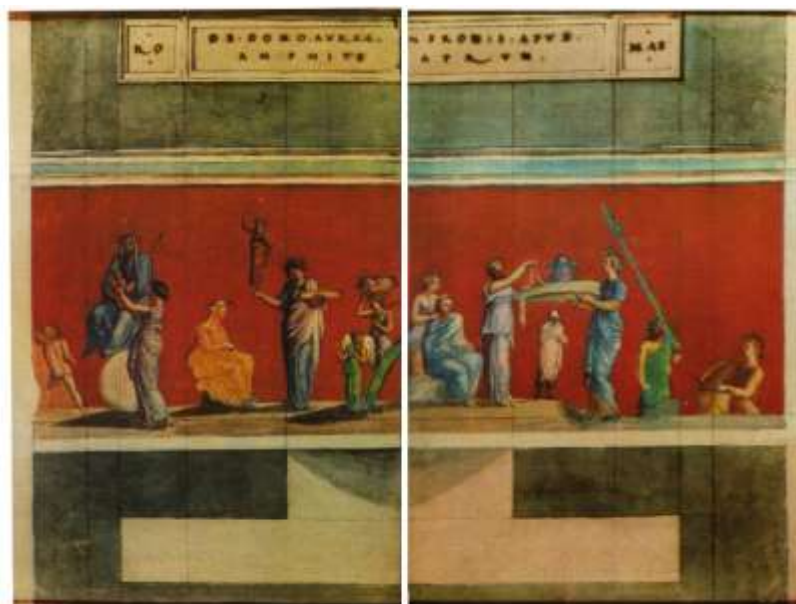


Figure 7

³⁶ Notably on room 29 (Volta delle Civette) : Y. Perrin, “D’Alexandre à Néron : le motif de la tente d’apparat, la salle 29 de la *Domus Aurea*”, in: J.-M. Croisille (éd.), *Alejandro Magno, modelo de los emperadores romanos. Actes du colloque Neronia IV*, Bruxelles, 1990, 211-229.

³⁷ Kallixeinos of Rhodes, *ap.* Ath. 5.205 sq.

³⁸ P. G. P. Meyboom & E. M. Moormann, “L’interpretazione delle scene figurative nelle decorazioni dipinte della ‘Domus Aurea’”, in: J.-M. Croisille & Y. Perrin (éd.), *Rome à l’époque néronienne : institutions et vie politique, économie et société, vie intellectuelle, artistique et spirituelle. Actes du colloque Neronia VI*, Bruxelles, 2002, 46-53. More recently, P. G. P. Meyboom & E. M. Moormann, *Le decorazioni dipinte e marmoree della Domus Aurea di Nerone a Roma*, Leuven, 2012.

³⁹ Watercolour by Francisco de Hollanda, *Codex Escorialense* 28, 1, 20 fol. 13v et fol. 14. Y. Perrin, *o.c.* (n. 35), 135-143.

As far as our argument is concerned, it is sufficient to highlight the fact that the concept of the Dionysian Golden Age was greatly developed in the decorations preserved in the palaces of Nero, and indeed in their architecture itself, such as the way in which the conception of the parklands, entrusted to Severus and Celer, acted in response to this matrix. Once again, though, this was neither an exclusive nor a public phenomenon, as the *hic et nunc* Golden Age promised by Nero would have remained, in its Dionysian specificity, reserved for the members of the *aula neroniana*, while official and public images of Nero would not have contained any Dionysian allusions, at least in Rome itself. Neither does Apollo appear in any part of the décor of the *Domus Aurea*.

To conclude, Dionysian imagery, whether literary or iconographic in nature, conveys a powerful sense of links between the imaginary and the Golden Age in Rome. Evolving in parallel to the Hesiodic tradition, there are meeting points in Rome at least from the mid-first century A.D. onwards, and almost certainly before that. In the context of the land of Saturn, the principal interest of the Dionysian matrix lies in allowing the possibility of an earthly paradise for the men and women of the Age of Iron. This was not for everyone, however, given that only the blessed, those called to know the happiness of a world where all natural things lived in harmony, were selected for initiation, whether mystical or metaphorical. This elitism was perfectly suited for the poets, for whom individual inspiration took on an air of prophecy and inspiration: in accordance with Plato's definition of enthusiasm, "numerous are the bearers of the *thyrsus*, but few are the Bacchants" (Pl., *Phdr.*, 69c). It is in the *pars propria* of houses and villas that we find these same images of initiation, which allow us a glimpse into the spirit of the happiness that it claims to ensure. This elitist reserve was perfectly adapted to the construction of the Augustan aesthetic, which is no less keen to develop this taste for salvific mysticism and which then transmits it down to succeeding generations of Julio-Claudians.

Moreover, the dynastic, sovereign matrix developed in the Hellenistic kingdoms, in particular Lagid, which reached almost to the very gates of Rome with the message of the "inimitable life" of Antony, offered a powerfully propagandist imaginary realm which heralded a happy age for each new reign. The combination of these two apparently contradictory aspects, that of the Golden Age, reserved for an initiated elite, and that of an earthly paradise that was accessible to all, was to find its resolution in Nero, with the *saeculum felix* of the Roman people finally assured through the initiation of its prince. The mystical celebrations of Nero were to guarantee the prosperity of everyman.

Captions

Fig. 1: stuccoed ceiling panel from the Villa della Farnesina, *cubiculum* B. Museo Nazionale Romano, inv. 1071. After I. Bragantini & M. De Vos, 1982 (*o.c.*), p. 138, fig. 74.

Fig. 2: marble *rhyton* by Pontios. Rome, Musei Capitolini (Palazzo dei Conservatori), inv. MC 1101.

Fig. 3: marble relief. Rome, Musei Capitolini (Palazzo dei Conservatori), inv. MC 2011. After E. Talamo, 2005 (*o.c.*).

Fig. 4: engraving after a painting from the ‘*auditorium* of Maecenas’. After V. Vespignani & C. L. Visconti, “Antica sala da recitazione, ovvero *auditorio*, scoperto fra le ruine degli orti mecenaziani, sull’Esquilino”, *BCAR*, 2, 1874, pl. XVI.

Fig. 5: detail of fresco from the *Domus Transitoria*. Naples, Museo Archeologico Nazionale, inv. 8909. After M. De Vos, 1998 (*o.c.*), 60 (cat. n° 37).

Fig. 6: engraving by Mirri (1776), after the painted vault of room n° 33 of the *Domus Aurea*. I. Iacopi, *Domus Aurea*, Milan, 1999, 153, fig. 147.

Fig. 7: watercolour by Francisco de Hollanda, *Codex Escurialense* 28, 1, 20 fol. 13 v-fol. 14. Reproduction kindly provided by Y. Perrin.

Les passages relatifs à Ofonius Tigellinus dans les *Annales* de Tacite.

(Sandra Delage – Université Bordeaux 3 – Master 2 REEL)

Ofonius Tigellinus, né vers 10 p.C., préfet des cohortes prétoriennes de 62 à 68, fut le favori de Néron durant la seconde partie de son règne. Il semble avoir été le fils d'un citoyen romain, mais sa naissance reste obscure selon Tacite (*H.*, 1.72.1 ; cf. *Schol. Iuu.*, 1.155). Quoiqu'il en soit, il fut exilé en 39, à cause de ses relations avec la sœur de Caligula, Agrippine la Jeune, fille de Germanicus (D.C. 59.23.9). À son retour d'exil, il intégra l'entourage de Néron, fils d'Agrippine, et y demeura après que ce dernier fut devenu empereur en 54. Nommé préfet des vigiles, il quitta, en 62, cette charge pour celle de préfet des cohortes prétoriennes (D.C. 62.13.3), devenant de plus en plus puissant et influent auprès de l'empereur. Au moment de la chute de ce dernier, pourtant, il s'en dissocia et, sans qu'on connaisse tous les détails de l'affaire, il passait pour l'avoir trahi (cf. *Plut.*, *Gal.*, 8.2 ; 13.2 ; 17.4 ; *Jos.*, *BJ*, 4.492). Il se rapprocha alors de Titus Vinius, proche du nouvel empereur Galba (*Tac.*, *H.*, 1.72.2 ; *Plut.*, *Gal.*, 17.3-7). L'assassinat de ces hommes et l'avènement d'Othon entraînèrent sa perte ; il fut contraint au suicide en 69 (*H.*, 1.72).

Dans les livres 14, 15 et 16 des *Annales*, Tacite se réfère à seize reprises à Tigellin. Néanmoins, aucune étude n'a considéré l'éclairage que ce personnage apporte sur la vision qu'avait Tacite du Principat. Avant de nous attacher plus précisément à cet aspect, nous reviendrons, sous un angle compositionnel et narratif, sur les diverses mentions de ce personnage.

1. Approche compositionnelle

1.1. Répartition et liens internes

Tigellin est cité pour la première fois en *An.*, 14.48.1, comme beau-père de Cossutianus Capito, qui avait été condamné pour concussion dans la province de Cilicie (*An.*, 13.33.2). Tigellin, bien que Tacite n'en fasse qu'une seule mention dans le passage, est présenté comme un homme puissant, puisqu'il a obtenu que son gendre soit réintégré dans l'ordre sénatorial : *Exim a Cossutiano Capitone, qui nuper senatorium ordinem precibus Tigellini soceri sui receperat, maiestatis delatus est.*

Son portrait se précise en *An.*, 14.51.2-3. Nommé, avec Faenius Rufus, préfet des cohortes prétoriennes, à la mort de Burrus, il est dépeint négativement. Cette tonalité revient en *An.*, 14.57.1 : il cherche à renforcer ses liens avec l'empereur en lui suggérant d'éliminer des rivaux. En *An.*, 14.60.3, il le seconde dans ses cruautés à l'encontre d'Octavie. De toute façon, à partir de ce moment, il apparaît lors de tous les événements les plus marquants du principat et ses évocations se multiplient, ce qui reflète son intimité avec le prince et l'influence qu'il exerce sur lui.

Dans le livre 15 (dont la première moitié est occupée essentiellement par l'évocation d'affaires

extérieures), il apparaît pour le festin qu'il donne en l'honneur de Néron (*An.*, 15.37), à propos de l'incendie de Rome, (*An.*, 15.40.2) et, à cinq reprises, dans le récit de la conjuration de Pison (*An.*, 15.50.3 ; 58.3 ; 59.2 ; 61.2 ; 72.1), épisode qui le voit jouer un rôle en vue aux côtés de l'empereur.

Dans le livre 16 encore, il profite du pouvoir que son statut de favori lui confère et se trouve mêlé aux crimes de l'empereur (*An.*, 16.14.3 ; 17.5 ; 18.3 ; 19.3 ; 20.2).

Un thème est en filigrane de la quasi-totalité des passages, celui des vices de Tigellin¹. S'y mêle celui de l'influence qu'il exerce sur l'empereur, et par conséquent sur les affaires de l'État. Le passage où il est nommé préfet du prétoire (*An.*, 14.51.2-3) laisse présager de sa future influence sur Néron. De même, l'allusion à sa conduite infamante (*An.*, 14.51.2) peut se lire comme une analepse du festin, sommet de débauches, qu'il donnera (*An.*, 15.37)

1.2. Tigellin et l'évolution du règne de Néron

La figure de Tigellin est liée à l'évolution du règne de Néron et, parallèlement, au développement de sa fureur tyrannique. Dès le deuxième passage où est mentionnée sa promotion comme préfet du prétoire il est indiqué que la situation de l'empire romain s'aggravait à la suite à la fois de procès (*An.*, 14.51.1 : *gravescentibus in dies publicis malis*) et de la mort suspecte de Burrus, qui était considéré comme un appui (*subsidia*) de l'État. Le chapitre 14.52 souligne ce processus en associant la mort de Burrus au déclin de Sénèque et à une nouvelle détérioration, due au fait que l'empereur incline vers des hommes de moindre qualité : *Mors Burri infregit Senecae potentiam, quia nec bonis artibus idem uirium erat altero uelut duce amoto et Nero ad deteriores inclinabat* (*An.*, 14.52.1). L'idée revient en 14.57 : la retraite de Sénèque affaiblit Faenius et renforce Tigellin : *Validiorque in dies Tigellinus*. Toute cette fin du livre 14 voit en fait la mise en place d'un engrenage qui, s'il conduit à la perte des gens de bien, conforte la position de Tigellin².

Ainsi, lorsque Néron répudie Octavie pour épouser Poppée, celle-ci fait accuser Octavie de *stuprum* en inventant un adultère avec un esclave. Après la corruption d'un serviteur pour qu'il portât l'accusation, vinrent les tortures des servantes auxquelles Tigellin participa (*An.*, 14.60.3). L'épisode clôt le livre 14, en écho à l'assassinat d'Agrippine qui en avait marqué le début³ ; à cette occasion, Burrus et Sénèque avaient été mentionnés, et leur contribution au matricide semble avoir été pour le moins tiède (*An.*, 14.7.3-4). On voit qu'il n'en va pas de même pour Tigellin, qui en l'occasion prend un rôle actif, et cette comparaison même entre les anciens conseillers et le nouveau donne la mesure de la détérioration du règne.

¹ Pour une tentative d'interprétation « historique » du personnage de Tigellin dans un sens moins défavorable, T. K. Roper, « Nero, Seneca and Tigellinus », *Historia*, 28, 1979, 346-357.

² Cf. H. Y. Mac Culloch Jr, *Narrative Cause in the Annals of Tacitus*, Mesenheim/Glan, 1984, 123-124 ; O. Devillers, *L'art de la persuasion dans les Annales de Tacite*, Bruxelles, 1994, 90 : « Chaque fait que rapporte Tacite correspond à un nouveau stade dans la détérioration du règne ».

³ Par ex., R. H. Martin, « Structure and Interpretation in the 'Annals' of Tacitus », in : *ANRW*, II, 33, 2, 1990, 1562-1566.

C'est aussi Tigellin qui organisa le festin le plus emblématique de l'époque (*An.*, 15.37 ; infra), celui qui resta dans les mémoires et qui semble marquer un nouveau stade dans la corruption du prince (*An.*, 15.37.4 : *quo corruptior ageret*).

Il apparaît ensuite dans le récit de l'incendie de Rome qui causa tant de morts et de destruction et dont Tacite ne dit s'il fut accidentel ou volontaire (*An.*, 15.40.2). Certains ont soupçonné qu'il avait été commandité par Néron qui souhaitait recréer une ville à son image. Une reprise du feu fit moins de dégâts, mais alimenta les rumeurs, puisque le foyer s'en trouvait précisément dans une propriété de Tigellin.

Il joua également un rôle majeur au moment de la conjuration de Pison, le complot auquel Néron échappa de peu : il s'opposa aux conjurés (*An.*, 15.50.3 ; 59.2 ; 61.2), qu'il soumit lui-même à la torture (*An.*, 15.58.3). Il reçut, avec Petronius Turpilianus et Cocceius Nerva, les honneurs du triomphe pour avoir aidé Néron dans sa lutte contre les conjurés (*An.*, 15.72.1).

Il participa ensuite aux crimes qui dominent le récit à partir du chapitre 16.14 (*An.*, 16.14.3 ; 19.3 ; 20.2), parfois à son profit (*An.*, 16.17.5 : *scriptis codicillis quibus grandem pecuniam in Tigellinum generumque eius Cossutianum Capitonem erogabat* ; 18.3). Il n'apparaît pas dans le procès de Thrasea Paetus, dernier grand épisode conservé, mais c'est son gendre, Cossutianus Capito, qui est l'accusateur de ce dernier.

Enfin, même si le récit des dernières années de Néron dans les *Annales* ne nous est pas connu, il est à penser que Tigellin, qui accompagna notamment Néron dans sa tournée en Orient (D.C. 63.11.2)⁴, y recevait toute l'attention de l'historien.

2. Approche narrative

2.1. Un portrait en opposition

Le portrait négatif de Tigellin se construit à la fois en parallèle et en opposition avec les portraits d'autres personnages⁵. Sa première évocation notable (*An.*, 14.51.2-3) se fait sur le mode du contraste avec Faenius Rufus. Tous deux succèdent alors à Burrus comme préfets du prétoire. Tacite, avant même de produire leurs noms, se réfère à leur conduite : *Ciuitati grande desiderium eius mansit per memoriam uirtutis et successorum alterius segnem innocentiam, alterius flagrantissima flagitia*. Il confronte d'emblée les deux hommes par un parallélisme syntaxique porté par la reprise *alterius* [...] *alterius* et par un vocabulaire antithétique (*segnem innocentiam* / *flagrantissima flagitia*). Tous deux, certes, marquent une rupture avec Burrus, mais à l'innocence apathique du premier s'opposent les ignominies du second.

⁴ Aussi D.C. 63.21.2, au moment du retour de l'empereur à Rome.

⁵ Sur la technique du contraste, en général, dans les *Annales*, par ex. O. Devillers, *o.c.* (n. 2), 169-178. Plus spécialement, sur le goût de l'historien pour les contrastes entre personnages, par ex. E. Keitel, « Tacitus on the Deaths of Tiberius and Claudius », *Hermes*, 109, 1981, 206 ; M. A. Giua, « Tra storiografia e comunicazione ufficiale », *Athenaeum*, 88, 2000, 265.

Tacite poursuit ce parallélisme en donnant leurs noms et en s'attardant davantage sur leurs caractères, précisant les traits qu'il avait précédemment ébauchés : *Quippe Caesar duos praetoriis cohortibus imposuerat, Faenium Rufum ex uulgi fauore, quia rem frumentariam sine quaestu tractabat, Ofonium Tigellinum, ueterem impudicitiam atque infamiam in eo secutus*. Leurs comportements opposés leur donnent des rôles différents : Rufus est du côté du peuple (*ex uulgi fauore*), tandis que Tigellin est proche du prince (*in eo secutus*). Alors que Rufus est désintéressé, Tigellin pense à ses propres intérêts en se rapprochant du pouvoir impérial par ses mauvaises mœurs. Tacite établit dès lors un lien entre la moralité des deux hommes et leurs relations avec Néron (et au-delà avec le pouvoir). Partageant avec l'empereur le vice tyrannique de la *libido*, Tigellin gagne en influence sur lui (*ualidior Tigellinus in animo principis*), tandis que Rufus s'attire sa défaveur, car sa popularité est identifiée à un danger dans l'esprit paranoïaque de Néron.

Cette opposition entre les deux préfets revient en *An.*, 14.57.1. Sénèque « ayant pris de la distance », le pouvoir de Rufus diminue pareillement, alors que celui de Tigellin augmente (le verbe *imminuere* à propos Faenius s'oppose au comparatif qui qualifie Tigellin, *ualidior*, déjà utilisé en *An.*, 14.53.3) : la chute de la vertu permet la montée du vice. Cet antagonisme entre les deux hommes est encore plus visible dans l'épisode de la conjuration de Pison (*An.*, 15.50.3), lorsque Rufus rejoint les conjurés, poussé par les constantes accusations de Tigellin à propos d'un adultère avec Agrippine. Tacite oppose à nouveau les deux préfets : l'un (Rufus) est du côté des conjurés, qui le considèrent comme leur *summum robur* et prennent en compte la bonne réputation dont il jouit (*famaque laudatum*) ; l'autre (Tigellin), que ses vices recommandent auprès du prince (*per saeuitiam impudicitiamque Tigellinus in animo principis anteibat*), se retrouve du côté du pouvoir et de l'oppression. Toutefois, lorsque la conjuration sera découverte, Rufus démentira sa vertu en torturant ses propres complices pour ne pas se faire dénoncer, empêchant même un conjuré de tuer Néron lorsqu'il en avait l'occasion (*An.*, 15.58.3-4). Il aurait également marqué son accord à l'assassinat de Sénèque (*An.*, 15.61.3). Rattrapé par ses crimes, il sera mis à mort (*An.*, 15.68). Il semble que le personnage de Faenius ne trouve plus, dans ces ultimes chapitres, sa logique dans le contraste avec Tigellin, mais davantage dans une réflexion sur le comportement des élites sénatoriales face à l'oppression néronienne.

Le portrait de Tigellin est également en opposition avec deux autres, de manière plus ponctuelle ou implicite. Tout d'abord avec celui d'Octavie (*An.*, 14.60.3), lorsqu'une servante torturée par Tigellin le compare à sa maîtresse : *ex quibus una instanti Tigellino castiora esse muliebria Octauiae respondit quam os eius*. L'opposition est claire entre Octavie, chaste et persécutée, et Tigellin, débauché et cruel, mais puissant. Cette injustice reflète une inversion des valeurs propre à la tyrannie sous laquelle vivent les personnages.

Quant à la dernière opposition, elle se ferait avec Sénèque avant sa mort (*An.*, 15.61)⁶ : lorsque Néron

⁶ Le contraste entre Sénèque et Tigellin est mis en avant comme procédé de Tacite par T. K. Roper, *o.c.* (n. 1), 353.

accuse son gouverneur d'avoir participé à la conjuration, Sénèque dément avoir aidé Pison et rappelle à Néron qu'il a toujours préféré la *libertas* au *seruitium*. En cela, il s'oppose à Poppée et Tigellin, cités directement après le discours de Sénèque comme « le conseil intime du prince dans ses cruautés » (An., 15.61.2 : *saeuienti principi intimum consiliorum*). La noble *libertas* du philosophe semble alors antithétique avec l'*obsequium* de Poppée et Tigellin.

On pourrait aussi ajouter qu'à travers son gendre, Cossutianus Capito, Tigellin semble s'opposer à une autre grande figure tacitéenne, Thræsea Paetus.

2.2. Tigellin, incarnation de tous les vices

Tigellin est le contre-exemple de ce que pourrait être un homme bénéfique dans l'entourage d'un prince. Son portrait se lit comme une succession de crimes et de vices à l'encontre de la morale et de la loi romaines.

Il est d'abord présenté comme un débauché qui s'adonne à la luxure, au *stuprum*⁷. Cette hypersexualité, régulièrement associée au crime, est fortement condamnée par la société romaine, jugement moral qui se ressent dans les termes employés par Tacite : *impudicitia, infamia, flagitia, intima libido* (An., 14.51). Elle se retrouve dans la description de la fête qu'il donne (An., 15.37), où la démesure sexuelle est permise : les mignons sont traités comme du bétail, *per aetates et scientiam libidinum componebantur*, et les femmes des hautes classes sociales sont prostituées, terrible *infamia* – et, à nouveau, perversion de l'ordre établi : *Crepidinibus stagni lupanaria adstabant inlustribus feminis completa et contra scorta uisebantur nudis corporibus*. Cette débauche s'illustre aussi par les danses et les chants, caractéristiques d'un banquet qui sombre dans l'obsécinité. L'*impudicitia* de Tigellin va plus loin encore : lorsque la servante d'Octavie déclare que sa bouche n'est pas chaste (An., 14.60.3 ; cf. aussi D.C. 62.13.4), il faut comprendre qu'elle l'accuse de pratiquer la sexualité orale, donc de perdre sa masculinité sociale (la bouche étant l'organe principal du citoyen romain) pour se soumettre au plaisir d'autrui, ce qui est considéré comme la pratique sexuelle la plus infamante. Enfin, c'est aussi comme accompagné de ses concubines (An., 14.59.2 : *paelicibus*)⁸, et en conséquence peu capable d'apporter un soutien crédible à Néron, que Tigellin est représenté par ceux qui poussent Pison à tenter de soulever le peuple et l'armée.

Cette *libido* s'accompagne souvent d'autres vices. Ainsi, le banquet qu'il offre est également critiqué pour son luxe et le gaspillage des richesses qui s'y produit (*luxus, prodigientia*) ainsi que par le raffinement excessif des mets, décrit par hyperbole (*Volucris et feras diuersis e terris et animalia maris Oceano abusque petiuerat*) : une *luxuria* qui peut être rapprochée de celle que décrit l'épisode du festin de Trimalcion dans le

⁷ Le trait fait l'objet aussi d'une condamnation appuyée chez Plut., *Oth.*, 2.2.

⁸ Sur les concubines de Tigellin, aussi *H.*, 1.72.3 ; Plut., *Gal.*, 17.7.

Satiricon.

Mais c'est la *crudelitas* de Tigellin qui se mêle le plus souvent à ses débauches (les deux vices sont également liés chez la figure du tyran) : *saeuitiam impudicitiamque* (*An.*, 15.50.3 ; cf. aussi D.C. 62.13.3). La scélératesse de Tigellin, son esprit calculateur et sa soumission aux plaisirs le poussent constamment dans la voie du crime pour devenir le favori de l'empereur : *malas artes, quibus sollis pollebat, gratiores ratus si principem societate scelerum obstringeret* (*An.*, 14.57.1). Quand un rival ès voluptés, Pétrone, se met sur sa route, il n'hésite pas à exciter la *crudelitas* impériale afin de l'éliminer : *Vnde inuidia Tigellini quasi aduersus aemulum et scientia uoluptatum potioem. Ergo crudelitatem principis, cui ceterae libidines cedebant, adgreditur, amicitiam Scaeuini Petronio obiectans* (*An.*, 16.18.3). Son orgueil démesuré, blessé par la préférence momentanée du prince pour Pétrone, le pousse à une délation injuste et à se débarrasser de son rival comme Néron le fait avec les siens.

Le portrait extrêmement péjoratif de Tigellin réunit en somme les vices caractéristiques d'un tyran⁹ : libidineux, cruel, prodigue, orgueilleux, colérique, dissimulateur et calculateur, il n'est pas étonnant qu'il (se) soit rapproché de l'empereur.

3. Approche idéologique

3.1. Le mauvais prince et son conseiller

Un but de Tacite, lorsqu'il s'attarde sur les vices de Tigellin, est d'apporter un éclairage sur l'entourage de Néron. On retrouve là un procédé auparavant utilisé à propos de Tibère et de Séjan¹⁰ : Néron, déjà vicieux par nature, le devient d'autant plus sous l'influence néfaste de ses proches, particulièrement Poppée et Tigellin. Si un bon prince s'entoure de bons conseillers, le Principat peut être un régime politique positif ; si au contraire un mauvais prince choisit de mauvais conseillers, le régime se révèle tyrannie¹¹.

À cet égard, Tigellin manipule parfaitement Néron afin de garder sa faveur (*An.*, 14.57.1) et utilise ses craintes et sa paranoïa pour se rendre indispensable. Tacite fait alors écho à son discours de mauvais conseiller, ainsi au style indirect : *Non se, ut Burrum, diuersas spes, sed solam incolumitatem Neronis spectare ; cui caueri utcumque ab urbanis insidiis praesenti opera* (*An.*, 14.57.2). Par de tels propos, Tigellin fait croire au prince qu'il pense à ses intérêts (il en avait été de même pour Séjan après l'effondrement de la grotte de Sperlonga ; cf. *An.*, 4.59.1) et cause l'assassinat de Plautus et Sulla.

Par ailleurs, Tigellin accompagne, voire seconde, Néron dans ses crimes, en participant à des tortures

⁹ Sur ceux-ci, voir J. R. Dunkle, « The Rhetorical Tyrant in Roman Historiography. Sallust, Livy, and Tacitus », *CW*, 65, 1971, 12-20.

¹⁰ Sur les similitudes entre les portraits de Séjan et de Tigellin, par ex. T. K. Roper, *o.c.* (n. 1), 353, 356. Sur le Séjan de Tacite, A. D. Heinrichs, *Sejan und das Schicksal Roms in den Annalen des Tacitus*, Marburg, 1976.

¹¹ Dans ce sens, Plut., *Gal.*, 17.4, écrit que c'est Tigellin qui « avait rendu Néron digne de mort ».

(*An.*, 14.60.3) ou lors de la reprise de l'incendie de Rome, même si Tacite n'est pas affirmatif quant à l'origine du désastre (*An.*, 15.40.2). Tout comme Poppée, il encourage Néron à se laisser aller à la *saeuitia* (*An.*, 15.61.2 : *saeuienti principi intimum consiliorum*), ainsi lors de la conjuration de Pison (aussi D.C. 62.27.3 ; 28.4), après la répression de laquelle il fut honoré (*An.*, 15.72.1). Dans le même contexte, Néron remet les insignes consulaires à Nymphidius Sabinus, qui sera, selon l'historien, *pars Romanarum cladum*.

L'entourage de Néron n'est donc pas de meilleur choix et nous signalerons d'autres parmi ses mauvais conseillers (outre Poppée que nous avons déjà évoquée) interviennent dans les passages étudiés. Ainsi, pour revenir à Rome d'où il a été exilé, Antistius Sosianus, ayant appris que la délation était récompensée par Néron, n'hésite pas à accuser deux hommes de convoiter l'empire, ce qui provoque leur mort immédiate (*An.*, 16.14). Ou encore Pétrone, en voie de devenir le nouveau favori, est choisi parce qu'il est *eruditus luxu*. Au même titre que Tigellin – qui verra en lui un rival –, ce sont ses vices qui lui permettent d'entrer dans le cercle d'un Néron en mal de distractions : *Dein reuolutus ad uitia seu uitiorum imitatione inter paucos familiarum Neroni adsumptus est, elegantiae arbiter, dum nihil amoenum et molle adfluentia putat, nisi quod ei Petronius adprobauisset* (*An.*, 16.18.2).

À travers ces mauvais conseillers de Néron, et plus particulièrement Tigellin, Tacite laisse entrevoir sa vision du Principat : le déclin de l'État est due non seulement au fait que ce régime dévoile les vices innés de l'empereur, mais également à ce qu'il laisse trop de pouvoir à un entourage corrompu et corrupteur qui encourage le prince dans ses crimes.

3.2. Tigellin, double de Néron

Néron s'entoure de conseillers qui lui ressemblent et partagent ses vices de tyran. Parmi eux, Tigellin tend à s'assimiler lui-même à la figure du tyran, procédé de l'historien pour dénoncer un Principat transformé en tyrannie.

Cet effet de miroir – on l'observe aussi à propos de Séjan¹² – est perceptible dans les pratiques criminelles de l'empereur et de son favori. Ainsi, Néron est soupçonné d'avoir commandité le premier incendie de Rome, tandis que Tigellin l'est d'avoir lancé le second. Ce second incendie est d'ailleurs mis en relation syntaxiquement avec l'ambition de Néron : *Plusque infamiae id incendium habuit quia praediis Tigellini Aemilianis proruperat uidebaturque Nero condendae urbis nouae et cognomento suo appellandae gloriam quaerere* (*An.*, 15.40.2). De même, lorsque la conjuration de Pison est découverte, c'est ensemble qu'ils mènent les interrogatoires : *Neronis ac Tigellini saeuas percontationes* (*An.*, 15.58.3). Ou encore, le dernier chapitre où apparaît Tigellin met en parallèle les vengeances personnelles et cruelles de l'empereur et de son favori : alors que Néron se venge, en l'exilant, de Silia, une de ses maîtresses, amie de Pétrone, qui a

¹² F. Galtier, *L'image tragique de l'Histoire chez Tacite. Étude des schèmes tragiques dans les Histoires et les Annales*, Bruxelles, 2011, 196-197.

trahi le secret de ses débauches, Tigellin se venge d'un affranchi qui a livré des informations sur lui : *Agitur in exilium tamquam non siluisset quae uiderat pertuleratque, proprio odio. At Minucium Thermum praetura functum Tigellini simultatibus dedit, quia libertus Thermi quaedam de Tigellino criminosae detulerat* (An., 16.20.2). Même crime, même cruauté en retour, avec une gradation : quand Néron se contente d'un exil, Tigellin préfère la torture et la mise à mort.

Par ailleurs, Tacite favorise l'assimilation de Néron et Tigellin en les mettant sur le même plan par la syntaxe et dans les propos d'autres personnages. L'empereur ne quitte jamais son favori (cf. D.C. 63.12.3), qui forme pratiquement une paire avec lui, comme le disent ceux qui conseillent à Pison de soulever le peuple : *Etiam fortis uiros subitis terreri, nedum ille scaenicus, Tigellino scilicet cum paelicibus suis comitante, arma contra cietet* (An., 15.59.2). C'est aussi le cas pour Pétrone dans son testament : *Ne codicillis quidem, quod plerique pereuntium, Neronem aut Tigellinum aut quem alium potentium adulatus est* (An., 16.19.3). Néron et Tigellin sont coordonnés par *aut*, comme deux personnages d'un même rang, égaux en *potentia*. Du reste, Tigellin va jusqu'à agir parfois à la place de Néron, ainsi au moment des accusations contre Anteius lorsqu'il prend les choses en mains et scelle le testament de l'accusé (An., 16.14.3).

Ainsi, à travers Tigellin, Tacite s'en prend à un aspect du régime qu'il condamne : lorsque le Principat est aux mains d'un empereur vicieux et criminel, assisté par des favoris tout aussi cruels, il se transforme en régime tyrannique.

Cette dénonciation de la tyrannie est parfaitement illustrée dans le passage du festin de Tigellin (An., 15.37 ; cf. D.C. 62.15)¹³, où ce dernier et Néron tendent davantage encore à se confondre, pareils par leur *infamia*. Cette fête, que Tacite donne en *exemplum*, est en effet l'incarnation des vices tyranniques : *luxuria, libido, crudelitas*, tout est représenté dans la démesure et l'excès, aux yeux de tous, ce qui est pire encore et entraîne le peuple romain dans cette débauche infamante. Ce festin correspond exactement à la définition du banquet corrompu, à l'image des hommes qui y participent (mis à part en ce qui concerne la dissimulation) :

« Cette sociabilité du plaisir, qui croîtrait dans l'ombre et le secret, installerait une communauté du crime, une cité à l'envers où chacun serait l'esclave de tous, parce qu'il serait asservi à la satisfaction de ses désirs (*libido*), que ce soit la gourmandise, le vin, le plaisir sexuel, la musique, la danse, la poésie érotique. Au lieu de quitter le banquet en oubliant ses plaisirs pour retrouver, une fois purifié par le sommeil, les valeurs du *negotium*, le banqueteur excessif, corrompu par la *mollitia*, oublie les devoirs de sa *dignitas* et revient au forum et à la vie publique poursuivre une politique criminelle préparée dans les complots de la nuit »¹⁴.

¹³ Sur ce passage, A. J. Woodman, « Nero's Alien Capital : Tacitus as Paradoxographer (*Annals* 15. 36-7) », in : T. Woodman & J. Powell (dir.), *Author and Audience in Latin Literature*, Cambridge, 1992, 173-188.

¹⁴ F. Dupont & T. Éloi, *L'Érotisme masculin dans la Rome antique*, Paris, 2001, 112.

Attardons-nous sur cet épisode. Tout d'abord, Tacite critique l'empereur qui confond la sphère privée et la sphère publique, faisant de Rome un immense palais pour organiser ses banquets personnels, dans une quête de popularité : *Ipse quo fidem acquireret nihil usquam perinde laetum sibi, publicis locis struere conuiuia totaque urbe quasi domo uti*¹⁵. Non seulement, l'empereur fait étalage de ses prodigalités¹⁶, mais il entraîne le peuple dans ses vices, comme le montre le terme *fama* (*An.*, 15.37.1 : *celeberrimae luxu famaepulae*)¹⁷. Le luxe doit normalement relever de la sphère du privé, comme cela a notamment été signifié dans la première hexade, à propos de mesures de restriction du luxe proposées à Tibère (*An.*, 2.33 ; 3. 33-34 ; 53-54)¹⁸. Or, ici, Tigellin et Néron le rendent public. La *luxuria* est donc le premier vice que met en scène l'épisode¹⁹.

Vient ensuite la *libido*, introduite par les mignons, puis par les *lupanaria* construits sur le bord de l'étang (*An.*, 15.37.3). Tigellin, pour l'empereur, transforme Rome en un immense lupanar où il prostitue des matrones romaines (*inlustribus feminis*), transgression sexuelle et sociale capitale étant donné l'interdit sexuel qui pèse sur les corps libres, notamment les femmes mariées. Nous pouvons supposer de la part de l'empereur et de son favori une volonté d'humilier ainsi la noblesse, les aristocrates, garants de la *libertas*, qui sont traditionnellement les adversaires des tyrans. F. Dupont et T. Éloi notent d'ailleurs que sexualité et pouvoir sont intimement liés :

« *Crudelitas et libido* ne sont pas séparables et quand l'une s'exacerbe, l'autre s'exacerbe en même temps. On ne peut pas parler de la sexualité des princes comme d'un objet autonome, car elle est un indicateur de la forme de pouvoir, selon qu'il est plus ou moins républicain, c'est-à-dire selon la part d'autorité et d'honneur qu'il laisse aux sénateurs »²⁰.

Ainsi, les transgressions sexuelles de Néron, organisées par Tigellin, expriment la tyrannie du régime, la *libido* tyrannique se caractérisant par l'excès (l'hypersexualité) et par l'asservissement d'autrui au plaisir du prince, plaisir amplifié s'il s'agit d'une personne sur laquelle pèse un interdit. Les danses et les chants participent aussi à l'obscénité de ce banquet.

Après avoir décrit l'organisation des festivités de Tigellin, l'historien en vient à la conduite indécente

¹⁵ Sur la manière dont le tyran s'approprie l'espace public à des fins personnelles, A. Rouveret, « Tacite et les monuments », in : *ANRW*, II, 33, 4, 1991, 3066-3072.

¹⁶ Sur ce reproche dans la tradition relative à Néron, P. Kragelund, « Nero's *luxuria* in Tacitus and in the 'Octavia' », *CQ*, 50, 2000, 494-515.

¹⁷ De façon significative, la *fama* est associée à l'absence de *luxus* dans le cas d'un sénateur exemplaire comme l'est Agricola ; *Agr.*, 6.5.

¹⁸ Telle devait être aussi la position de Trajan, au moment où Tacite écrivait ; P. Grimal, *Tacite*, Paris, 1990, 123.

¹⁹ Pour le vocabulaire du luxe chez Tacite, voir E. Dubois-Pelerin, *Le luxe privé à Rome et en Italie au I^{er} siècle après J.-C.*, Naples, 2008, p. 37-39 (sur l'aspect moral), 327-328.

²⁰ F. Dupont & T. Éloi, *o.c.* (n. 14), 371.

du prince lui-même, avec une gradation dans l'*infamia*, qu'il condamne par l'utilisation de termes très péjoratifs : *Ipse per licita atque inlicita foedatus nihil flagitii reliquerat quo corruptior ageret, nisi paucos post dies uni ex illo contaminatorum grege (nomen Pythagorae fuit) in modum sollemnium coniugiorum denupsisset* (An., 15.37.4). Le banquet de Tigellin n'est pas l'apothéose des vices de l'empereur, mais un simple commencement : encouragé dans la débauche par son favori²¹, Néron n'hésite pas à commettre une ultime infamie, un (faux) mariage avec un prostitué. Le prince viole ainsi le rituel sacré du mariage, l'institution fondamentale de la société romaine, s'opposant ainsi à cette société. Il suit les rituels du mariage à la lettre pour mieux les transgresser : *Inditum imperatori flammeum, missi auspices, dos et genialis torus et faces nuptiales, cuncta denique spectata quae etiam in femina nox operit*. Il choque par une dernière provocation, montrer ce qui doit être caché : la sexualité, d'autant plus que cette sexualité, indigne pour tout citoyen romain, l'est plus encore pour un empereur. Ses vices et ses crimes sont exhibés au vu et au su de tous. « Les rapports les plus ignobles sont légitimés par les institutions les plus sacrées, qui sont ainsi dégradées. Ce qui n'est acceptable que caché est non seulement exhibé mais encore institutionnalisé »²².

Conclusion

Tacite exploite le personnage secondaire de Tigellin dans une visée idéologique. Favori et double de l'empereur, qu'il encourage dans ses vices et soutient dans ses crimes, les provoquant parfois, Tigellin, présent dans les moments les plus significatifs du règne, incarne la figure narrative du mauvais conseiller qui cause la déchéance du pouvoir politique²³. Ses propres vices tyranniques sont révélateurs de ceux de Néron, avec qui il tend parfois à se confondre dans les discours de leurs ennemis et sous le calame de l'historien. Le Sénat est sans pouvoir face à l'entourage de l'empereur, un trait que renforce la centralisation du pouvoir, une des caractéristiques majeures du Principat. Néron instaure un régime de terreur où sa folie et l'influence de ses mauvais conseillers le poussent aux pires actes, la *libertas* étant reléguée à un idéal inaccessible. La figure de Tigellin est révélatrice de cette tyrannie, d'un principat corrompu, car venu aux mains d'un mauvais prince.

²¹ Chez D.C. 63.13.1, Tigellin est associé à la relation de Néron avec Sporus.

²² F. Dupont & T. Éloi, *o.c.* (n. 14), 385.

²³ Sur le type du mauvais conseiller dans les *Annales*, par ex. O. Devillers, *o.c.* (n. 2), 136-137.

Le récit de la mort de Tigellin chez Tacite (*Histoires*, 1.72).
(Olivier Devillers – Université Bordeaux 3 – Ausonius, UMR 5607)

En prolongement à l'étude systématique de Tigellin dans les *Annales*, nous évoquerons ce qui est dit du personnage dans les *Histoires*, rédigées quelques années plus tôt. À vrai dire, s'il y est cité à deux reprises dans le livre 1, seule sa seconde évocation, qui concerne sa mort, est assez significative pour retenir l'attention¹.

La scène se situe dans la dernière partie du livre : après avoir évoqué la marche de Valens vers l'Italie, Tacite porte son regard sur Rome (*H.*, 1.71-90)². Après avoir observé qu'Othon ne s'abandonne pas autant qu'on l'avait craint à la débauche, il évoque un premier motif de satisfaction pour la cité : le pardon accordé au consul Celsus (*H.*, 1.71). Il enchaîne avec la mort de Tigellin, présentée comme une autre source d'allégresse. Le passage se développe en trois temps : un rappel de la carrière du personnage jusqu'à la chute de Néron (*H.*, 1.72.1), le motif qui lui avait valu d'être épargné par Galba (*H.*, 1.72.2), les détails de sa mort sous Othon (*H.*, 1.72.3).

Tacite subordonne l'évocation des événements à des « thèmes » qui tiennent à la fois au contexte narratif et à un discours idéologique sur la nature du régime, ainsi qu'on le voit à propos des évocations de Tigellin dans les *Annales* (cf. S. Delage, *Neronia Electronica*, 2). Or, de ce point de vue, si, par rapport aux *Annales*, le contexte idéologique du passage des *Histoires*, à savoir celui d'un Principat envers lequel l'historien émet des réserves, est similaire, le contexte est différent : le règne d'Othon, au lieu de l'époque néronienne. Nous verrons dans quelle mesure ces deux tendances – continuité idéologique d'une part, adaptations au contexte narratif de l'autre – se traduisent dans chacun des trois moments de la vie de Tigellin qui rythment le chapitre.

1. Tigellin et Néron (*H.*, 1.72.1)

Le résumé de la carrière de Tigellin concorde avec ce qui en est écrit dans la partie des *Annales* qui a été conservée, avec la même insistance sur la débauche et les vices (*foeda pueritia, impudica senecta*). Deux défauts lui sont en outre attribués : la cruauté et la cupidité. Le premier est caractéristique du tyran, le second a été prêté à Néron par la tradition. Cela contribue à rapprocher Tigellin de ce prince, conformément au

¹ Pour ce qui est de l'autre mention, en *H.*, 1.24.1, Maevius Pudens, qui attise la faveur des soldats envers Othon, est mentionné comme familier de Tigellin (*e proximis Tigellini*). Sur le rôle de ce Maevius Pudens dans les événements du début de l'année 69, brièvement K. Wellesley, *The Year of the Four Emperors*, Londres-New York, 2000³ [1^{ère} éd., 1975], 56.

² Cette section couvre les événements à Rome entre le 15 janvier et le 15 mars 69 p.C.

processus d'identification que l'on observe dans les *Annales*³. Dans le même temps, l'action corruptrice de Tigellin sur l'empereur est soulignée (comme elle l'est déjà dans les *Annales*, notamment *An.*, 14.57-59). Toutefois, par rapport à ce qui est parvenu des *Annales*, les *Histoires* incluent la fin de la relation entre les deux hommes. À un premier indice d'une prise de distance (des crimes commis par le préfet à l'insu de Néron : *quaedam ignaro ausus*) succède la trahison de l'empereur par son préfet. Il y a là une gradation qui dramatise leur divorce et cette insistance même revêt une fonction narrative : montrer qu'après la mort de Néron, Tigellin était impopulaire auprès de tous, aussi bien amis qu'ennemis du prince défunt.

Néanmoins, ces lignes véhiculent aussi une critique plus générale, comme on le lit dans la phrase qui évoque comment Tigellin accède aux préfetures des vigiles et du prétoire : *praefecturam uigilum et praetorii et alia praemia uirtutum, quia uelocius erat, uitiis adeptus* (« la préfecture des vigiles, celle du prétoire et d'autres récompenses de la vertu, comme c'était plus rapide, c'est par les vices qu'il les obtint » [trad. orig.]). L'incise *quia uelocius erat*, qui sert pour ainsi dire de « pont » entre *uirtutum* et *uitiis*, généralise au niveau d'une époque la victoire des vices sur la vertu⁴ dont l'ascension de Tigellin devient comme le symptôme⁵. Du reste, l'attention portée à Tigellin apparaît comme une projection des sentiments qu'avait suscités, en tant que prince, Néron, objet de haine ou de regret : *quibus odium Neronis inerat et quibus desiderium*. L'expression fait songer à l'*ira* ou au *studium* dont est porteuse la tradition historiographique envers la totalité des successeurs julio-claudiens d'Auguste (cf. *An.*, 1.1.3). Elle rappelle la place centrale que, du fait du régime, les princes (et par conséquent leurs proches) ont prise dans le débat politique.

2. Tigellin et Galba (*H.*, 1.72.2)

Selon Tacite, sous Galba, Tigellin avait été défendu par Vinius dont il avait, par calcul, sauvé la fille (Crispina). Plutarque dans la *Vie de Galba* évoque aussi cette protection. Il la présente d'abord de façon générale comme ayant été achetée (*Gal.*, 17.3 et 4), puis il apporte quelques détails (*Gal.*, 17.5-6) : Galba fit savoir que Tigellin était gravement malade et que, sa mort étant de toute façon imminente, il n'était point besoin d'ensanglanter son règne en l'exécutant (*Gal.*, 17.5)⁶ ; parallèlement, Tigellin nargua le peuple en organisant un festin (*Gal.*, 17.5) et fit don à la fille de Vinius d'une somme d'argent ainsi que d'un collier précieux venant d'une de ses concubines (*Gal.*, 17.6-7). Par rapport à cette version, celle qui figure dans les *Histoires* est assurément moins hostile à Vinius, dont le soutien n'apparaît pas comme ayant été monnayé au

³ F. Galtier, *L'image tragique de l'Histoire chez Tacite. Étude des schèmes tragiques dans les Histoires et les Annales*, Bruxelles, 2011, 196-197.

⁴ Cf. *Agr.*, 1.4 : *tam saeua et infesta uirtutibus tempora*.

⁵ L'idée est reprise un peu plus loin, avec une connotation morale plus généralisante, par l'expression *uirilia scelera*, non dépourvue peut-être d'accents sallustéens (cf. P. Willeumier, H. Le Bonniec & J. Hellegouarc'h, CUF, *ad loc.*).

⁶ Sans doute est-ce le même édit auquel se réfère (sans allusion à la maladie de Tigellin) Suet., *Gal.*, 15.2.

sens propre. Cela s'explique parce qu'en l'occurrence, la condamnation de Vinius, dont la mort a été relatée en *H.*, 1.42, n'est pas, dans cette section othonienne du livre, un impératif narratif majeur.

La même impression se dégage si l'on compare les *Histoires* avec ce qu'écrit Suétone dans la *Vie de Galba* ; associant les sorts de Tigellin et d'Halotus, le biographe cherche à montrer l'impunité dans laquelle Galba laisse ceux qui ont été les plus malfaisants sous Néron (Suet., *Gal.*, 15.2). C'est alors Galba que le biographe incrimine au premier chef⁷ ; il lui prête en particulier un édit défendant Tigellin et reprochant au peuple sa cruauté envers cet homme. De ces critiques contre Galba, il n'y a pas trace dans notre passage des *Histoires*, qui figure après la mort de cet empereur.

C'est encore dans ce sens que va la comparaison avec Dion Cassius, qui n'apporte guère de détails (il ne mentionne pas Vinius) et signale la mansuétude envers Tigellin dans la section sur Galba, afin d'éclairer le comportement de ce dernier (D.C. 64.3.3).

Il semblerait donc que Tacite se livre à un déplacement ; alors que la mention de la protection offerte par Vinius et Galba à Tigellin aurait dans ses sources (comme chez Plutarque, Suétone et Dion Cassius) figuré dans l'évocation du règne de Galba, il l'aurait fait apparaître dans sa section sur Othon en vue de créer l'excursus sur l'ancien ministre de Néron qui occupe *H.*, 1.72. Dès lors, amené à citer Vinius, il tendrait principalement à approfondir une tendance qui est déjà perceptible au début du chapitre et qui consiste à se servir de la biographie de Tigellin pour jeter un éclairage sur le régime, et non sur tel règne en particulier⁸. En ce sens, la morale qu'il donne à l'épisode n'est pas comme chez Plutarque, la corruption d'un seul homme (Vinius) ou, comme chez Suétone (et Dion Cassius), l'échec d'un autre (Galba) – des thèmes qu'il a traités antérieurement dans les *Histoires* –, mais elle présente une connotation plus générale : *pessimus quisque diffidentia praesentium mutationem pauens aduersus publicum odium priuatam gratiam praeparat ; unde nulla innocentiae cura, sed uices impunitatis* (« les pires scélérats, par défiance du présent et craignant le changement, se ménagent dans la gratitude des particuliers un recours contre la haine publique ; d'où un commerce d'impunité, où l'innocence ne compte pour rien » [trad. CUF]). Ici, l'antithèse *publicum / priuatam* épingle un reproche que Tacite adresse régulièrement au Principat : la confusion entre les sphères publiques et privées.

⁷ Par ex. G. E. F. Chilver, *A Historical Commentary on Tacitus' Histories I and II*, Oxford, 1979, ad Tac., *H.*, 1.72.

⁸ Cette volonté de généraliser expliquerait aussi que Tacite ne dise mot de la maladie de Tigellin, qui est une circonstance ponctuelle, moins propre à générer une interprétation générale.

3. Tigellin et Othon (*H.*, 1.72.3)

La mort de Tigellin figure, dans les *Histoires*, au centre d'un triptyque évoquant le sort de trois personnages : Celsus, Tigellin et Calvia Crispinilla⁹. Le lien entre Celsus et Othon se fonde sur un contraste dont Tacite offre de multiples exemples. Celsus est une figure de vertu (*H.*, 1.71.2 : *eandem uirtutem*) qui obtient la clémence, Tigellin est une figure de vice qui reçoit un châtement. Que ce rapprochement, souligné par l'écho *par [...] disparibus*, dérive d'une volonté taciteenne serait indiqué par le fait que, chez Plutarque, le sort de Celsus (*Oth.*, 1.1-2) et celui de Tigellin (*Oth.*, 2) ne se suivent pas immédiatement, mais sont séparés par quelques autres informations et considérations (*Oth.*, 1.3-5)¹⁰.

Quant à Calvia, elle illustre une sorte de synthèse entre les deux hommes qui ont été évoqués avant elle : elle obtient l'impunité (comme Celsus et au contraire de Tigellin), mais est une figure de vice, attachée aux débauches néroniennes (comme Tigellin et au contraire de Celsus ; cf. *H.*, 1.73 : *magistra libidinum Neronis*)¹¹. Son impunité jette une ombre sur les premières décisions d'Othon et, conformément à une technique de discréditation dont les *Annales*, singulièrement dans les livres tibériens, offrent moult exemples, elle nuance le sentiment d'approbation qu'auraient pu entraîner le pardon accordé populaire Celsus et le châtement de l'odieux Tigellin. Elle y parvient d'autant plus que la décision prise à propos de Calvia tient à des manœuvres délibérées du prince (*H.*, 1.73 : *dissimulantis principis*), alors que les deux autres, moins contestables, auraient été acquises sous la pression populaire. Dans le cas de Celsus, l'historien avait bien souligné qu'Othon visait à tirer gloire de sa clémence (*H.*, 1.71.1). Dans le cas de Tigellin, Tacite paraît singulièrement attaché à souligner le souhait populaire, dont l'ampleur diminue d'autant le mérite d'Othon qui semble lui céder. Il faut en effet penser que, dans le cas de Calvia, le mécontentement populaire, même s'il avait des motifs d'être (*H.*, 1.73 : elle s'était rendue en Afrique, ouvertement pour affamer le peuple romain)¹², s'était exprimé moins virulemment que contre Tigellin.

Dans ce sens, l'insistance sur la pression qui s'exerce Othon est un thème de tout ce chapitre. Dès le début, le terme *impetrato* (*H.*, 1.72.1) suppose qu'il y a une demande qui reçoit satisfaction. Ensuite, Tacite insiste sur la conduite de Tigellin envers Néron confirmant l'idée qu'« aucun châtement ne fut réclamé avec

⁹ On trouve d'autres exemples de ces triptyques ; ainsi dans les *Annales*, dans le récit de la révolte de Pannonie, sont évoqués trois centurions, l'un tué par les mutins en raison de sa sévérité, le deuxième épargné en raison de son sens de la négociation, le troisième faisant l'objet d'un affrontement entre une légion qui veut sa mort et une autre qui le protège (*An.*, 1.23.3-5).

¹⁰ Cf. C. Damon, *Tacitus. Histories. Book I*, Cambridge, 2003, ad Tac., *H.*, 1.72.

¹¹ Il n'est pas question d'elle dans ce qui subsiste des *Annales*, mais elle aurait pu être mentionnée dans le récit de la tournée de Néron en Grèce (D.C. 63.12.3-4) ; cf. M.-T. Raepsaet-Charlier, *Prosopographie des femmes de l'ordre sénatorial (I^{er}-II^e s.)*, Louvain 1987, t. I, 176-177 (n°184). Sur la juxtaposition entre Tigellin et Calvia, par ex. G. M. Morgan, « Clodius Macer and Calvia Crispinilla », *Historia*, 49, 2000, 487.

¹² Sur les activités de Crispinilla, G. M. Morgan, « Clodius Macer and Calvia Crispinilla », *Historia*, 49, 2000, 467-487.

d'obstination que le sien » (*H.*, 1.72.1 : *unde non alium pertinacius ad poenam flagitauerunt*), puis sur le fait qu'il fut protégé par T. Vinius, ce qui causa un surcroît de haine après la mort de celui-ci (*H.*, 1.72.3 : *Eo infensior populus, addita ad uetus Tigellini odium recenti Titi Vinii inuidia*), ce qui donne des motifs à la rancœur du peuple. Dans le même, s'agissant de l'élimination proprement dite de Tigellin, il évoque un mécontentement qui s'exprime bruyamment en divers lieux publics (*H.*, 1.72.3 : *Eo infensior populus [...] concurrere ex tota urbe in Palatium ac fora et, ubi plurima uolgi licentia, in circum ac theatra effusi seditiosis uocibus strepere*). De telles manifestations sont aussi évoquées par Plutarque, mais, significativement, celui-ci les situe sous Galba (*Plut., Gal.*, 17.5)¹³. Tout se passe comme si Tacite faisait glisser le « gros » du mécontentement du peuple de l'époque de Galba à celle d'Othon (une technique de déplacement de l'information soulignée *supra*). Le but aurait été d'amplifier la pression qui s'exerçait sur Othon et de diminuer ses mérites en la circonstance.

Parallèlement, on observe chez Tacite la mention du Palatin et des *fora* qui n'a pas d'équivalent chez Plutarque, qui cite simplement les théâtres et les stades. On y verra un indice de la tendance de l'historien à la politisation¹⁴ ; il s'agit pour lui de montrer que c'est tout l'espace politique traditionnel qui est contaminé par les frustrations héritées de l'âge de Néron. Cet écho néronien est activé par l'insistance sur les débauches qui est perceptible dans l'évocation à la fois de la carrière de Tigellin et de ses derniers moments. Il y a un autre indice de généralisation, mais qui ne regarde pas spécifiquement Tigellin, puisqu'il réside dans la poursuite de la comparaison entre Celsus et Calvia sous le règne de Vitellius : le bon Celsus connaîtra un sort funeste (*H.*, 1.71.2 : *infelix*), tandis que la débauchée Calvia prospérera (*H.*, 1.73). La comparaison invite à une réflexion plus générale sur l'injustice de l'époque qui fait éch à la mise en avant, à en *H.*, 1.72.1 (*supra*), de la victoire du vice sur la vertu (*H.*, 1.72.1).

Conclusion

La partie relative à la relation de Tigellin avec Néron est totalement dans la même ligne que les *Annales* : en filigrane de reproches précis (influence corruptrice, vices tyranniques...) se profile une critique plus vaste de l'époque.

Ce trait se retrouve dans la section sur Galba. Tacite y choisit une version qui, incriminant moins que d'autres Vinius (envers lequel il a pourtant été défavorable dans la première partie du livre 1), se prête à une généralisation politico-morale sur la pollution du bien public par les intérêts privés.

C'est finalement dans la partie sur Othon, le personnage qui est au cœur de cette section du livre, que, assez logiquement, la dimension idéologique s'estompe le plus (mais sans disparaître totalement).

¹³ De même c'est pour le règne de Galba que Suet., *Gal.*, 15.2, évoque une pression populaire réclamant le châtement de Tigellin (*populo R. deposcente supplicium Haloti et Tigellini*) ; cf. aussi D.C. 64.3.3.

¹⁴ Cf. aussi mention en *H.*, 1.72.3, de *seditiosis uocibus*.

Tacite privilégie une thématique – la pression populaire – qui contribue à minimiser le mérite d’Othon à se débarrasser d’un homme haï.

Girolamo Cardano. A Cold Case of Historical Bias*.

(Angelo Paratico¹ – Journalist, Writer – Hong-Kong)

1. 23 September 2012 — 450 years ago this month, in September 1562, the celebrated Basel press of Sebastian Henric Petri, published a two-volume edition of miscellaneous works by Girolamo Cardano (1501-1576?)², the famous Milanese polymath whose books were always in great demand.

The first volume consisted of the *Somniorum Synesiorum Omnis Generis Insomnia Explicantes*³, a work dealing with dreams, their classification, origin and interpretation. The second volume contained eleven shorter philosophical and medical treatises, among which was the *Encomium Neronis*, a new biographical treatment of Nero, the much-maligned Roman emperor. It is a work that still has much to teach us, four and a half centuries later.



Encomium Neronis, Ioh. et Cornelium Blaeu, 1640.

2. Today, the name of Girolamo Cardano pop ups here and there in books dealing with certain scientific matters. But he probably left his greatest mark on the study of algebra with the publication in Nuremberg in 1545 of his *Ars Magna*, which contained the solution to cubic equations.

But his name also appears in fields as varied as philosophy and literature. For instance, his *De Propria Vita* – a sort of eccentric autobiography, published posthumously in Paris in 1643 – is considered a masterpiece of the genre and, due to his disarming frankness, is often compared to that of Benvenuto Cellini and to the *Essays* of Michel de Montaigne⁴. It is here that Cardano gives his famous portrait of himself, starting from his feet and moving up:

* Cf. www.asianreviewofbooks.com/new/?ID=1339#!

¹ Website : angeloparatico.com.

² The date of his death is disputed. See I. Maclean, « Girolamo Cardano: the Last Years of a Polymath », *Renaissance Studies*, 21, 5, 2007. According to P. Verri, *History of Milan*, Milan, 1783-1798, Cardano died at the beginning of 1577.

³ Cardani, *Hieronymi Somniorum Synesiorum Omnis Generis insomnia explicantes. De libris proprijs; De curationibus et predictionibus admirandis; Neronis encomium; Geometria encomium; De uno, actio in Thessalicum Medicum; De secretis; De gemmis et coloribus; Dialogus de morte; Dialogus que dicitur Tetim, seu de humanis consilijs; De minimis & propinquis; De summo bono*, Henricum Petri, Basel, September 1562.

⁴ Wolfgang Goethe made the comparison with Benvenuto Cellini in his account of the *Theory of Colours*, published in 1810, I. Maclean, *l.c.* (n. 1) calling this work « One of the text symptomatic of the sixteen-century shift in the perception of the human self ».

« I am a man of medium height; my feet are short, wide near the toes, and rather too high at the heels, so that I can scarcely find well-fitting shoes; it is usually necessary to have them made to order. My chest is somewhat narrow and my arms slender. The thickly fashioned right hand has dangling fingers, so that chiromantists have declared me a rustic; it embarrasses them to know the truth »⁵.

His frankness – which reaches its apex in his discussion of the sexual habits attributed to Nero – can be shocking to a modern reader.

I have suggested that Shakespeare was inspired by Girolamo Cardano⁶, as well as perhaps by John Dee, when he created the haunting figure of Prospero, the Milanese nobleman expert in magic, the lover of books, unjustly banished to an island, in his comedy *The Tempest*. Even the book that Shakespeare puts in the hands of Hamlet, while he is musing on life, dreaming and death was Thomas Bedingfield's translation of Cardano's *De Consolatione*, entitled *Cardanus Comforte*⁷.

Cardano, indeed, left an enduring impression in Great Britain. He had traveled to Scotland to treat the ill Archbishop of St. Andrews, John Hamilton (1512-1571), reaching Edinburgh on 29 June 1552. He cured the prelate by advising him to shower, walk after meals and buy a clock in order to follow a more regular routine during the day – things which, we are told by his biographer Henry Morley, had been previously unknown among the Scots. On his way back he spent a few days in London where he had a private audience with King Edward VI (1537-1553). He was a guest of his good friend (he was lodging in his house) Sir John Cheke (1514-1557) – a Hellenist and tutor to the King – who had just been nominated chamberlain of the Exchequer for life. Cardano was impressed by the young King: the boy mastered seven languages, and was particularly fluent in French, English and Latin. They had a deep discussion on astronomy⁸.

3. Cardano's *Encomium Neronis* – rendered in my translation as *Nero, an Exemplary Life*⁹ – is structured like a pleading in Nero's defense delivered in front of a modern court of law by a very clever, if not entirely genial, lawyer. Cardano's method must surely have looked odd to his contemporaries, but it was revolutionary historiography.

This lawyer analyzes, one by one, all the proofs of Nero's guilt provided mainly by the historians Tacitus and Suetonius, and shows us, modern readers, what lies behind them. He first investigates the background of the two historians, their possible hidden motives, their positions in society and then draws a comparison with the emperors which, the same historians claim, had been exemplary. For instance, he questions Suetonius on

⁵ G. Cardano, *The Book of my Life*, E.P. Dutton, New York, 1931.

⁶ A. Paratico, *Cardano and Shakespeare*, Portland, 1987.

⁷ *Cardanus Comforte*, Thomas Marsh, London, 1573; reprinted 1576; reprinted by B. Aylmer, 1683.

⁸ G. Cardano, *Geniturarum Exemplar*, Lyon, 1555, 15.

⁹ To be published by Inkstone Books.

why he had called Emperor Titus « the delight and darling of the human race » in his *Lives of the Twelve Caesars*, suggesting that it was probably due to the fact that during his short reign, Titus had not condemned a single Senator to death. Did it count for nothing that Titus's friend, the historian Flavius Josephus, says that in a single day he had thrown one thousand unarmed Jews, mostly women and children, to the beasts in the Coliseum? Or we might add, his murder of over a million innocent people and the sack of Jerusalem during his suppression of the great Jewish revolt also count for nothing? For Suetonius, Cardano concludes, these were probably just footnotes in history.

These are just a few of the devastating blows that Cardano delivers. After reading the entire *Encomium Neronis*, one cannot but acquit Emperor Nero of most of the charges of criminality traditionally made against him.

What Stacy Schiff astutely said about accumulated accounts of Cleopatra in her recent biography applies here as well: «The result is a nineteenth-century British life of Napoleon or a twentieth-century history of America, were it to have been written by Chairman Mao ».

Thomas Hobbes wrote: *Auctoritas non veritas facit legem*. Authority, not truth, makes laws¹⁰. Cardano's views were even more radical: he tells us that it is actually violence, indeed brute force and not mere authority, that set the rules of the game.

Nero, according to Cardano, exemplifies this reality: he tried to apply the law with justice, but he lost his life. The historians, unleashed by the brutish emperors that succeeded Nero – Vespasian, Titus and Domitian – buried him for a second time.

Most of the charges leveled against Nero are untrue and historically unfounded, as most modern biographies of the great Roman emperor now hold. Girolamo Cardano demonstrated this fact 450 years ago, and he did it solely by reading between the lines of the works of the biased historians, Tacitus and Suetonius.

4. According to Morley, the draft of the *Neronis Encomium* was sketched out as early as 1546. The invasion of Lombardy by the French army and the retaking of the Duchy of Milan by the imperial troops of Charles V forced Cardano to move from Pavia to Milan, because the University in which he had been teaching was closed. During this period, he could only count on his pen to sustain his family, and he wrote for six months without interruption. One of the fruits of that unceasing writing might be this book.

This study of Nero went through several editions in Latin; the first modern translation was a Dutch edition from 1649¹¹ and more recently it has been translated into Italian and German. Most of the critics still

¹⁰ T. Hobbes, *Leviathan*, London, 1968.

¹¹ *Neroos Lof*, transl. J. H. Glazemaker, Amsterdam, 1649.

tend to see it, as Morley did, as a curious oddity, failing perhaps to compare it with Nero's modern biographies or to examine Cardano's words with sufficient attention.

H. Morley believes that in this work Cardano is imitating the satirist Lucian of Samosata, and writes:

« It was an old scholastic manner of amusement to heap up in an uncompromising way all possible arguments in favor of some obvious paradox. So earnestly Girolamo set to work, that we may be misled by his writing into the belief that he did really take Nero for a great and good man, if we did not know that not a doubt had then been cast on the good faith of those by whom he was originally painted as monster. In the sixteenth century it would have been almost heretical to separate from Nero seriously the ideas of cruelty and wickedness »¹².

After spending a great deal of time with the *Encomium Neronis*, I believe it to be a serious historical work, not a whitewash nor a clever absurdity. Perhaps it was conceived initially as a smart paradox, much like Erasmus's *Praise of Folly*, or Favorinus's *Encomium of Thersites*, but Cardano's personal and professional misfortunes added poignancy to the subject. At the time of the publication, only two years had passed since the execution of his beloved son, Giovanni Battista – tortured and beheaded in Milan in 1560, accused of having poisoned his wife – and one year since the loss of Cardano's post of professor in Pavia, due to slanderous claims originating, perhaps, from the desperate defense he had put up to save his son's life. Cardano, we might suppose, felt himself close to Nero, and he wished to redress his reputation posthumously.

Cardano was also one of the first to understand, more than any other author before him, the deeply corrupted nature of Cicero and Seneca; the latter was an hypocrite who is often mistaken for a saintly philosopher murdered by Nero, the monster that Seneca had tried, in vain, to educate. But Seneca had in reality amassed a huge sum of money leveraging his position as tutor and adviser to the Emperor¹³.

5. Jacques-Auguste de Thou was twenty years old in 1574. While on a tour in Italy with the French ambassador Paul De Foix, he took the opportunity to visit Girolamo Cardano in his modest Roman home in the Via Giulia, close to the church of Saint Mary of Monserrato.

He noted in his diary that he found that Cardano didn't live up to his expectations. Instead of the Faustian doctor that he had hoped to encounter, he saw a strangely-dressed old man. Even the conversation he had with him did not impress the refined Frenchman. He concluded that Cardano's detractor, Julius Caesar Scaliger, was right when he called him « a learned man with a childish mind »¹⁴.

¹² H. Morley, *The Life of Girolamo Cardano, of Milan, Physician*, London, 1854.

¹³ R. Holland, *Nero. The Man Behind the Myth*, London, 2000.

¹⁴ A. De Thou, *Historiarum sui temporis ab anno Domini 1543 usque ad annum Domini 1607. Libri CXXXVIII Accedunt Commentariorum de vita sua libri sex hacienus inediti*, Genève, Pierre de la Rovière. 1620-1621. And *Monumenta Litteraria, sive Obitus et elogia doctorum virorum*, London, 1640. De Thou (1553-1617) was a friend of Joseph Justus Scaliger (1540-1609) the son of Cardano's bitter enemy.

Girolamo Cardano was indeed by then the shadow of what he had been when kings and archbishops sought his counsel, and when European science considered him as a brilliant comet in the intellectual firmament. He was in bad health, toothless, destitute and with only a couple of years to live. Another Frenchman, Francois Amboise, visited Cardano shortly after de Thou and received a similar impression. He recorded that his room had no pictures, but only banners bearing the device *tempus possessio mea*, « Time is my possession »: Cardano was still counting on the immortal fame due him because of his many inventions and discoveries. A crater on the Moon bearing his name proves that he was right.

Cardano had retained many books and manuscripts in cases and was feverishly working on them, still correcting, rereading and amending. He was alone, his daughter out of reach. His younger son, Aldo, was pestering him for money, even stealing, and had to be restrained by the police. Cardano knew that he had been a bad father, but his wife had died too early.

We can imagine him constantly pondering his past misfortunes and trying to rationalize them, while preserving intact his sense of destiny, which had been his primary motivation in life. His downfall had been swift and painful: the execution of his son, his imprisonment by the Inquisition at Bologna, his humiliating recanting of some of his so-called mistakes; the prohibition to write and teach; his enemies' air of triumph.

Girolamo Cardano had published a great variety of works during his lifetime, dealing with many subjects, perhaps too many: medicine, astrology, mathematic, astronomy, philosophy, chemistry, dream interpretation, physiognomy, and history. But if there was a thread uniting them all, it was his habit of looking at things from different angles. He had noted in his *De Immortalitate Animorum*: « I believe Hippocrates not because [it] is Hippocrates speaking, but because I am forced by his reasoning to agree with what he says ». And Leibnitz said of him: « Cardano was a great man for all his faults; without them he would have been incomparable ».

6. The Nero that Cardano describes might be compared, by today's standards, to a Labour politician, perhaps even a Socialist; he got a lot of bad press as a result of agitation from the Conservative party of his day. Even Napoleon, analytical as he was, could see that Nero was loved by the people because he pressured the high and mighty rather than burdening the poor. Napoleon famously said to General Bertrand at St. Helena:

« Le peuple aime Néron. Néron lui inspire attachement et respect. Il y a une cause à cela. Tacite ne la fait pas connaître. Qu'il opprime les grands et ne pèse jamais sur les petits, on entrevoit une raison de ce sentiment populaire. Mais Tacite n'en dit rien. Il parle de crimes. Il en parle avec passion. Dès lors, on le sent prévenu ; il

n'inspire plus la même confiance; on est porté à croire qu'il exagère; il n'explique rien, il semble ne chercher qu'à faire des tableaux »¹⁵.

The accusations against Nero – the best-known and most of egregious of which is that « he fiddled while Rome burned » – do not hold up. Nero was not in Rome when the great fire started in July, AD 64 and, after rushing back, he did all in his power to help relieve the sufferings of the homeless citizens affected, offering shelter in his own gardens and in the buildings of the Campus Martius.

It is also not true – as we read in Tacitus and Suetonius – that he accused the Christians of causing the fire nor that he had thousands of them executed: there were very few Christians around at that time. The first Christian author to mention Christians being singled out as arsonists was Tertullian, but he was writing at the end of the second century. S. Dando-Collins acutely notes¹⁶ that the texts of Tacitus and Suetonius may have been corrupted by medieval monks in their *scriptorium*. Rather than Christians being the victims of the Neronian repression after the fire, a more likely target is the followers of the cult of the Egyptian goddess Isis, who were infamous for using altars with fire during their ceremonies. This could explain why those who were cruelly executed had animal skins placed on them, as a sort of mockery which would have been puzzling for Christians, but more understandable for the followers of that cult which centred on animal worship (hence also Tacitus's depiction of them as possessed by an insane hatred against mankind). There are in fact no known Christian martyrs for that period, except Peter and Paul, who were executed not in connection with the fire, but later at the time of great rebellion in Judea.

Nero was also alleged to have murdered his adopted brother Britannicus, who dropped dead during a banquet. It is however well documented that Britannicus was epileptic; the more likely explanation could be a seizure, perhaps with a piece of food stuck into his throat, which may also have turned his face blue, a symptom reported by Suetonius¹⁷.

Nero's reign had been one of the most peaceful in Roman history; this is hardly in dispute. He was a lover of arts; the ruins of his *Domus Aurea*, the marbles, the coins of his period, which greatly influenced Renaissance artists, bear witness of this. He did not squander the treasury, but increased the revenue of the State and also placed a large part of his personal wealth into the public coffers.

¹⁵ The people love Nero. He inspires in them both affection and respect. There is a reason for this which Tacitus omits. One can discern the reason for this popular feeling: Nero oppressed the great and never burdened the ordinary people. But Tacitus says nothing of this. He speaks of crimes. He speaks of them with passion. We, as a result, feel he is biased; he no longer inspires the same confidence. One is lead to believe that he exaggerates; he explains nothing and appears satisfied with vignettes.

¹⁶ S. Dando-Collins, *The Great Fire of Rome*, Cambridge, Mass., 2010.

¹⁷ This has been confirmed by Prof. Gavin Joynt, a specialist in Anaesthesia and Intensive care at the Chinese University of Hong Kong. Britannicus's seizure may indeed have caused suffocation.

Tacitus, Suetonius, Dio Cassius, Pliny the Elder, Plutarch and Josephus treated Nero not as a historical figure, but as an object of horror, a buffoon, transforming hearsay into facts. It is important to realize, as Cardano did, that they were all connected with the senatorial class squeezed by Nero in favor of the people, and with the Flavian Emperors – Vespasian, Titus and Domitian – who were interested to consolidate their own shaky legitimacy to rule by pouring scorn over their predecessors.

Modern historians have revised what had been the traditional narrative. The Italian historian M. A. Levi¹⁸ was one of the first to critically re-examine Nero's reign, and the image that he painted was different from the usual Hollywood kitsch. E. Paratore¹⁹, another illustrious Italian Latinist, concurs on Cardano's opinion (without having read the *Neronis Encomium*) of the classical accounts, admitting that those historians managed to reduce the golden age of the Roman Empire, corresponding with the rule of the Julio-Claudian dynasty, into a series of murders, orgies and follies.

Cardano's study of Nero is useful precisely because Nero is himself completely divorced from 21st-century concerns. Contemporary Asia, in particular, is separated by 2000 years and the entire length of the Silk Road, stretched to the breaking point. The distortions of Nero's record are particularly egregious, something Cardano managed to demonstrate 450 years ago with nothing more than the nearly one-thousand-and-five-hundred-year-old texts that everyone else accepted at face value. That the lessons are delivered with Cardano's trademark verve and brio is an advantage: his writing is as accessible as it was when first published.

We should remember George Orwell, who wrote in his masterpiece *Nineteen Eighty-Four* that « [he] who controls the past controls the future; who controls the present controls the past ».

The conclusion reached by Girolamo Cardano is equally radical and inescapable; to him History is essentially evil:

« Therefore I have asked myself several times if it is better not to write about history: the study of history appears to be more damaging than advantageous for us mortals. How could be excited to pursue virtue those who read about the volubility of the Athenians, of the perfidy of the Carthaginians, or of the cruelty of tyrants? Which advantage we may get by the actions of Agatocles, or Phalarides, or Dionysians? But not even the campaigns of Marius, Sulla or Julius Caesar contain any useful example: nothing else than tricks, robberies, traps, disloyalty, cruelty, the murders of egregious men, oppression against the honest, devastations of fields, destruction of cities, indiscriminate butchery, heavy enslavement of unhappy people, slanders against innocents and an infinite sequel of disgraces. It is therefore clear that there is no pleasure or advantage to gain from such readings. Then the books of history by Tacitus, Suetonius, Diodorus Siculus, Appianus of Alexandria and

¹⁸ M. A. Levi, *Nerone e i suoi tempi*, Istituto editoriale Cisalpino, Milano, 1949.

¹⁹ E. Paratore, *La narrativa Latina nell'età di Nerone. La Cena Trimalchionis di Petronio*, Ed. dell'Ateneo, Roma, 1961.

Thucydides, likewise those of Machiavelli, they are opposite to the study of sacred philosophy. But even worse than these are the histories of Herodotus and these of our times, which, besides the common defects, are full of lies, adulation and false accusations »²⁰.

Asia is hardly immune and in most of Asia today the perverse use and the distortion of the past is all too apparent. Both Nero and Cardano have something to teach us.

²⁰ G. Cardano, *Nero, an Exemplary Life*, Hong Kong, 2012.

Néron et les « temps néroniens » ou la décadence.

Histoire, éthique et images d'Épinal à la fin du XIX^e s. (II)*.

(Yves Perrin – Université de Saint-Etienne - Lyon – Hisoma, UMR 5189)

Des auteurs d'obédiences diverses affichent une forme de sympathie pour Néron. Certains prennent sa défense ou parodient les œuvres « sulpiciennes » qui le dénigrent¹. Pour A. Dumas, il est un jeune artiste mal compris, pour S. Kierkegaard un voluptueux mélancolique rassasié de plaisirs, angoissé et hystérique², pour H. Taine un dilettante qui a pratiqué ses fantaisies au lieu de les écrire³, pour P. Cossa, un artiste incompris, un sceptique à la fois cynique et rongé de remords après avoir brûlé Rome⁴. G. de Nerval proclame sa préférence pour les personnages de héros furieux comme Néron dont passion théâtrale et vie se mêlent⁵. Ce courant de sympathie n'établit pas de corrélation militante entre néronisme et décadence. C'est chose faite dans les années 1880-1900, au cours desquelles le débat sur la chute de Rome et la fin de la civilisation antique devient central et où les esthètes de l'Europe entière aiment à se parer de décadence et inventent des

* Une première version de cette étude a fait l'objet d'un exposé au cours du colloque international Die Konstruktion des Späten, Trinationale Forschungskonferenz in der Villa Vigoni, 9-12 novembre 2005 (Fondation maison des sciences de l'homme, Villa Vigoni, Deutsche Forschungsgemeinschaft). La première partie en a été publiée dans *Neronia Electronica*, 1, 65-72.

¹ D. Martelli, *Lucio Domizio Nerone Claudio*, Florence, 1873, parle des écrits vertueusement bigots et réactionnaires qui ont stimulé la prose contre Néron. Au début du XX^e siècle, music-hall et cabaret donnent des parodies de *Quo vadis ?* (Le *Nerone* de Biassetti de 1923 avec Petrolini est la reprise d'une pièce comique de 1917). Certains (pseudo)historiens prennent la défense du monstre, voire le réhabilitent : W. Reinhold (*Die römische Kaiergeschichte ein von dem Geschichtschreiber aufgestelltes Zerrbild*, 1839), GHJ (sans doute G. H. Lewes), (« Was Nero a monster ? », *Cornhill Magazine*, 1863, 113-128), J. Latour Saint-Ybars, (*Néron, sa vie et son époque*, Paris, 1867), E. O. Fountain, (*A defence of Nero*, Chiswick, 1892).

² *L'Équilibre entre l'Esthétique et l'Éthique (Ou bien ... ou bien ...)*, 1843, tr. frçse, Paris, 1986, 485-486 : « La nature de Néron s'appelle mélancolie [...]. Je me l'imagine un peu âgé, sa jeunesse est passée, son esprit léger l'a abandonné et il connaît déjà à fond tous les plaisirs imaginables, il en est rassasié. Cette vie, si corrompue qu'elle soit, a mûri son âme, et malgré toute sa connaissance du monde, malgré toute son expérience, il est cependant encore un enfant ou un jeune homme [...]. Il ne trouve du repos que dans l'instant du désir et, celui-ci passé, il halète par manque de vigueur [...]. Sa nature la plus intime est l'angoisse [...]. Et cette angoisse lui procure du plaisir. Il ne veut pas s'imposer, il veut inquiéter. Qu'est-ce donc que la mélancolie ? c'est l'hystérie de l'esprit ».

³ Décivant un buste de Néron au Capitole (sans doute le buste du Palazzo Nuovo n° 427 qui est en réalité une tête de Domitien (K. Fittschen & P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Kapitulinischen Museen*, Mayence, 1983, 69-70, n° 64), H. Taine écrit : « [il] ressemble à un acteur, à un premier chanteur d'opéra, fat et vicieux, malsain d'imagination et de cervelle » : « il n'est pas parmi les brutes sanguinaires et les assassins calculateurs, mais parmi les curieux et les dilettanti, sortes d'inventeurs maladifs, poètes féroces, qui, au lieu d'écrire ou de peindre leurs fantaisies, les ont pratiquées » (*Voyage en Italie, à Rome*, 1864, Paris, 1990, 19, 65).

⁴ P. Cossa, *Nerone*, 1871. Cette pièce vériste inspire plusieurs œuvres (opéra de Mascagni, film de Maggi).

⁵ Cf. le célèbre passage des *Filles du feu* (1853) « Hé quoi ! ce fut là ce Néron, tant célébré de Rome ? ce beau lutteur, ce danseur, ce poète ardent, dont la seule envie était de plaire à tous ? Voilà donc ce que l'histoire en a fait, et ce que les poètes en ont rêvé d'après l'histoire ! ... Néron ! je t'ai compris, hélas ! non pas d'après Racine, mais d'après mon cœur déchiré quand j'osais emprunter ton nom ! Oui, tu fus un dieu, toi qui voulais brûler Rome, et qui en avais le droit, peut-être, puisque Rome t'avait insulté ! ».

néologismes comme décadentisme et décadisme⁶. Néron se retrouve alors promu au rang de héros de la décadence et de contre héros de la culture bourgeoise.

Je n'évoquerai ici que Wilde et Huysmans. Le Dorian Gray de Wilde (1891) éprouve une forme de fascination pour la Rome néronienne où les artistes – à commencer le prince lui-même – placent l'esthétique au-dessus de l'éthique. « Il voulait devenir pour Londres ce qu'avait été Pétrone dans la Rome de Néron, mais il se sentait de plus hautes aspirations que celle d'être un simple *arbiter elegantium* décidant de tel nœud de cravate : il avait l'ambition d'élaborer un nouveau style de vie ; il rêvait de l'immense *velarium* tendu par Néron au-dessus du Colisée où on voyait le ciel étoilé et Apollon et ses coursiers blancs ; il s'était imaginé regarder les sanglantes boucheries du cirque à travers une claire émeraude et regagner la Maison d'or dans une litière de perles tirée par des mules ferrées d'argent et entendre crier sur son passage "Salut César Néron" [...] Le Mal n'était plus à ses yeux qu'un moyen de réaliser sa conception de la beauté ». Dans *À rebours* (1884), Huysmans s'en prend féroce à la référence académique en matière de littérature latine qu'est D. Nisard ; il prête à des Esseintes les positions du mouvement auquel il appartient, le décadentisme. Pour Nisard, dont les *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence* de 1834 ont été rééditées en 1867, la décadence commence avec Lucain. Des Esseintes préfère à la littérature latine du siècle d'Auguste celle « que les intelligences qu'ont domestiquées les déplorables leçons ressassées dans les Sorbonnes [*i.e.* la Sorbonne et l'Université de Leipzig] désignent sous ce nom générique : « la décadence »⁷. Huysmans tourne à l'éloge ce que Nisard considérait comme décadent. Pour lui la littérature latine de qualité commence avec Lucain et surtout Pétrone. Autrement dit, la période néronienne est le début de la grande littérature, c'est-à-dire la littérature décadente⁸.

Si l'Artiste nourrit les fantasmes des contestataires des valeurs établies, Néron urbaniste fait aussi rêver des personnalités socialement bien intégrées. L'incendiaire de 64 et le père de la Néropolis a des allures de demiurge aux yeux de la comtesse de Ségur dont le père a fait brûler Moscou, d'Hausmann qui remodèle Paris et de P. Bigot qui recrée à l'échelle de sa fameuse maquette de Rome le rêve que Néron tente de réaliser à la mesure de la ville⁹.

La décadence est donc un sommet de la civilisation ainsi que le chante le fameux sonnet de Verlaine de 1883 : « je suis l'empire à la fin de la décadence, qui regarde passer les grands barbares blonds, en composant des acrostiches indolents d'un style d'or où la langueur du soleil danse ». Si l'empire est épuisé,

⁶ En 1883, Verlaine écrit son manifeste pour un nouveau mouvement littéraire avec son sonnet *Langueur*. Le périodique *Le décadent* d'Anatole Bouju commence à paraître en 1886.

⁷ J. K. Huysmans, *À rebours*, 1884, Paris, Gallimard, 1977, chap. III.

⁸ Sur la littérature néronienne, cf. L. Castagna & G. Vogt-Spira (éd.), *Pervertete: Ästhetik der Verkehrung. Literatur und Kultur neronischer Zeit und ihre Rezeption*, Munich-Leipzig, 2002.

⁹ Sur P. Bigot, M. Royo, *La mémoire de l'architecte, Rome, l'espace urbain et ses représentations*, Paris, 1991, 211-212.

précisément parce qu'il est épuisé, ses hommes ont la plus haute conscience de la civilisation ; la langueur de la décadence est celle du soleil ; mélancolique et orgueilleuse, elle enfante les œuvres les plus raffinées, celles où se disent les secrets de l'âme¹⁰. Un personnage incarne cette décadence, Pétrone, qui dénonce le monde dans lequel il vit et qui, dans le fond, aurait pu être sensible au christianisme s'il n'avait vécu trop tôt. Même pour Sienkiewicz, farouche détracteur du décadentisme à la mode, cet aristocrate intelligent et sensible comme le montre son amour pour l'esclave Eunice (né d'une réécriture « kitsch » de Tacite) est l'exception qui sauvegarde la noblesse de la civilisation gréco-romaine.

Mais si les contestataires de l'ordre établi se réclament de la décadence néronienne, la majorité des contemporains campent sur les positions traditionnelles. Pour F. Champagny, C. Merivale, V. Duruy, E. Renan, Néron est un artiste grotesque dont la tyrannie impose des mœurs corrompues¹¹.



E. Gabori, « Nerone vestito da donna », 1873 (Galerie d'art moderne, Florence)

Lorsqu'en 1873 l'Académie de Florence découvre le plâtre préparatoire d'une statue représentant Néron qu'elle a demandé au sculpteur Emilio Gabori, elle juge le projet scandaleux. Gallori lui propose un « Nerone vestito da donna » si provocateur qu'il ne sera jamais réalisé...¹² Plutôt que multiplier les exemples, on soulignera les contradictions et les effets stérilisants de cette approche stéréotypée.

Au nom de sa légitimité historique et éthique supposée établie, ni les données archéologiques, ni les études qui fleurissent sur la représentation de Néron dans l'art et la littérature n'incitent à remettre l'image traditionnelle en question. Bien que les historiens affirment le statut scientifique de la recherche sur l'époque néronienne, ils restent soumis aux seules sources littéraires – essentielles pour comprendre leur vision – et ignorent les sources archéologiques et épigraphiques.

Alors que C. Fea a définitivement rétabli en 1832 la vérité historique sur les vestiges de l'Esquilin en affirmant qu'il s'agit de la *domus aurea*, on continue d'en attribuer la paternité à un « bon prince », Titus ou Trajan¹³. Ni les études de Mau sur la peinture murale, ni les corpus iconographiques, ni le retournement que

¹⁰ Cf. aussi J. Richepin, *Les grandes amoureuses, Poppée*, annexe aux *Contes de la décadence romaine*, Paris, 1896, et A. Suarès, *Idées et Visions*, chapitre XCI, *Réflexions sur la décadence*, 1906, Paris, 1913.

¹¹ Pour C. Merivale, *History of the Romans under the Empire*, Londres, 1856, et V Duruy, *Histoire des Romains*, Paris, 1871, Néron est un comédien grotesque ; pour Renan, c'est un empereur d'opéra.

¹² Cf. la très intéressante contribution de G. Agosti, *Saggi di iconografia neroniana nelle Accademie italiane tra otto e novecento*, in : *Nerone* (M.-A. Tomei et E. Rossella Rea), Milan, 2011, p.36-37 (d'où provient l'illustration)

¹³ Les travaux d'A. Munoz et F. Weege dans la *domus aurea* sur l'Esquilin au début du XX^e s. ne changent rien aux questionnements ; cf. Y. Perrin, « La *domus aurea* et Néron au XIX^e ou l'archéologie ne fait pas rêver », in : E. Perrin-

provoquent en histoire de l'art les travaux de Riegl et Wickhoff n'engendrent d'intérêt spécifique pour le IV^e style conçu comme une phase finale décadente de la peinture pariétale¹⁴. L'affirmation de Riegl que la décadence n'existe pas conduit à une relecture de l'art tardif, mais reste sans effet sur l'époque néronienne. Ignorant le palais qu'il a construit, peintres et metteurs en scène font toujours évoluer Néron dans des décors baroques et gigantesques, emblématiques de la décadence et de la corruption du classicisme. Alors que Néron est présenté comme un artiste et un esthète, on ignore délibérément les documents artistiques et architecturaux qu'on peut lui attribuer. Comme il met son pouvoir en scène en violant toute morale, c'est dans un acte de destruction colossale qu'il faut voir l'essence de son esthétisme dégénéré. Perçu comme la quintessence de sa folie esthétique, l'incendie de 64 est le spectacle néronien par excellence. Aussi est-il un épisode obligatoire des opéras et surtout des péplums où il devient un spectacle dans le spectacle. Le *Quo vadis ?* de Guazzoni de 1913 où 5000 figurants évoluent dans d'immenses décors constitue un film-repère : l'incendie y est conçu comme une fin en soi. Rodin parle de chef d'œuvre, le succès commercial est immense¹⁵.

Comme le proclame une inscription anonyme : *uenari, lauari, ludere, ridere occ est uiuere*, c'est cela la civilisation romaine¹⁶. De ces mœurs païennes, Néron est la noire incarnation : de la première adaptation de *Quo vadis ?* au cinéma en 1901 (qui dure trois minutes), le bulletin Pathé retient comme les parties les plus intéressantes l'orgie, l'incendie et les arènes¹⁷. Ces trois épisodes deviennent les moments obligés de tout péplum. Ils donnent à voir pédagogiquement la décadence de la sociabilité néronienne, l'immoralisme cruel de la tyrannie et son acceptation complice par les foules et les milieux dirigeants réduits à un statut éthiquement servile. Ils ont leurs lieux, les arènes, les cirques et les jardins qui deviennent les espaces typiques de la topologie décadente. Contre toute vérité historique, peinture et cinéma accréditent dans un

Saminadayar (éd.), *Rêver l'archéologie au XIXe siècle : de la science à l'imaginaire*, Mémoires XXIII du Centre J. Palerne, Saint-Étienne, 2001, 255-275.

¹⁴ Plusieurs thèses sur la figure de Néron dans l'art auraient pu engendrer une réflexion critique sur sa représentation, mais ce n'est pas le cas (E. Callegari, *Nerone nella legenda e nell'arte*, Venise, 1890 ; F. Giannini, *Nerone nell'arte drammatica italiana*, Bellinzona, 1906 ; E. Mühlbach, *Die englischen Nerodram* (les drames anglais sur Néron au XVII^e siècle), Leipzig, Weida, 1911 ; cf. C. Pascal, *Nerone nella storia aneddotica e nel arte*, 1923. Pour une liste plus complète des études académiques sur Néron dans l'art et la littérature, voir G. Walter, *Néron*, Paris, 1955, 340-341. J.-J. Bernoulli, *Römische Ikonographie*, II, I, Berlin-Stuttgart, 1886, donne une liste des portraits de Néron. La peinture de G. Chedanne, *La salle de la domus aurea avec le Laocoon*, vers 1900 (musée de Rouen) est la seule à manifester – peut-être – une forme de sympathie pour l'art néronien.

¹⁵ Pour l'opéra, voir D. Porte, *Roma diva*, Paris, 1987, 373 sq. et « Or et pouvoir ? Un songe ! », in : J.-M. Croisille, R. Martin & Y. Perrin (éd.), *Néron : histoire et légende*, Actes du Colloque Neronia V, Clermont-Ferrand et Saint-Étienne, 1994 (Coll. Latomus 247), Bruxelles, 1999, 457 sq. Pour le cinéma, voir J. Elsner & J. Masters, *Reflections of Nero*, Londres, 1994 et le site de M. Eloy, <http://www.peplums.info/>. Hollywood a diffusé dans l'imagination populaire le mythe de Néron metteur en scène de lui-même jusqu'au point d'en faire un emblème du plaisir cinématographique.

¹⁶ *CIL VIII*, 17938, inscription citée par H.-I. Marrou, *Décadence romaine ou antiquité tardive ?*, Paris, 1977, 28.

¹⁷ R. AnceI, *Néron au cinéma*, 69 (mémoire de master soutenu en 2005 à l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne).

vaste public l'idée que le Colisée est le lieu de la cruauté néronienne dont la persécution de 64 est le couronnement¹⁸.

Décadence morale, *luxuria* et orgies néroniennes constituent l'une des sources les plus prolifiques des créateurs et l'un des lieux communs les plus solidement enracinés dans l'esprit de leurs publics. La recherche érudite y participe comme en témoignent T. Mommsen (« les bonnes mœurs et la vie honnête de famille n'étaient plus que des choses de rebut ») ou P. Fabia qui consacre pas moins de quatre articles aux amours et adultères de Poppée et Statilia Messalina dans la très sérieuse *Revue de Philologie* (1895-1898). Mais ce sont la littérature, les arts, l'opéra et le cinéma qui nourrissent les fantasmes contemporains.



Affiche d'E. Levy pour le spectacle du pont de l'Alma

Les jeux de Néron inspirent de grands spectacles populaires : les hippodromes du pont de l'Alma en 1877 et de la place Clichy en 1900 (pour l'exposition) où l'on donne des spectacles « néroniens » attirent les foules. En 1889, le cirque Barnum monte *La destruction de Rome*, une pantomime en cinq actes, les plus appréciés étant « les orgies », « les combats de gladiateurs » et « la persécution ».

En 1914, la revue *Ciné-Fono* de Naples fait l'éloge du film *Nerone e Agrippina* de Guazzoni : le cinéaste montre l'opposition entre le faste décadent de la Rome païenne et la grandiose humilité de la nouvelle Rome ; il sait montrer « les scènes de sensualités mêlées au sadisme le plus brutal, les orgies les plus effrénées » du monstre païen et leur opposition radicale avec les mœurs prêchées par Paul :

« voilà le grand contraste d'idées créé par la Gloria (maison de production du film), d'un côté le vice, de l'autre la vertu ». Une scène où Néron enlève les voiles d'une danseuse est censurée. Tout péplum comprend une scène de banquet où évoluent lascivement de jeunes femmes dénudées au son d'une musique pseudo-orientale. Dans *Le signe de la croix*, la courtisane Ancaria danse de manière suggestive dans le palais alors qu'un chant chrétien se fait entendre dans toute sa pureté à l'extérieur¹⁹. Boïto n'hésite pas à placer dans la bouche de l'empereur un chant dont la lubricité a dû troubler plus d'un auditeur : « tous aux cordes, aux taureaux, aux femmes ! Qu'un héros les dénude et les dévête toutes, et les lie, toutes nues, sur la

¹⁸ Je me propose de revenir ailleurs sur Néron et le Colisée ; Sienkiewicz situe avec exactitude le martyre au Vatican, mais l'imaginaire des peintres et cinéastes s'enracine dans la tradition issue de la contre-réforme qui associe l'amphithéâtre aux premiers martyrs et en a fait le symbole de la Rome païenne persécutrice. Grâce aux progrès techniques de la reproduction (l'entreprise de Goupil reproduit industriellement à des centaines d'exemplaires les tableaux à succès de J.-L.Gérôme), l'image néronienne du Colisée devient une vérité historique. Le film de Guazzoni de 1913 constitue un des moments forts dans la constitution de l'image cinématographique de l'amphithéâtre inspirée de *Pollice verso* de J.-L.Gérôme (1872).

¹⁹ R. AnceI, *o.c.* (n. 16), 62 et 70.

croupe des taureaux... exsangues, belles, renversées, les seins à l'air, sous le rayon de mon émeraude »²⁰. Les illustrations des romans cultivent la même veine. L'érotisme des dessins de Styka pour la traduction française de *Quo vadis ?* en est l'expression la mieux connue...

Les ambiguïtés de cette imagerie ont été soulignées depuis longtemps. Sont repris avec les modalités du XIX^e s. les *topoi* des moralistes hellénistiques, des stoïciens et du christianisme naissant, mais aussi les analyses du *Satiricon* : *tryphè* et *luxus* sont synonymes de décadence. L'humilité et la simplicité des chrétiens sont moins motivantes que les fastes et l'immoralité de leur persécuteur et la pénétration du christianisme dans la Rome païenne fournit un bel alibi pour montrer des scènes violentes et érotiques que la morale réproche. Au cinéma, on part du principe que, pour être édifiante, une démonstration doit donner à voir ce qui est condamnable ; pour dénoncer la luxure, il faut la montrer. S'il faut attendre le *Caligula* de Tinto Brass en 1979 pour voir enfin la décadence romaine « telle qu'elle fut réellement » (c'est à dire avec une bonne dose pornographique), l'érotisme de la belle époque n'en est pas moins puissant. Sienkiewicz déplore le sadisme et l'érotisme des dessins de Styka pour illustrer son *Quo vadis ?*, mais, comme le note D. Bauvois, éditeur du roman, la sensualité de ses figures féminines montre combien son inconscient est peuplé de visions érotiques. La mise en scène des mœurs néroniennes permet aux contemporains de satisfaire leurs fantasmes sous le prétexte légitimant de la culture classique. Le vivier des lecteurs et des spectateurs étant immense, le filon érotico-antique est économiquement juteux.

Contestataires des valeurs établies ou défenseurs de la morale, tous les hommes du XIX^e siècle se rejoignent pour voir dans l'époque néronienne un moment de décadence de la civilisation païenne²¹. La première composante de cette vision est spectaculaire et compassionnelle ; la mise en scène de l'axiologie néronienne donne à voir le gouffre qui sépare le monstre des chrétiens avec les ambiguïtés inhérentes à ce genre de démonstration. Plus fondamentalement, Néron est décadent parce qu'il se soumet au pouvoir de ses sens, bafoue toute règle morale et dans le même temps ses responsabilités de dirigeant politique. Fruit sulfureux d'une civilisation qui est à sa fin, il est un être déchiré intérieurement qui est un cas d'école pour traiter des relations du beau, du bien et du mal. Tout concourt à présenter son règne comme le zénith du paganisme, qui est aussi sa fin puisqu'il est le moment historique où est censé triompher le christianisme.

Depuis la fin du I^{er} s., tous les chrétiens en butte aux persécutions du pouvoir se sont identifiés aux martyrs de 64 et ont traité leurs persécuteurs de Néron. Le XIX^e s. ne fait pas exception à la règle : sont traités de Néron Bismark (*Kulturkampf*), Ferry (lois scolaires)²², le petit père Combe (séparation de l'Église

²⁰ D. Porte, *o.c.* (n. 14), 397.

²¹ Pierre Larousse résume ainsi le *Satiricon* : « tous les vices de l'époque la plus corrompue [y] sont peints avec une verve et une énergie peu communes. »

²² A Latreille & R. Rémond, *Histoire du catholicisme français, période contemporaine*, Paris, 1962, 460.

et de l'État), le tsar Alexandre II (persécuteur des Polonais et des catholiques uniates d'Europe centrale), les dirigeants piémontais et Garibaldi (la papauté et Rome²³), mais le contexte intellectuel et idéologique donne à ce *topos* une dimension spécifique.

Anticléricaux, scientifiques, réalistes, naturalistes et véristes ont une foi optimiste en la science qui doit renvoyer aux oubliettes du passé les obscurantismes de la religion et des dogmes²⁴. Quintino Sella, ministre du nouvel État italien en 1871, entrevoit un avenir grandiose pour Rome qu'il imagine comme un « centre scientifique lumineux ». Dans un discours devant la chambre des députés en 1887, il proclame : « [...] je crois que, s'il y a à Rome une nécessité, c'est précisément celle d'une opposition scientifique à la papauté. Il est très important que l'on discute ici des idées modernes, même les plus hardies, que viennent ici se heurter les théories, les opinions scientifiques, pour que de ce choc jaillisse la lumière ». Lorsqu'il prépare son roman *Rome*, Zola séjourne en 1895 dans la capitale italienne pour se documenter sur la papauté et l'encyclique *Rerum novarum* afin de montrer avec la meilleure argumentation que le catholicisme va disparaître tué par la science.

L'Église nourrit une profonde inquiétude devant ce qu'elle considère comme le vide spirituel du temps. Dans son encyclique de 1907, Pie X fait part de ses appréhensions devant les « projets insensés » qui aboutissent à un rejet de Dieu : « Qui pèse ces choses a droit de craindre qu'une telle perversion des esprits ne soit le commencement des maux annoncés pour la fin des temps et que véritablement l'Antéchrist dont parle saint Paul ne se trouve déjà parmi nous ». Pour se défendre et se légitimer, l'Église et ses défenseurs trouvent des arguments majeurs dans l'histoire de ses origines. Fleurit une littérature sur le christianisme de Jésus à Néron où les martyrs fondateurs occupent la première place. Sur les 40 films consacrés à Néron entre 1897 et 1914, l'activité principale du prince est de chanter l'incendie et de martyriser les chrétiens. Le dernier Julio-Claudien se voit attribuer le quasi-monopole de la persécution au cinéma²⁵.

²³ En 1861, L. Veillot dénonce les mesquines combinaisons de M. le comte de Cavour et l'utopie mazzinienne qui créent « une situation nouvelle où l'humanité ne s'est pas trouvée depuis Néron : le monde sans pape »... « Si le pape sortait de ce monde où il est entré sous Néron, ce jour-là, le mal absolu reprendrait la conduite et l'histoire du monde au point où il les a laissés sous Néron » (*Le pape et la diplomatie*, Paris, 1861, 8 et 59). En 1870, au moment où le pape s'enferme dans le Vatican, l'Abbé Roland publie un guide destiné aux pèlerins que bénit le souverain pontife et salue Veillot. Dans le chapitre sur l'église Sainte Françoise Romaine, il demande aux croyants de s'arrêter devant les deux dalles de marbre sur lesquelles Saint Pierre s'agenouilla lorsqu'il pria le Vrai Dieu de faire échouer la magie de Simon qui le défiait sur le forum en présence du païen et tyranique Néron (Abbé Roland, *Rome*, Paris, 1870).

²⁴ Néron n'est cependant jamais érigé en héros de l'anticléricalisme. Il est cependant intéressant de voir comment l'auteur de l'index de *L'Église et la République* d'Anatole France (Paris, 1904) présente Néron : « Empereur romain (37-68). Accusé d'avoir fait incendier Rome pour son plaisir, n'y est pour rien. Persécuta les chrétiens. Fut l'un des empereurs les plus pleurés dans tout l'empire ».

²⁵ Les empereurs persécuteurs comme Marc Aurèle, Dioclétien et Dèce sont absents. Le *Nerone* de Maggi en 1909, inspiré de la pièce de Cossa, est le premier à échapper aux conventions et à donner une épaisseur romanesque au personnage sans pour autant susciter d'émules.

Cependant, quoique centrées sur les martyrs fondateurs, toutes ces productions parlent davantage de la Rome païenne – implicitement identifiée à l'Europe scientiste contemporaine – que des chrétiens. Plus que par les martyrs dont la représentation est fade et stéréotypée, ce sont les cruels Romains qui inspirent romans et péplums²⁶. Leurs auteurs développent le même thème : le règne de Néron est la fin du monde païen dont il révèle les perversions et le vide. Dans le mythologème manichéen des péplums, rares sont les personnages qui vivent dramatiquement un effondrement qui les dépasse. Ainsi la douce Acté ou la vestale Rubria, chrétienne aimée de Néron, chez Dumas, Sienkiewicz et Boïto.

Publiciste catholique qui se présente dans sa préface de 1858 comme « revenant d'un autre siècle », Champagny condamne la civilisation romaine pour son inhumanité. Pour lui, le stoïcisme est une philosophie du désespoir et la philosophie de l'époque néronienne tient le peu de valeur qu'elle a du christianisme. Chez C. Merivale ou V. Duruy, Néron est un despote éloigné de toute peur de Dieu. Pour B. Henderson, la clé pour comprendre le persécuteur débauché est psycho-religieuse : il n'y a pas pour lui de sanction de la religion²⁷. De cette lecture de l'histoire, le *Quo vadis ?* de Sienkiewicz est l'œuvre la plus représentative ; en raison de son immense succès, c'est à juste titre qu'on peut voir en elle un mythe fondateur de l'Occident moderne.

Cette vision fait écho aux nombreuses publications sur l'incendie et la persécution de 64 et trouve une caution scientifique chez les spécialistes de l'histoire des religions. Pour F. Cumont, dans la décadence romaine, les âmes sont devenues plus épaisses et les mœurs plus grossières, la raison affaiblie accepte toutes les superstitions. Les Romains ne croient plus en leurs dieux dont le culte est un devoir civique sans spiritualité que le régime impérial a vidé de toute valeur. Les insuffisances du paganisme expliquent d'abord le succès des religions orientales, la victoire du christianisme ensuite²⁸. Le tableau de Gérôme *Les deux*

²⁶ L'un des mythologèmes du peplum est l'opposition manichéenne de personnages dont la psychologie est facile à décrypter – les méchants (tous sont païens) et les bons – et l'association de personnages historiques et de personnages de fiction ou représentés selon l'hagiographie chrétienne. Les conventions du vêtement et de la physiognomonie – en ce domaine, il y a filiation entre Suétone et les aliénistes du XIX^e s. et Lombroso – sont d'autant plus prégnantes dans le cinéma naissant qu'il est muet (l'aspect physique du personnage doit permettre au spectateur de le classer aisément). Avec sa cuirasse noire et sa barbiche taillée en pointe, Tigellin incarne l'infamie païenne. Un sourire pervers sur les lèvres et vêtue de tenues « sexy », Poppée érotise les scènes où elle apparaît et, reprenant le *Couronnement de Poppée* de Monteverdi, atteint païennement la divinité par le sexe (dans le film *Poppaea* de 1922, qui a pour sous-titre *The She-Devil*, la diablesse Poppée est jouée par Theda Bara, reine des femmes fatales du muet). En face, les chrétiens portent des vêtements blanc ou pâle et leurs traits sont d'une beauté aussi sereine que stéréotypée : ils savent la vérité éternelle et n'ont pas de tourments intérieurs. Les portraits de Paul et Pierre viennent tout droit de la *Légende Dorée*. Les bons généraux Aulus et Marcus Superbus sont glabres et leur garde-robe associe la valeureuse cuirasse légionnaire et la blanche toge sénatoriale. Épouse légitime et victime, Octavie atteint chrétiennement la divinité par le sacrifice.

²⁷ B. Henderson, *The Life and the Principate of the Emperor Nero*, Londres, 1903, 418.

²⁸ Sur les événements de 64, voir la bibliographie donnée par G. Walter, *o.c.* (n. 13), 336 sq. Les travaux sur la religion romaine sont nombreux (par ex. E. Renan *Marc-Aurèle*, 1882 ; G. Wissowa, *Religion und Kultus der Römer*, 1902 ; G. Boissier, *La religion romaine d'Auguste aux Antonins*, 1909 et F. Cumont, *Les religions orientales dans le paganisme romain*, Paris, 1907, notamment 33 et 56). Voir aussi, première partie de cette contribution, *Neronia Electronica*, 1, 69, n. 197.

augures (1861) l'illustre presque caricaturalement. Pour Champagny, on l'a dit, César n'a eu qu'un mérite, préparer la voie du succès du christianisme.

La dimension eschatologique s'efface, le Néron Antéchrist de Renan reste sans lendemains. Dans les *Antéchrist* de F. Nietzsche et A. Jarry (1894), le nom de Néron n'apparaît pas²⁹. Pour S. Lagerloff et l'abbé Lehmann, l'Antéchrist, c'est respectivement le socialisme et la franc-maçonnerie³⁰. Dans l'Encyclique de 1907 de Pie X, son identité n'est pas précisée³¹.

Néron incarne le mal, mais ce mal est le produit d'une civilisation à bout de souffle dont on peut dater la chute. Les années 64-68 sont un tournant de l'histoire de l'humanité, la fin d'un monde dont Néron est l'incarnation : le monde païen. Après Jésus, son règne est celui du temps-fondateur parce que s'y déroule la première lutte qui préside au début de l'histoire qui va sauver le monde. Pierre et Néron ne se rencontrent jamais, mais entre eux a lieu la passation de pouvoir la plus essentielle de l'histoire. En 64, le paganisme s'autodétruit dans un excès de folie dont son chef est le metteur en scène. En 68, sa mort ignominieuse est celle d'un monde voué à disparaître.

Épouvantail de la conscience chrétienne, Néron est historiquement indispensable au triomphe du christianisme³². Pour Renan, le jour de sa persécution est, avec la naissance du Christ, le plus solennel dans l'histoire du christianisme. C'est ce que chante Simon dans le *Nerone* de Boito : « Pense donc ! Les royaumes, les peuples, les gloires, les couronnes, les sceptres, les victoires, toutes les splendeurs de Rome et de Néron, ne sont que des reflets mourants et ternes, en face de mon rêve, en face de toi ! Sur les sept collines, un temple, o vision ! un temple éternel, qui subjugué toute la terre, et sur l'autel, toi, prophète et roi ! Tout l'encens qui sature l'air, s'étale, immense nuage, à tes pieds ! Regarde là-bas ! Dans le sang qui l'inonde, l'arche d'or de César s'engloutit, ruine furieuse, écroulement ! Les morts tombent dans le Cirque, et les vivants tombent sous les tables, et tombent les dieux dans le ciel ! »³³. Même vision dans les grands spectacles destinés aux foules (le tableau final de la pantomime du cirque Barnum *La destruction de Rome*

²⁹ Œuvre erratique, *Antéchrist César* de A. Jarry (1894) donne à voir une cosmogonie du mal en actes ; Ubu Antéchrist est vaincu par Dieu, le Bien triomphera. Le nom de Néron n'apparaît pas, mais c'est pourtant cette œuvre qui donne naissance au néologisme « néronisme » (*Neronia Electronica*, 1, 71).

³⁰ S. Lagerloff, *Mirakler d'Antikrist*, 1897. En 1905, l'année de la loi française de séparation des églises et de l'État, l'abbé Lehmann écrit *L'Antéchrist* qui est bien accueilli par Pie X ; l'identité de l'Antéchrist et le lieu où il apparaîtra sont flous, Néron est cité parmi d'autres. Pour l'abbé, l'Antéchrist sera un franc-maçon et il se peut, puisque selon lui les loges maçonniques contrôlent une Rome redevenue païenne, qu'il se manifeste à Rome.

³¹ Elle ne l'est pas non plus dans le roman *Lord of the World*, 1908, du prédicateur anglican converti au catholicisme Robert Benson, qui fait une apologie de la papauté.

³² On retrouve là un écho de la théodicée médiévale : homme le plus impie après Judas, Néron est le sceau du paganisme. Mais le XIX^e s. évacue la dimension métaphysique : le prince n'est plus l'Antéchrist qui sert le dessein de Dieu – ce qui dédouane le Néron historique –, il est persécuteur parce que corrompu et décadent.

³³ D. Porte, *o.c.* (n. 14), 42, n. 32.

est une apothéose avec l'aube du christianisme) et dans des romans à juste titre oubliés. Celui d'un certain G. Guénot, *Les victimes de Néron* (non daté) se clôt sur ces lignes : « Néron mourut sur cette parole "voilà donc cette foi jurée"... Dieu avait commencé la vengeance de l'Église... la justice divine prenait en main la cause de la vérité... Dieu avait pitié du monde dit un auteur ; les Césars et leurs complices mourraient comme les monstres, sans postérité »³⁴. Le tyran reçoit le juste châtement de ses méfaits, ses souffrances finales illustrent l'idée chrétienne de rétribution et en creux même celle de rédemption. Reprise de la pièce de Barnett et des films de 1897, 1901, le film *Sign of the Cross* de C. B. De Mille (1932) donne à voir cette vision de manière hautement symbolique dans l'affiche qui annonce sa rediffusion en 1944 : une escadrille en forme de croix survole le Colisée.

Au terme de cette (double) contribution, plusieurs remarques s'imposent. La première concerne le décalage qui existe entre le Néron historique et l'image qu'en brosse le XIX^e s. : le prince ne se sentait pas décadent et cultivait au contraire l'idée que son règne était celui d'un âge d'or établi pour l'éternité. En dépit de l'affirmation du statut scientifique de l'histoire et des travaux d'historiens comme Schiller, la « belle époque » donne sa version de la légende séculaire sans rompre avec elle ; dans la confrontation entre la tradition savante et la tradition populaire, cette dernière l'emporte comme elle l'a toujours fait³⁵, la *Légende dorée* n'est jamais loin. Symbole anhistorique de tout ce que condamne l'Occident, l'Europe de la fin du XIX^e s. focalise sur le personnage, ses inquiétudes et ses angoisses et en fait, fascinée par ce qu'elle ne veut pas être, le contre-héros de la culture occidentale classique et chrétienne. Un large consensus, qui n'est cependant ni monolithique ni dépourvu d'ambiguïtés, présente Néron comme la quintessence de la corruption et l'archétype de la décadence et, dans le plus grand confusionnisme historique, concentre en lui tous les poncifs du Romain décadent de l'empire tardif. Cette lecture reste imperméable aux réflexions philosophico-historiques, notamment celles qu'ont engendrées les Lumières, et ignore les multiples tentatives d'explication scientifique qui existent sur les raisons du déclin³⁶. La conception de la décadence

³⁴ On pourrait énumérer bien d'autres exemples, entre autres J. I. Kraszewski, *Chrétienne !*, Paris, 1902 (adapté du polonais par L. de Brekère et le comte Fleury) ; G. David, *La mort de Néron, ou comment meurt un persécuteur de l'Église*, Paris, 1903 ; Abbé Célestin-Albin de Cigala, *Urbi et orbi*, Paris, 1904 (une suite à *Quo vadis ?*) ; Anonyme, *Storia di Nerone (Massime per l'uomo onesto in società)*, Florence, 1904 ; C. Barbagallo, *La catastrofe di Nerone*, Catane, 1915.

³⁵ Cf. Y. Perrin, « En guise de conclusion : l'image de Néron de sa mort à nos jours. Histoire et mémoire collective », in : J.-M. Croisille, R. Martin & Y. Perrin (éd.), *o.c.* (n. 14), 473-490.

³⁶ Voir les belles pages de A. Momigliano, *Problèmes d'historiographie ancienne et moderne*, trad. frçse, Paris, 1983, 345 sq. Elle ignore Voltaire (le christianisme ouvrait le ciel, mais il perdait l'empire) et Gibbons (qui porte un jugement sévère sur le christianisme antique) et ne retient de Montesquieu que la corruption morale. Elle ignore aussi les tentatives d'explication globale avancées par les chimistes et les physiologues (Liebig associe en 1862 décadence des nations et épuisement des sols ; Du Bois Reymond explique en 1877 la décadence de Rome par son ignorance en science naturelle), les sociologues du politique (pour M. Weber, *Les origines sociales du déclin de la civilisation antique*, 1896, la concentration foncière est la cause de la chute de l'empire) et les historiens (Droysen montre que la période hellénistico-romaine n'est pas une fin, mais l'avènement d'un monde nouveau). Pour J. Beloch (*Historische Zeitschrift*, 84, 1900, 1-38), les causes de la chute de l'empire tiennent à un processus qui s'engagea dès que Rome vainquit le monde grec. Le soldat romain qui assassine Archimède à Syracuse symbolise l'assassinat de la Grèce par Rome et le germe de sa chute finale,

néronienne dominante dans les années 1850-1914 porte la marque de son temps. Sans la théoriser, elle accrédite l'idée que la chute de Rome (et de toute société) est due à des causes internes (corruption et décadence naissent de la puissance) et non pas externes (les barbares). Surtout peut-être, détachée de la théodicée, la figure emblématique et légendaire du mal est réhistoricisée, mais dans le contexte des luttes idéologiques du moment : contre les conceptions dialectiques de l'histoire et du progrès de la fin du XIX^e s. est réaffirmée avec force l'idée que l'histoire du monde n'a que deux temps : celui du paganisme et celui du christianisme.

Néron, ou la tolérance de l'histoire.

À propos du roman de Dezső Kosztolányi*.

(Thierry Loisel – Ecrivain, traducteur – Budapest)

Dans une lettre à Maxime Gorki, suite à leur rencontre en Italie, l'écrivain hongrois Dezső Kosztolányi évoque en ces termes les circonstances qui ont présidé à sa décision d'écrire un roman sur l'empereur Néron :

« J'ai conçu l'idée de ce livre à Rome ; alors que je flânais dans la Ville éternelle, j'ai vu les Latins d'aujourd'hui, les Italiens, j'ai entendu la langue latine d'aujourd'hui, l'italien, et j'ai imaginé que le passé classique ne ressemblait pas à ce que nous lisons dans les poésies théâtrales ou dans la rigidité des essais historiques, et que Néron et Sénèque ne parlaient certainement pas comme de purs classiques latins »¹.

D'emblée, l'expérience d'un lien entre passé et présent, Antiquité et modernité, apparaît essentielle. Dans le texte d'une interview accordée quelques années plus tard, il revient sur cet épisode et précise :

« J'étais seul dans une petite auberge du Trastevere. J'écoutais en silence les bavardages et les jugements de plusieurs personnages, de quelques artisans, qui buvaient du vin rouge et mangeaient des spaghettis à la table voisine. Et alors je me suis mis à penser qu'il y a un millier d'années aussi la vie avait dû être la même [...].

Au cours de la même soirée, je me suis retrouvé, plus tard, "chez Aragno". Un groupe d'écrivains et de peintres parlaient et discutaient beaucoup. On argumentait sur les questions éternelles et insolubles de la littérature et de la peinture, de la beauté et de l'art, de la tradition et des expressions les plus récentes. Je me taisais. J'avais le sentiment de revenir en arrière, de remonter le cours des siècles, de rêver pour mon plaisir exclusif le passé de Rome, la période de l'Empire, l'époque de Néron »².

Tous les éléments du roman que Kosztolányi s'apprête à écrire se retrouvent ici résumés. Dans l'entretien qu'il donne au journaliste italien, plus complet que la lettre à Gorki, le romancier prend soin de préciser que cette expérience d'un lien entre modernité et Antiquité s'est répétée à deux reprises dans deux contextes quelque peu différents. Rêve et imagination ont su, à cette occasion, déclencher un voyage dans l'histoire par le simple biais de la vie quotidienne, mais aussi de l'esprit d'une langue, puis finalement de la question esthétique et littéraire : trois domaines chers au romancier.

* Le présent article est une version remaniée de la préface rédigée pour la traduction française du roman de Dezső Kosztolányi, *Néron, le poète sanglant*, Paris, Éd. Non Lieu, 2012.

¹ *Lettre à Maxime Gorki* (écrite en italien), du 15 septembre 1924 ; dans D. Kosztolányi, *Levelek-Naplók* [Lettres et journaux], Réz Pál (éd.), Budapest, Osiris Kiadó, 1988, 501-502.

² Entretien avec Gustavo Brigante Colonna, du 4 mai 1928 ; document inédit aimablement communiqué par L. Takács, auteur d'une très belle édition critique du roman (Bratislava, Éd. Kalligram, 2011).

Nous sommes donc loin, déjà, de la simple perspective du « roman historique ».

Cette expérience inaugurale ne rend d'ailleurs pas compte d'un rapport tout aussi essentiel, qui établit une passerelle dans le sens inverse également. Si cette expérience le conduit, à travers le présent, à s'immerger dans le passé, le projet romanesque évoquant la lointaine Antiquité ne pourra guère être conçu sans être nourri de certains éléments du présent ou de l'actualité vécue par l'auteur, comme nous le rappelle I. Harnos dans sa biographie de l'écrivain³.

Mais que ce soit dans un sens ou dans l'autre, tous ces éléments qui traversent le temps n'auront finalement leur raison d'être que s'ils sont replacés dans un projet littéraire global. Dans cette œuvre, l'écrivain « n'exprime pas directement son opinion négative, mais peut parler plus librement à travers le porte-parole du passé latin ; il peut le déformer plus hardiment »⁴.

L'histoire, autrement dit, est d'abord un moyen de rendre l'écriture plus libre et plus audacieuse. Et si Kosztolányi reste étranger à tout projet de « roman historique », il l'est donc tout autant, en dépit des allusions ou clins d'œil à nombre d'éléments actuels ou biographiques, du « roman à clé ».

Ce qui intéresse le romancier, c'est d'abord l'existence d'une porosité entre les époques, qui lui offrira les moyens de traiter de thèmes et de sujets qui transcendent toute temporalité. Évoquer une période historique précise, certes, mais avec suffisamment de liberté pour provoquer chez le lecteur contemporain des questions et réflexions auxquelles il sera immédiatement et intimement sensible. L'histoire agit comme un filtre, ou comme une médiation de la vérité romanesque.

Il ne faut toutefois pas se méprendre. La liberté selon Kosztolányi ne consiste naturellement pas à traiter l'histoire à la légère. Il prendra certes quelque libertés avec celle-ci, avec la chronologie des événements, avec leur interprétation, il se permettra – consciemment ou non – un certain nombre d'anachronismes, inventera quelques personnages, fera l'impasse sur d'autres thèmes, personnages ou événements notables⁵, mais dans l'ensemble restera fidèle à l'historiographie néronienne, qu'il ne dénature pas au profit d'une invention détachée de toute assise historique. Contrairement à ce que lui-même et sa femme laisseront d'ailleurs croire, et contrairement à ce que les critiques et les lecteurs auront longtemps préjugé à tort, Kosztolányi, nous le savons aujourd'hui, s'était largement documenté en cours de rédaction sur son sujet, lisant les auteurs classiques tels Suétone, Tacite ou Dion Cassius, ou un certain nombre

³ I. Harnos, *Kosztolányi Dezső*, Budapest, Aspi Stúdió Kiadó, 2004, 247 : « Presque tous les personnages du roman ont un modèle vivant et en demi-teinte ».

⁴ *Ibid.*

⁵ Quelques exemples, respectivement : la mort de Britannicus est située de manière inexacte après la retraite de Sénèque ; celle d'Octavie précède le meurtre d'Agrippine ; Zodique et Fannius sont des personnages inventés ; l'incendie de Rome est à peine mentionné, le voyage en Grèce pas du tout ; Acté n'apparaît que dans une allusion anonyme, et Pétrone est totalement absent.

d'historiens modernes, et il avait en outre jugé opportun de faire contrôler son tapuscrit par un spécialiste éminent de la question, József Révay, au titre de caution scientifique.

Nous sommes en 1921. Kosztolányi vient d'achever son premier roman, *Le Mauvais Médecin*⁶, et sans même attendre la publication de ce dernier, il s'engage aussitôt dans la rédaction de cette seconde œuvre. La mise en route est laborieuse, les premiers chapitres ont dû, selon I. Harnos, être écrits et réécrits plusieurs fois. Mais une fois le rythme trouvé, Kosztolányi ne mettra guère plus de quatre mois pour mettre un point final à ce texte pourtant long et complexe dans sa structure.

Jamais l'auteur ne donnera la moindre explication concernant son choix de prendre Néron pour thème. Il est un fait qu'il aime l'Italie, profondément, et depuis l'enfance :

« Mon premier amour a pour nom Italie, déclare-t-il en 1928. [...] À dix-neuf ans, comme pour réaliser un vœu, je suis parti pour la première fois en Italie. Et mon voyage fut un véritable pèlerinage mystique. Depuis ce temps, tous les ans [...] je me rends à Venise, à Florence, à Naples ou à Rome. Je ne pourrais plus m'en passer ».

Puis il précise que cette attirance, si elle n'est pas étrangère à l'architecture, à l'art, à la culture italienne en général, voire... au soleil, trouve ses racines ailleurs : « Ce que je viens chercher surtout, c'est la vie, c'est votre vie ; je viens la vivre au milieu de vous, dans ses manifestations les plus spontanées, les plus pleines ». Il va même jusqu'à considérer l'« homme italien » comme le meilleur échantillon, le plus présentable de cette humanité avec laquelle, en Italie dit-il, il entend venir « se réconcilier »⁷. Il reste également fort sensible, nous l'avons vu, à la langue italienne, à son pouvoir d'évocation de la langue latine qu'il qualifiera de langue « maternelle »⁸, non sans quelque exagération puisqu'il avoue ne plus guère maîtriser le latin à l'époque de la rédaction du roman⁹. Enfin, lorsqu'il pense à l'Italie, c'est l'histoire moderne du pays qui lui revient à l'esprit, avec ses héros révolutionnaires, comme Silvio Pellico ou Garibaldi¹⁰.

Alors pourquoi Néron ?

Le personnage, en réalité, l'intéresse depuis longtemps. Le nom de l'empereur apparaît pour la première fois sous la plume de l'écrivain alors qu'il n'a encore que 16 ans, et, curieusement, lié à un autre

⁶ La traduction française de ce roman a été publiée en 2011, également aux Éditions Non Lieu.

⁷ Entretien avec Gustavo Brigante Colonna.

⁸ *Ibid.* – le latin était encore, un siècle plus tôt, la langue officielle en Hongrie, parlée couramment par les grands-parents de Kosztolányi.

⁹ « Mes restes de latin sont maintenant bien pauvres », écrit-il à Révay (lettre du 24 mai 1921 ; dans *Levelek-Naplók*, 457).

¹⁰ Entretien avec Gustavo Brigante Colonna.

nom célèbre à l'époque : « J'aimerais bien écrire sur Néron, et c'est D'Annunzio qui me vient à l'esprit »¹¹. Ce lien semble d'ailleurs tenace, puisque Kosztolányi associera encore ces deux noms bien des années plus tard, quelques mois après la parution du roman, sur un ton nettement sarcastique et défavorable à l'auteur italien, qu'il connaissait mais qu'il n'appréciait guère¹².

Les deux noms se sont associés, sans doute, sur un premier parallèle entre les caractères autoritaires des deux personnages, l'un ayant régné sur l'empire de la Rome antique comme l'autre régna sur le monde des Lettres italiennes, voire européennes du début du siècle. Mais c'est naturellement autour de la notion de « médiocrité littéraire » que les deux noms sont indissolublement liés dans l'esprit de Kosztolányi, qui semble donc avoir été prioritairement sensible à cette thématique. Il suffit du reste de remarquer les termes utilisés sous sa plume pour présenter son roman : « Un roman sur l'empereur Néron, écrivain sans talent » ; « Le protagoniste est un dilettante littéraire, l'empereur sans talent Néron »¹³ ; ou de lire, dans le texte même du roman, les traits sous lesquels apparaît régulièrement l'empereur – trahi par l'attitude de Sénèque ou par les propos de Lucain, notamment¹⁴.

Notons d'ailleurs, en passant, que sur cette prétendue médiocrité, l'opinion des contemporains de l'empereur ou des historiens ne semble pas aussi catégorique. Sénèque – le Sénèque historique – remarque que l'empereur s'exprimait « excellemment » (*dissertissime*), et que son écriture était claire et précise¹⁵. Suétone, qui ne passe pas pour être particulièrement favorable à Néron, affirme que l'empereur « composait des vers par plaisir et sans peine », et que ces vers étaient composés « par un homme qui médite et compose »¹⁶. La plume de Tacite est certes plus acerbe, mais la synthèse que s'efforce d'établir de nos jours le grand spécialiste de l'époque néronienne, E. Cizek, si elle exprime une incertitude sur les talents poétiques de Néron, lui permet toutefois d'affirmer qu'« à partir des témoignages dont nous disposons se dégage l'image d'un poète érudit, raffiné et passionné »¹⁷.

Le thème de la médiocrité littéraire, central pour Kosztolányi, semble donc avoir été volontairement maintenu, en dépit des témoignages contradictoires qu'il connaissait.

¹¹ D. Kosztolányi, *Tinta*, Gyoma, 1916 (citant un texte de 1901) ; cité dans M. Szegedy-Maszák, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram, 2010, 206.

¹² « Néron, c'est son ancêtre », écrit-il encore à propos de D'Annunzio dans un article paru dans le *Pesti Hírlap* du 15 oct. 1922 (repris dans *Szabadkikötő*, Budapest, Osiris, 2006, 241).

¹³ Respectivement lettre à Révay (mars 1921) et lettre à Gorki (mars 1924), déjà citées.

¹⁴ Voir D. Kosztolányi, *Néron, le poète sanglant*, respect. 87 sq. et 109 sq.

¹⁵ Sen., *Nat.*, 1.6.

¹⁶ Suet., *Ner.*, 6.50 (trad. H. Ailloud).

¹⁷ E. Cizek, *Néron*, Paris, Fayard, 1982, 44 ; voir aussi, dans le même sens, J.-M. Croisille, *Néron a tué Agrippine*, Bruxelles, Éd. Complexe, 1994, 105.

Ce thème, néanmoins, est absent du titre. L'auteur lui préfère le qualificatif de « sanglant ». L'articulation des différents thèmes présents dans le titre est d'ailleurs subtile, et ne semble pas se produire là où on l'attend. Lorsque pour la troisième fois, Kosztolányi revient sur l'épisode inaugural du café Aragno, prenant clairement ses distances avec l'histoire romaine, il brosse un tableau général pour finalement épingle l'ensemble des poètes d'un qualificatif inattendu dans ce contexte :

« J'ai vu un café où grouillaient, les uns sur les autres, les poètes, écrivains en herbe, sanguinaires amateurs. Rien à voir avec l'histoire latine »¹⁸.

Le poète n'est plus seulement médiocre, ou débutant. Il est surtout, *in nuce*, sanguinaire. Néron est encore absent. Mais lorsque, dans une lettre plus tardive, il sera mentionné, ce sera exactement sous les mêmes termes¹⁹. L'empereur, autrement dit, ne se présente plus comme un poète d'un genre particulier parce que sanguinaire, mais c'est bien plus parce qu'il est poète qu'il est sanguinaire, comme les autres. L'argument s'est donc retourné :

« Mon Néron est un sanguinaire amateur ; je veux dire qu'il aimerait écrire de la poésie épique, et qu'il n'y parvient pas. Alors il a recours à la cruauté. Il vit en tant qu'homme ce qu'il n'a pas su créer en tant qu'artiste. Bref, il s'adapte, il transige. Il descend. Il aurait voulu être poète. Et en fait, le malheureux n'a pas de chance. Il ne peut être qu'empereur.

La tragédie est là ».

On voit ici se dégager ce que l'on pourrait lire comme un troisième temps logique du roman²⁰. Et ce n'est qu'après cette assimilation au commun des poètes que le nom de Néron peut enfin devenir lisible, pertinent, et qu'il pourra représenter une rupture spécifique avec le statut du poète pour enrichir le roman d'une nouvelle lecture.

Poésie et pouvoir. Néron, ou l'histoire d'une cohabitation impossible... Si la poésie se révèle indissolublement liée au sang, quel sera le destin d'un être de pouvoir dès lors qu'il s'avise de poétiser ?

À cette époque, Kosztolányi se sent, qu'il le veuille ou non, rattrapé par l'histoire. Profondément déçu après avoir pris position en faveur de la République des Conseils de Kun Béla, il change radicalement de cap, collabore avec un journal conservateur, mais finit par critiquer tout aussi sévèrement le régime de l'amiral Horthy. Il se sent donc isolé, et tente donc de répondre comme il peut. Notamment par ce roman. C'est sur ce terrain littéraire que l'écrivain isolé par l'histoire entend trouver certains appuis, et certains

¹⁸ D. Kosztolányi, *Abécé*, 1931, 151.

¹⁹ La première fois en hongrois – *vérszomjas műkedvelők* –, la seconde fois en italien – *dilettante sanguinario*.

²⁰ Néron cruel parce que médiocre ; Néron poète sanguinaire ; Néron sanglant parce que poète.

repères, non pas pour donner prise à son désenchantement en y trouvant refuge, mais plutôt pour donner à lire une histoire qu'il entend écrire autrement. Où l'élément humain transcende la spécificité des époques :

« Le drame de Néron m'intéresse parce qu'il me rapproche de son humanité. [...] J'ai dépeint le gribouilleur amateur dans mon roman, le bel esprit, qui ensuite n'a pas pu être poète »²¹.

Si Kosztolányi entend proposer une autre lecture de l'histoire, certains commentateurs, plus concrètement, ont voulu y voir, entre autres, une dénonciation des violences de la Terreur blanche perpétrées après la chute de la République des Conseils par les Gardes blancs²². D'autres y ont décelé, plus généralement, la volonté chez l'auteur, de broser une peinture des mœurs de l'époque, à travers une série de portraits ou de situations archétypales, plus profondément que ne le feraient de simples clins d'œil²³. De manière sans doute plus récurrente, l'interprétation s'est orientée, dès les premières critiques mais aussi plus tardivement, vers une lecture suggérant une intention d'autojustification de l'auteur, cherchant à expliquer son attitude pendant les événements récents²⁴.

Il n'y a certes aucune raison de rejeter ces différents éclairages, même si les désirs de dénoncer, peindre ou justifier doivent plutôt se concevoir comme autant de facteurs surdéterminés pour une interprétation qui par définition reste interminable. Les enjeux se situent au-delà. Kosztolányi, lui, entend écrire. L'histoire, mais avec sa propre histoire.

En Italie, il est venu chercher la vie et a trouvé Néron. Tout comme il a su faire son entrée dans la littérature par la poésie et a trouvé la violence et la guerre. L'écrivain cherche une voie nouvelle pour l'écriture. Et c'est probablement vers une autre terre d'asile que celui-ci s'oriente, plus ou moins consciemment. Du côté, cette fois, de l'Allemagne. À ce titre, le rapprochement qui aura d'ailleurs lieu avec Thomas Mann – qui écrira pour son *Néron* une lettre-préface admirable, où il résume les enjeux essentiels du roman²⁵ – possède sans doute des racines profondes. Ne serait-ce que parce que l'auteur allemand a vécu une situation fort semblable à la sienne, au moment, notamment, où il rédige ses *Confessions d'un apolitique*, en 1918 – ouvrage que Kosztolányi connaissait.

²¹ D. Kosztolányi, *Abécé*, 1931, 361.

²² Détachements paramilitaires sévissant avant et pendant l'arrivée au pouvoir de l'amiral Horthy, en 1919-1920 ; voir notamment, sur cette interprétation A. Mádl, « Le Roman historique d'esprit antifasciste en Hongrie et dans la littérature allemande », in : *Littérature hongroise, littérature européenne*, Budapest, Corvina, 1964, 423-433 ; cité par S. Kepes, *Kornél Esti*, trad., Paris, Cambourakis, 2012, 110.

²³ Voir par ex. T. Adamik, « Néron le poète sanglant, de Désiré Kosztolányi », in : J.-M. Croisille, R. Martin & Y. Perrin (éd.), *Néron : histoire et légende*, Actes du Colloque *Neronia V*, Clermont-Ferrand et Saint-Étienne, 1994 (Coll. Latomus 247), Bruxelles, 1999, 304.

²⁴ Voir par exemple G. Bodnár, *Panorama de la littérature hongroise du XX^e siècle*, Budapest, Corvina, 1965, 136 ; cité par S. Kepes, *ibid.* (n. 22) ; A. Lengyel, « Játék és valóság közt » [Entre le jeu et la réalité], Szeged, Tiszatáj, 2000, 100-122.

²⁵ Voir D. Kosztolányi, *Néron, le poète sanglant*, 45 sq.

L'esprit allemand, en effet, est alors dans l'air du temps et irradie sur toute une partie de l'Europe. Son influence se fait sentir, en particulier, à travers les conceptions de l'histoire élaborées par le cercle de Stefan George, personnalité dont Kosztolányi ne semble avoir retenu que l'œuvre poétique, mais dont il a dû connaître les théories à travers Ludwig Friedländer, historien membre du cercle, que le romancier a lu pour préparer son roman.

La véritable histoire, selon le cercle, engage la vie même de l'historien, ses valeurs, son mode de pensée. Elle est non seulement création littéraire, mais elle construit, édifie, provoque l'enthousiasme. Rien de moins éloigné, semble-t-il, de la conception que se fait Kosztolányi de l'histoire et de son roman...

À la confluence de cette irradiation de la culture allemande se situe Nietzsche, qui trône, survole même ce premier quart de siècle, et que Kosztolányi a soigneusement lu et étudié au cours de ses études de philosophie à Vienne. Nietzsche constitue à l'évidence le point commun à tous ces auteurs déjà cités, parmi de nombreux autres. On a beaucoup écrit sur l'influence durable du philosophe sur le romancier, même si Kosztolányi, passées les années 1905-1906, ne le cite plus guère explicitement.

Au cours de la rédaction, le romancier s'est donc aménagé un vaste espace de liberté pour faire parler l'histoire, pour la faire vivre et la faire respirer.

Le roman *Néron* a la particularité de se présenter, avant tout, comme une vaste scène de théâtre, sans que l'on puisse jamais définir si la pièce qui se joue relève du tragique, du comique, voire de la farce. Une tragi-comédie, peut-être. De fait, il s'agit, de bout en bout, d'un « spectacle » laissant évoluer les divers protagonistes comme autant de comédiens ou d'acteurs, avec leur lot de masques, symboles et accessoires. Néron, bien sûr, n'a de cesse de les manier, au fil des pages, au sens propre comme au sens figuré, en les arborant, en les retirant, en s'en protégeant, en les rejetant. Mais il n'est pas le seul. Poppée, par exemple, finira elle aussi par monter sur le trône, « devenue impératrice, aérienne et délicate, pareille à une actrice »²⁶. Les conjurés auront « des gestes, théâtraux autant que leurs actions »²⁷. Et que dire de ce glaive, « accessoire de théâtre au tranchant émoussé »²⁸, avec lequel l'empereur finit – non sans aide – par se donner la mort, comme pour conclure cette tragédie par une ultime bouffonnerie ?

Le regard de Kosztolányi a le pouvoir de couvrir un large spectre, et son écriture nous découvre finalement une scène plus vaste que celle d'un simple théâtre. C'est le pouvoir du roman d'ouvrir l'espace, aussi, sur cette Autre Scène dont parle Freud, où l'on voit se profiler, sous les masques et les costumes, ce que Kosztolányi appelle la vraie vie, ou, pour parler comme Nietzsche, l'espace de la Grande Raison qui

²⁶ *Ibid.*, 309.

²⁷ *Ibid.*, 328.

²⁸ *Ibid.*, 376.

finalement gouverne le monde. Bien loin d'assister à une représentation qui se déroulerait sur le seul *proscenium* à la lumière du jour, Kosztolányi nous convie dans les coulisses – pénombre et ténèbres de la psyché tout autant que bas-fonds scabreux de la société. C'est là que règne Kosztolányi, qui, comme il le dit lui-même²⁹, s'est invité à la table de Néron, dans la salle de ce vaste café populaire qu'est l'Empire.

Le récit commence par une absence et par son masque, figure d'un père que l'enfant « n'avait jamais connu, et n'avait même jamais vu », mais qu'il parvient à idéaliser, l'imaginant « plein de bonté », avec « un visage doux et indécis »³⁰. Mais ce masque du père ne vient faire écran, finalement, que sur un grand vide. La bonté ne sera jamais qu'un rêve douloureux qui s'effritera bien vite, ne laissant qu'une souffrance qui le poursuivra, et que Néron tentera de neutraliser en idéalisant par la suite toute une série de modèles. Comme tout humain. À commencer par Sénèque, qui viendra combler ce manque. Pour un temps.

Au père absent s'est donc substituée la figure du père présent. Le texte n'en reste naturellement pas à cet élément d'identification psychologique somme toute banal. Kosztolányi prend soin d'intercaler dans la narration une succession de trois rencontres, apparemment secondaires, mais qui ouvrent aussitôt sur d'autres horizons : un musicien, d'abord, un flutiste qui, « comme la cigale, demeure invisible »³¹ ; puis, à l'occasion de rêveries insomniaques dans le désert de la nuit, Néron se remémore son enfance, chez sa tante Lepida, qui l'éleva dans la compagnie d'un danseur et... d'un ventriloque. Le texte s'est enrichi, passant de la psychologie à la poésie. Néron, semble nous suggérer le récit, découvre très tôt l'art de la danse, cet art qui permet d'évoluer dans les airs et au-dessus du vide ; mais il est aussi confronté aux farces et à la technique d'un barbier ventriloque, capable « de berner tout le monde »³².

La musique, la danse, le ventriloque. Néron se trouve ainsi résolument plongé, pour ainsi dire, dans un univers nietzschéen. Par la musique, bien sûr, emblème du monde dionysiaque si cher au philosophe, mais aussi par cette rencontre de deux figures, l'une solaire, le danseur, frère du danseur sur corde admiré par Zarathoustra, et l'autre sombre, le ventriloque, figure nihiliste et adepte du mensonge :

« C'est pour le ventriloque de la Terre que je te tiens ; et lorsque des diables de subversion et de déjection j'ouïs le discours, pareils toujours à toi je les ai trouvés : saumâtres, menteurs et plats »³³.

²⁹ « J'ai pris un petit noir avec l'empereur Néron dans un café budapestois » ; *Abécé*, 34.

³⁰ *Néron*, 69.

³¹ *Ibid.*, 80.

³² *Ibid.*, 81.

³³ *Ibid.*, « De grands événements », 151.

L'interpellation de Zarathoustra pourrait ici faire illusion, et sonner comme une prémonition. Mais Kosztolányi a soin de mettre Sénèque sur la route de l'empereur qui, mort d'angoisse et d'ennui, lui lance un appel :

« Tu devrais d'abord commencer par vivre, dit Sénèque.

[...]

D'accord, balbutia l'empereur obéissant. Guide-moi, fit-il, comme on guide un somnambule »³⁴.

Sénèque sera présent, et le guidera. C'est encore sous la plume de Nietzsche que semble s'inscrire la réponse de l'empereur :

« Il me *faudra* continuer de rêver encore pour ne point périr : comme il faut que le somnambule continue de rêver pour ne pas faire de chute »³⁵.

Sénèque, lui, ne répond pas par le rêve. Il faut, lui dit-il, commencer par vivre et descendre un peu des hauteurs du trône pour tout observer... Mais il ajoute aussi :

« Peut-être pourrais-tu lire les tragédies grecques. Elles portent le deuil en elles. Sur les plaies à vif elles sont un sombre remède. On dit aussi que l'écriture guérit... »³⁶.

L'Écriture, l'écriture tragique. Parole quasiment oraculaire que Néron entendra.

Il commence par s'isoler comme pour obéir au Sage, qui espère bien encore inculquer au jeune empereur « la douceur et la bienveillance »³⁷. Bref, l'art de bien gouverner. Pour lui complaire encore Néron descendra dans les bas-fonds, tel Zarathoustra descendant de la montagne pour y rencontrer les hommes. À l'instar de Kosztolányi, il y cherchera la vie, certes, et y trouvera prostituées, estropiés, indigents de toutes sortes. Et ses ailes poussent. Mais vient un moment où brusquement « sa tête s'embrouille », « tout lui devient brumeux »³⁸. Une confusion s'installe. Les repères se diluent et les frontières entre l'espace du rêve et l'ordre de la réalité s'estompent.

Alors il s'emballe. Parmi les déshérités, Néron a rencontré Vatinius, le nain difforme, et Zodique et Fannius, piètres poètes. En les ramenant tous les trois à sa cour, il montre qu'il n'a pas compris la leçon de Sénèque. Il intègre au réel l'expérience qu'il n'a pas su transposer dans les mots.

³⁴ *Ibid.*, 98.

³⁵ F. Nietzsche, *Le Gai Savoir*, § 54, in : *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, 79.

³⁶ *Néron*, 77.

³⁷ *Ibid.*, 96.

³⁸ *Ibid.*, 108.

Ce sera le premier malentendu. Néron prend les choses pour des mots. Contre Sénèque, il entend, pour réformer le monde, prôner la sauvagerie, dans la poésie comme dans la réalité de ses actes. On sent bien, au fil des lignes, la présence d'un déchaînement aux allures dionysiaques, mais à la différence du philosophe, Néron – d'ailleurs contre toute véracité historique – a oublié le versant apollinien de la vie et de la poésie. Et l'identification, de Sénèque, passe à Britannicus, qui de modèle devient persécuteur.

Néron, alors, tuera Britannicus et ce sera le second malentendu. Il le tuera en croyant supprimer l'idée qui l'empêche de créer, le complexe qui le rend malade. Sous l'influence d'une pensée magique. Mais inversée. Ne transperçant pas la figurine pour tuer l'homme, mais tuant l'homme pour tenter de supprimer le symbole. Il a même des hallucinations.

Néron, à partir de cet instant, entre dans la psychose, et « jouit des ténèbres »³⁹. Il entend reconstruire sur ce vide et se sent prêt à devenir ce poète attendu, nécessaire, capable de gouverner le monde. Le meurtre accompli, sa tâche se dessine. Refondre les valeurs de la Rome décadente sur le modèle de l'Athènes hellénistique, rêvant aussi d'Alexandrie, la capitale orientale de la culture au sein de l'empire⁴⁰. Poursuivre le rêve. Une tâche qui semble une fois encore, chez Kosztolányi, faire écho à la voix du philosophe allemand appelant à la « transmutation de toutes les valeurs », mais aussi à celle de l'historien, à travers ce que E. Cizek nomme si justement la « réforme axiologique » de Néron, qui engage toute une vision du monde, sensible au fil des pages dans le portrait dressé par le romancier. Cizek parle d'une audace, et confirme en effet :

« L'audace néronienne est d'une certaine façon le fruit d'une rencontre entre la pulsion d'un homme et une manière d'envisager le monde et d'y agir, une *Weltanschauung*, en l'occurrence la culture grecque, hellénistique et orientale »⁴¹.

Néron a tué pour pouvoir continuer à rêver. Mais le rêve n'y change rien. Rien ne se transforme. Si ce n'est que le danseur impérial finira par chuter, comme chutera le funambule de Nietzsche.

Le malentendu de Néron ira ensuite de répétition en répétition. Après Britannicus, Octavie fera figure de nouvel empêchement, parce que « stérile elle le rend stérile »⁴². Et Néron poursuivra son rêve encore, chargé d'une nouvelle illusion, l'amour, en la personne de Poppée qui, dans l'initiale de Dionysos qu'elle dessine dans une flaque de vin devenu sang, n'y verra par erreur que le dieu de l'amour, tandis qu'en experte, elle applique ce que Kosztolányi intitule si joliment la « technique du cerceau ».

³⁹ *Ibid.*, 368.

⁴⁰ *Ibid.*, 368.

⁴¹ E. Cizek, *o.c.* (n. 17), 163.

⁴² *Néron*, 174.

Le roman, certes, est cyclique, et s'inscrit avec obsession dans un éternel retour du même. Au-delà de l'histoire mais en gardant la leçon du philosophe, qui considère « ne devoir la servir que dans la mesure où elle sert la vie »⁴³. Nietzsche, admirateur des Grecs anciens, l'était d'ailleurs tout autant de l'*imperium Romanum*, « cet admirable chef-d'œuvre de grand style, écrit-il, qui n'était qu'un début ». Et le philosophe d'ajouter : « Cette organisation était assez solide pour tolérer les mauvais empereurs. Le hasard des personnes ne devait pas entrer en ligne de compte »⁴⁴.

Pourtant, à la différence de Nietzsche – ou plutôt pour creuser davantage dans le droit fil de cette idée –, c'est pour Kosztolányi cette « tolérance de l'histoire » qui fait problème. Et le hasard de la personne qui l'intéresse.

Néron était sans aucun doute nietzschéen. Fondamentalement. Mais il a raté quelque chose. « Quelque chose lui a manqué, dit l'affranchi Phaon. Très peu. Mais ce quelque chose est énorme »⁴⁵.

Plus sans doute que les fantômes de Britannicus ou d'Octavie, c'est le pouvoir qui constitua peut-être l'empêchement ultime qu'une écriture insuffisamment puissante n'a pas su rejeter vers les limites d'une réalité trop fuyante. Son destin ignore les règles du jeu. « Le contraire du jeu, nous rappelle Freud, n'est pas le sérieux, mais la réalité ». Mais pour Néron, les contraires n'existent pas, le jeu *est* la réalité.

« Le poète fait comme l'enfant qui joue, dit encore le psychanalyste. Il se crée un monde imaginaire qu'il prend très au sérieux, c'est-à-dire qu'il dote de grandes quantités d'affect, tout en le distinguant nettement de la réalité »⁴⁶.

C'est ce dont Néron est incapable. Et c'est pourquoi il ne peut être poète. Non pas parce qu'il est médiocre ou sanguinaire, mais parce que son empire est un monde sans frontières. À mesure qu'il s'avance masqué dans son règne, l'empereur s'enfonce dans une forme d'hallucination psychotique, incapable de distinguer durablement son rêve de la réalité du pouvoir. Le roman est d'abord le récit de cette déroute, bien sûr, et Kosztolányi s'efforce de montrer la mécanique infernale dans laquelle l'empereur se trouve piégé, résistant au fil des pages à la menace de la folie. Mais Néron connaît parfaitement l'art de jouer avec les masques. Autant de facettes, ou de pelures, d'un moi multiple, interchangeables, dont se pare le prince toujours plus angoissé. Frère de cet autre prince du conte oriental qui, en quête d'identité, commence à se défaire d'un premier masque, derrière lequel s'en trouvent un deuxième, puis un troisième, et qui finit,

⁴³ F. Nietzsche, *Considérations inactuelles* (2^e), in : *Œuvres complètes*, t. II, 93.

⁴⁴ F. Nietzsche, *L'Antéchrist*, in : *Œuvres complètes*, t. VIII, 228.

⁴⁵ *Néron*, 378.

⁴⁶ S. Freud, « La création littéraire et le rêve éveillé », in : *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. M. Bonaparte et E. Marty, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1983, 70.

lorsque le dernier masque tombe, par découvrir avec terreur son visage écorché, sanguinolent⁴⁷. Néron, le poète sanglant, Néron, le poète ensanglanté⁴⁸. Si la conscience morale constitue pour Nietzsche – comme pour Freud d'ailleurs – non pas « la voix de Dieu, mais l'instinct de cruauté qui se retourne contre soi »⁴⁹, Néron, lui, nous montre le revers de la médaille, où l'instinct de cruauté reste effroyablement tourné vers le monde.

S'il s'agit bien, certes, d'un théâtre de la cruauté, comme Antonin Artaud l'appelait de ses vœux, le drame qui se noue et qui se joue finalement sur l'autre scène sort des limites du simple plateau pour envahir la scène du monde. Rien, sans doute, ne résume mieux la situation dramatique de l'acteur Néron que la scène qu'il joue, à la manière d'une farce ou d'une comédie, avec Pâris⁵⁰. L'acteur lui annonce la réalité d'un complot, que celui-ci entend comme un simple jeu dont il est incapable de sortir. Il résiste autant qu'il peut. Ce n'est qu'à la faveur d'un « pli de sa bouche » que Pâris brise le rêve. Le jeu possédant son revers, le voile se lève sur la vérité. Néron, en quelque sorte, passe à l'acte et mord de toutes ses dents le coussin qu'il déchire. Unique amorce d'un acte poétique, peut-être, puisqu'il s'attaque au symbole, mais passage à l'acte tout de même puisqu'il mord et ne parle pas. Il commet finalement le matricide, mais rien n'y fait, le voile retombe encore une fois sur l'acteur perpétuel d'une nouvelle tragédie théâtrale. La confusion est à son comble. Il n'y a pas de scène plus forte ni plus emblématique que la scène qui suivra, où Néron, à terre et accablé, continue à chercher l'impossible, « physiquement », voulant marquer de son corps la dureté inaltérable du réel par l'inscription même de la lettre :

« Ses mains continuaient à s'agiter, elles grattaient, comme si elles avaient voulu graver les lettres sur le sol »⁵¹.

Entre réel et langage, aucun passage n'est possible. L'homme est un être de symboles, qui de ce fait se coupe du réel pour mieux évoluer dans ses images, qu'il peut à loisir découper au moyen de ses mots. L'homme est poète, par définition, tout en sachant, aussi, que le réel est là, qui lui est interdit. Vérité à laquelle Néron n'a pas accès.

Il y a bien Sénèque, qui est toujours présent. Sachant depuis longtemps que Néron ne saurait être poète, mais que par destin, il reste l'empereur du monde. Ou plus exactement il fait semblant d'y croire.

⁴⁷ J. Lacan, *L'Insu-que-sait-de l'une-bévue...*, Séminaire 1976-1977, inédit.

⁴⁸ Et non « sanguinaire », comme le suggérait A. Sauvageot (*Souvenirs...*, 69) pour la traduction du titre ; suggestion reprise également par G. Tverdota, « Kosztolányi et la mort. Néron ou le poète sanglant », *Cahiers d'études hongroises*, Paris, 2006, 75. Dans ce roman, le sang – qui est celui d'un poète, et non celui d'un empereur – est le sang dont lui-même est victime tout autant que les autres.

⁴⁹ F. Nietzsche, *La Généalogie de la morale*, in : *Œuvres complètes*, t. VII, 258-259.

⁵⁰ *Néron*, 278-280.

⁵¹ *Ibid.*, 297.

Kosztolányi entend, par sa bouche, nous offrir en des pages somptueuses une leçon quelque peu désabusée de *Realpolitik*, mâtinée d'un cynisme parfois nietzschéen, parfois plus pragmatique. Kosztolányi, en effet, a l'art de faire du slalom entre les idées de Nietzsche, qu'il place occasionnellement dans la bouche d'un Sénèque un tantinet sceptique, pour s'en éloigner à la phrase suivante⁵². Mais la parole essentielle finit par tomber, comme un couperet :

« Néron, en fait, n'était né ni pour être artiste ni pour être politicien [...]. Mauvais écrivain et mauvais politicien »⁵³.

Sénèque, en quelque sorte, bat sa coulpe, comprenant que les deux rôles – du moins sous un même masque – se révèlent inconciliables. Le politicien ne saurait s'aviser de poétiser le réel, sous peine de se voir immédiatement destitué ; quant au poète, il doit abandonner tout espoir de gouverner les hommes, non pas parce que l'acte poétique lui interdirait toute dimension politique, mais parce que le temps du poète est sans mesure avec celui du politicien, dont les actes espèrent un effet immédiat sur la société qu'il gouverne. Le temps du poète n'a pas cette prétention.

Et d'ailleurs, le poète peut-il éduquer quiconque ?

« Comment un poète pourrait-il éduquer quelqu'un, lui qui ne sait pas se former lui-même à la vie et au bonheur, puisque c'est pour cette raison qu'il est devenu poète ? »⁵⁴.

Le poète albatros... Et c'est le cercle, une fois encore. Sénèque, lui, s'arrête là. Perdant sur les deux tableaux, comme le sera tout autant son élève. N'ayant su amener celui-ci à la poésie, il n'a plus guère le temps de le convaincre à bien gouverner. Sénèque mourra d'avoir trop aimé, comme Néron se tuera, anéanti par ses angoisses et par son impuissance.

Néron, chef-d'œuvre de Kosztolányi, reste sans doute, parmi les cinq romans de l'auteur, le plus ambitieux, mais aussi le plus riche et le plus profond. Le romancier y règne en maître. Il aborde de front, certes, la question récurrente du rapport entre pouvoir et écriture, culture et politique. Mais il finit par soulever un dernier masque, placé sur le visage de l'empereur mort. Ce sont deux affranchis qui parlent :

⁵² Voir *ibid.*, p. 302 sq. Dans une allusion claire à la morale des esclaves, Sénèque nomme, sous le plume de Kosztolányi, les doux, les rêveurs, mais aussi les poètes – rien de moins nietzschéen ; quant aux forts, ce sont les criminels, les politiciens entre autres, mais ils incarnent plutôt l'idée d'un « mal nécessaire », plus proche de Freud, voire d'un René Girard que du généalogiste qui entend se situer au-delà du bien et du mal ; quant à l'idée d'un certain darwinisme social, où « les forts dévorent les faibles », elle va nettement à l'encontre de la conception nietzschéenne, qui estime, au contraire, que les faibles sont vainqueurs en raison de leur nombre...

⁵³ *Ibid.*, 308.

⁵⁴ *Ibid.*, 346.

« Regarde son visage, dit [Épaphrodite]. Comme il est violent, même dans la mort [...]. Il veut encore quelque chose. Quelque chose de plus grand que le reste des hommes [...]. Il est étrange à présent, intéressant. Comme ce visage m'apparaît beau. [...]

C'est un homme mauvais, dit Phaon. Terrifiant.

Les poètes sont tous terrifiants, dit Épaphrodite. En eux croissent les fleurs et la beauté. Mais leurs racines plongent dans la terre visqueuse et pleine de vers »⁵⁵.

Les poètes sont sanglants parce que la terre est pleine de mort et de sang, et qu'ils s'en abreuvent et s'en inspirent. Au moment de décrire la figure cadavérique de Caligula, cet autre empereur dont Néron, dit Eutrope, « est la copie très fidèle »⁵⁶, l'écrivain sera plus radical encore :

« Son visage était blanc, exsangue et simple. Le masque de la démence était tombé. Seul restait le visage. Un soldat le fixa longuement. Il lui semblait désormais le reconnaître. En lui-même il pensa :

“Un humain !” »⁵⁷.

Il n'est plus question de sang, ni de pouvoir, de folie ou de poésie. *Ember*, dit le mot hongrois. Humain. Si humain. Néron pas plus que Caligula ne furent sans doute de bons poètes ni de bons empereurs. Mais si les deux princes se rejoignent finalement dans la mort, c'est parce qu'en eux Kosztolányi ne perçoit plus que l'homme. *Ecce homo*. Ni messie ou homme-dieu, ni même cet aspirant surhomme ou antéchrist que rêvait d'être Nietzsche. *Ecce homo*, l'anti-surhomme tel qu'en lui-même. Par-delà le pouvoir et la poésie. Une fois les masques ôtés, arrachés les uns après les autres. Au visage de chair et de sang. En prince écorché. Mais surtout homme dans sa solitude mortelle et radicale. Privé de dieux. Sans Dieu.

Presque à la même époque, un autre grand écrivain, Marguerite Yourcenar, écrivait au moment de rédiger ses *Mémoires d'Hadrien* :

« Retrouvé dans un volume de la correspondance de Flaubert, fort lu et fort souligné par moi en 1927, la phrase inoubliable : “Les dieux n'étant plus, et le Christ n'étant pas encore, il y a eu de Cicéron à Marc-Aurèle un moment unique où l'homme seul a été”.

Une très grande partie de ma vie allait se passer à essayer de définir, puis à peindre, cet homme seul et d'ailleurs relié à tout »⁵⁸.

⁵⁵ *Ibid.*, 378.

⁵⁶ Eutr., 8.9 (trad. A. Dubois).

⁵⁷ *Caligula*, nouvelle latine, repris dans D. Kosztolányi, *Néron*, 415 sq.

⁵⁸ M. Yourcenar, *Carnet de notes de « Mémoires d'Hadrien »*, in : *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1974, 321.

Les Week-ends de Néron de Steno (1956) : un retour aux « sources » ?

(Muriel Lafond – Université Paris 8 – Halma-Ipel, UMR 8164)

Les Week-ends de Néron fait partie de ces films capables d'inspirer les jugements les plus divergents : quand certains y voient « probablement l'une des pires productions de l'Histoire du cinéma italien »¹ ou un pur « nanar », dont « visiblement, le scénario a été écrit – ou pas écrit, d'ailleurs – au jour le jour, les dialogues improvisés sur le plateau »², d'autres saluent au contraire un chef d'œuvre dans le genre, au « scénario soigné et brillant »³ ou « une comédie satirique souvent très drôle »⁴. Le film souffre en vérité de deux a priori négatifs : il relève tout d'abord du péplum, genre méprisé envers lequel les critiques ne sont pas tendres du fait de ses personnages stéréotypés, dénués de toute finesse psychologique, ses incontournables scènes de combats de gladiateurs ou de courses de char, ses esclaves court vêtues et sa très grande liberté à l'égard de l'Histoire. Même si, en vérité, le film s'éloigne de ces caractéristiques par bien des aspects, les affiches qui assurèrent sa promotion mirent en avant ces points, ce qui a pu engendrer un sentiment de répulsion chez les uns, une certaine déception chez les autres, désireux de retrouver ces éléments incontournables pour tout péplum. À cela s'ajoute le nom du réalisateur, Steno, connu pour des comédies qui ne brillent pas toujours par leur subtilité ou leur légèreté, comme le très dispensable *Banana Joe* (1982) avec Bud Spencer, pour ne donner qu'un exemple. Et malgré cela, nombre de spectateurs, surtout parmi les amateurs d'Antiquité, avouent une tendresse particulière pour ce film mettant en scène le conflit opposant Néron à sa mère Agrippine, ses amours avec Poppée, ses relations avec Sénèque et son goût effréné pour le chant.

Outre cette réception paradoxale, un autre sujet d'interrogation, qui n'est pas sans lien avec les remarques précédentes, concerne le rapport qu'entretient *Les Week-ends de Néron* à l'Histoire : si l'on n'attend pas – et à juste titre, lorsque l'on a affaire à de la fiction – un grand respect pour les écrits anciens, il est notable que le film s'ouvre, au sens propre comme au figuré, sur un exemplaire des *Annales* de Tacite. Ce plan ne manque pas de dérouter, puisque nous sommes dans la comédie : le spectateur attend donc une accumulation de clichés, voire une dimension parodique, mais certainement pas cette introduction on ne peut

¹ F. Martin, *L'Antiquité au cinéma*, Paris, Dreamland éditeur, 2002, 57.

² F. Forestier dans l'émission *Nanar story* pour nouvelobs.com, mise en ligne le 21 décembre 2009 : http://www.dailymotion.com/video/xb19gx_nanar-story-les-cochons-de-neron-et_news (site consulté en décembre 2012). On notera au passage que, lors de son intervention, le journaliste multiplie les erreurs et les inexactitudes, faisant par exemple du film un « péplum en noir et blanc ».

³ G. Pucci, « Nerone superstar », in : M. A. Tomei et R. Rossella (ed.), *Nerone*, Milan, Electa, 2011, 69 [62-75].p. 62-75.

⁴ H. Dumont, *L'Antiquité au cinéma. Vérités, légendes et manipulations*, Paris, Nouveau Monde éditions-Lausanne, Cinémathèque suisse, 2009, 491.

plus sérieuse et pompeuse. On peut se demander si les auteurs du film ont voulu simplement se moquer de certains péplums aux prétentions scientifiques et historiques, comme ce fut le cas de bien des productions hollywoodiennes, ou si les scénaristes ne se seraient pas véritablement plongés dans les ouvrages antiques pour écrire cette comédie néronienne. Une telle ouverture constitue-t-elle une plaisante tromperie ou s'agit-il de l'avertissement d'un véritable retour aux sources ?

Réalisé en 1956, le film de l'Italien Steno ne remporta pas un franc succès, loin s'en faut. Classé en 86^{ème} position au box office transalpin, il ne fit guère mieux l'année suivante en France, où il atteignit difficilement les 570 000 entrées. C'est pourtant un casting international impressionnant qui se partage l'affiche : Alberto Sordi et Vittorio de Sica, deux acteurs connus pour leur force comique, la star du cinéma muet hollywoodien Gloria Swanson et la jeune Brigitte Bardot, qui venait tout juste de terminer aux États-Unis le tournage d'*Hélène de Troie* de Robert Wise, où elle jouait l'esclave de la belle épouse de Ménélas. Les scénaristes sont également de grands noms de la comédie italienne : Rodolfo Sonego travailla avec des réalisateurs aussi célèbres que Dino Risi ou Mario Monicelli ; il fit plusieurs films avec Alberto Sordi, tout comme Alessandro Continenza, autre scénariste des *Week-ends de Néron*, et Steno, dont le nom est également associé au très populaire Totò. Et de fait, chacun remplit son rôle à merveille : les dialogues offrent des moments franchement drôles, le rythme est endiablé, certaines scènes flirtent avec l'absurde – lors de la première apparition de Néron, par exemple, on le découvre en train de diriger le plus sérieusement du monde un orchestre d'animaux –, de Sica livre un Sénèque cabotin au possible – difficile d'oublier le ton sentencieux avec lequel il ne cesse de déclarer : « Une maman est toujours une maman », alors qu'il encourage l'empereur à se débarrasser de son encombrante génitrice tout au long du film –, le Néron de Sordi se trémousse et trépigne comme un enfant gâté, Swanson incarne une Agrippine glaçante et castratrice, tandis que Bardot/Poppée joue de son physique, du bain au lait d'ânesse à la danse lascive en passant par des tenues toutes plus suggestives les unes que les autres. Les affiches mettent d'ailleurs en évidence son pouvoir de séduction, quel que soit le pays dans lequel est sorti le film. Aux États-Unis, où l'un des titres d'exploitation devint d'ailleurs *Nero's Mistress*, on voit la jeune actrice dans une tunique ridiculement courte et largement décolletée, enlaçant une colonne tout en regardant de façon lascive le spectateur potentiel. On note que l'accent s'est déplacé de la mère à la maîtresse, puisque le titre original était *Mio figlio Nerone*.

Quoi de plus naturel d'ailleurs, pour un scénario italien, que de s'intéresser aux relations mère-fils ? Alors qu'en 1956, presque 40 films avaient déjà été consacrés à Néron depuis l'invention du cinéma, seuls trois d'entre eux laissent une place à la mère de l'empereur⁵ : *Agrippine* d'Enrico Guazzoni, sorti en 1911,

⁵ Nous ne comptons pas les captations pour le grand écran de représentations théâtrales. On reconnaît cependant une référence à Agrippine dans *Roman Scandals* de Frank Tuttle (1933), dans lequel l'épouse de l'empereur Valerius, nommée Agrippa, tente de l'empoisonner avec son plat préféré, les rossignols, mais il s'agit là du personnage de la meurtrière, et non de la mère dominatrice.

Néron et Agrippine de Mario Caserini en 1918 et *Néron et Messaline* de Primo Zeglio en 1953, tous italiens. Il est vrai que le thème de la «mamma», envahissante et castratrice, n'a cessé d'innervir cette cinématographie jusqu'à nos jours, ainsi que le montre encore le réalisateur Gianni Di Gregorio, chez qui le protagoniste se trouve souvent aux prises avec ces mères (trop) aimantes, dans *Le Déjeuner du 15 août* (2008) ou *Gianni et les femmes* (2011). Dès le début du film de Steno, l'importance de cette relation est soulignée : les mots « fils » et « mère » sont prononcés chacun trois fois par la voix-off et présents à plusieurs reprises dans l'extrait soi-disant tiré des *Annales*. Même s'il ne s'agit pas du texte original, la place qu'occupent en vérité les deux personnages chez Tacite est tout à fait remarquable. Cependant, à part pour l'Espagne, où le titre correspond à une traduction littérale de l'italien, *Mi hijo Nerón*, l'exploitation du film à l'étranger en déplace l'enjeu, tant par le titre retenu que par l'affiche. Le plus souvent, les gens du marketing gommant le thème comique de la mamma, peut-être trop spécifiquement italien à leurs yeux, et insistent sur la représentation populaire de la Rome néronienne, liée à la décadence et au plaisir, soit directement, comme c'est le cas en Belgique avec *Les Plaisirs de Néron*, soit, de façon plus allusive, avec *Les Week-ends de Néron* en France ou l'un des titres alternatifs américains, *Nero's Big Week-end*. Si certaines affiches présentent des personnages souriants voire hilares, d'autres se débarrassent de la double appartenance générique du film, à la fois comédie et péplum, pour ne garder que le second aspect. Celle de *Nero's Mistress* offre ainsi une représentation des plus caricaturales de l'Antiquité et du péplum : comme nous l'avons vu avec la mise en avant de Brigitte Bardot court vêtue et à la pose aguicheuse, l'accent est mis clairement sur l'érotisme. Un bandeau traverse le haut de l'affiche, sur lequel est écrit en lettres rouges : « la décadence polissonne de la Rome de Néron... ! ». Trois dessins sur les cinq disposés autour du titre et du casting vont dans le même sens. On peut lire dans un cartouche barrant chacun d'eux : « Regardez ! le harem de Néron ! », « Regardez ! Bardot se baigne dans du lait ! », « Regardez ! des orgies romaines ». Une fois ajoutés les deux autres sur les légions romaines et les « redoutables galériens », il ne manque plus que les courses de chars et les combats de gladiateurs pour réunir tous les stéréotypes liés au genre.

Si l'affiche est bien loin de correspondre au film, il n'en demeure pas moins qu'elle demeure fidèle à son esprit, puisque *Les Week-ends de Néron* a souvent été qualifié de parodie de péplum⁶. Et de fait, on y retrouve de façon détournée et sur un mode mineur – car on pourrait parler de « péplum d'intérieur » – les différentes figures imposées du genre : à défaut d'orgies, on assiste à des lendemains difficiles pour les convives ; les légions évoquées sur l'affiche se réduisent à une troupe de femmes déguisées et prêtes au combat ; les courses de char à une sorte de manège d'enfant sur lequel est perché Néron. Le générique offre de même toutes les caractéristiques du péplum : les lettres d'or sur les plis d'un rideau cramoisi évoquent celles de *La Tunique* de Henry Koster (1953), premier film à utiliser le format CinemaScope, auquel recourt

⁶ Dans un dossier consacré au péplum italien dans *Positif* (456, février 1999, 82-102), Gérard Legrand voit dans le film de Steno la meilleure des parodies de péplum (p. 85), Jean Gili parlant quant à lui de pastiche (p. 93).

également celui de Steno. La musique pompeuse renvoie sans doute à celle de Miklós Rózsa pour *Quo Vadis* de Mervyn LeRoy (1951). Même si le spectateur italien s'attend à une comédie en voyant les noms de Steno et Sordi au générique, il n'en demeure pas moins que le sérieux apparent de cette entrée en matière peut dérouter, d'autant que suit le gros plan que nous avons mentionné sur l'exemplaire des *Annales*, dont une main tourne les premières pages. La voix-off qui se fait entendre en même temps qu'apparaissent les premières images vient cependant contredire de façon ironique les affirmations du pseudo-texte taciteen : Néron ne s'est pas retiré dans sa villa de Baules pour tenter de résoudre les problèmes de Rome, mais pour fuir sa mère. Nous sommes donc bien dans la comédie parodique, puisqu'il s'agit de se moquer non seulement du genre du péplum lui-même, mais plus spécifiquement de la représentation de Néron au cinéma.

C. Aziza observe que l'on assiste déjà à ce phénomène en 1907 avec *L'Empereur Néron sur le sentier de la guerre* du Danois Viggo Larsen⁷ et il ne manque pas de s'étonner de la fréquence de cette tendance parodique. N. Aubert fait le même constat pour la période muette en Italie avec *Tontolini Néron* (1910)⁸, auquel on peut ajouter *Kri Kri e il « Quo Vadis ? »* (1912) et *Checco Nerone* (1913). Il est vrai que, pour les scénaristes, la tentation est grande : non seulement l'empereur apparaît bien souvent au cinéma et ce, dès les toutes premières bandes⁹, mais il offre encore une puissance comique indéniable. Des siècles de légende noire que le roman *Quo Vadis ?* de Henryk Sienkiewicz a portée à son apogée en 1896 ont fait de Néron un personnage grotesque, fou, cyclothymique, dépravé, sadique. Malgré ces qualificatifs peu flatteurs, nous voulons pour seule preuve de son potentiel comique sa présence dans des dessins animés avec Bugs Bunny, les Pierrafeu ou Speedy Gonzales et Daffy¹⁰. Dans *Les Week-ends de Néron*, les auteurs recourent à tous ces clichés accumulés au fil du temps pour s'en moquer. À cet égard, la première apparition du protagoniste est significative : d'abord filmé de dos, perruque rousse et frisée vissée sur le crâne, Alberto Sordi tourne lentement sur lui-même au rythme d'une musique guillerette jusqu'à ce que l'on découvre son profil, yeux écarquillés, menton relevé, sourire sardonique. Il déclare qu'il est trop bon, que tout le monde s'accorde à le reconnaître, avant de laisser éclater sa colère contre des interlocuteurs qui ne sont pas encore apparus à l'écran, mais qu'il accuse d'abuser de sa bonté avant de se retourner en se lamentant et en trépignant avec hystérie. On découvre alors qu'il s'adresse à un lapin, un cochon, un hibou et autres animaux qui constituent l'orchestre qu'il se propose de diriger, lyre à la main. Tout est dit : la folie, le changement brutal d'humeur,

⁷ C. Aziza, *Le péplum : un mauvais genre*, Paris, Klincksieck, 2009, 136.

⁸ N. Aubert, *Un cinéma d'après l'antique. Du culte de l'Antiquité au nationalisme dans la production muette italienne*, Paris, L'Harmattan, 2009, 32.

⁹ Il est bien rare qu'un article ou une communication sur Néron au cinéma ne mentionne pas le fameux *Néron essayant des poisons sur un esclave* de G. Hatot (1896).

¹⁰ Respectivement dans *Roman Legion-Hare* (Fritz Freleng, 1955), « Time Machine » (saison 5, épisode 18, Hanna-Barbera, 1965) et *See Ya Later Gladiator* (Alex Lovy, 1968).

le ridicule, l'amour du chant. La scène va même rapprocher, d'une façon tout à fait habituelle¹¹ depuis l'Antiquité, l'empereur de son oncle Caligula quand il déclare au hibou : « Quand je pense que j'ai failli faire de toi un sénateur ! », allusion au cheval Incitatus que Caligula aurait envisagé de nommer consul (Suet., *Cal.*, 55). Un peu plus loin, il dira toute l'affection qu'il éprouvait pour son « cher oncle ».

En plus de la folie et de la passion pour le chant, Néron se révèle indissociable, dans la représentation populaire, du meurtre, en particulier du matricide, de l'incendie de Rome et de la dépravation : « Et la maison de César était l'ancre de la débauche, du vice et du crime »¹², lit-on dans *Quo Vadis ?*. Tout cela se voit réuni dans *Les Week-ends de Néron*, mais souligné à gros traits et toujours sur un mode humoristique. Lorsqu'il se produit sur scène, le Néron incarné par Sordi se livre à un numéro épouvantable, qu'il décide de recommencer 823 fois¹³, chiffre que répètent une Agrippine et un Sénèque abasourdis et horrifiés. On retrouve des allusions à ces piètres qualités de chanteur dans nombre de romans ou de films et l'on constate que ce jugement remonte à l'Antiquité : Suétone lui attribue une voix faible et sourde (*Ner.*, 20), ce que reprend Dion Cassius (61.20) en ajoutant qu'elle faisait naître les rires et les larmes chez ses auditeurs. La scène désopilante où Sénèque se défend d'avoir écrit à Lucilius que Néron chantait comme un chien trouve un écho dans une nouvelle de Arthur Conan Doyle, « Le Concours », où sa prestation est comparée au grognement d'un chien malade, puis au cri du même animal qui aurait reçu un coup de son maître !

Quand le film de Steno évoque différents meurtres ou sévices, ceux-ci se voient totalement dédramatisés : si l'empereur a fait couper le doigt de l'un de ses convives, c'est que l'homme avait la fâcheuse habitude de le fourrer dans son nez ; un jeune précieux sera embaumé et l'on plantera une torche sur sa tête pour en faire cadeau à « maman ». Comme tous les personnages se révèlent odieux et toujours prêts à s'entretuer, la mort du trio de conspirateurs – Sénèque, Poppée et Agrippine, qui avaient fini par trouver un terrain d'attente – ne vient absolument pas assombrir le dénouement, pas plus que la dernière image qui donne à voir Rome en feu. Le cinéma s'est ingénié à proposer des hypothèses variées sur les raisons de l'incendie : le plus souvent, Néron brûle Rome pour fonder une nouvelle cité ou parce que ses vers sur la chute de Troie ne sont pas assez « brûlants », comme il est dit dans le *Quo Vadis* de Mervyn LeRoy ; d'autres le dédouanent en invoquant une bagarre d'ivrognes ou un accident. *Les Week-ends de Néron* propose quant à lui une autre explication : c'est parce que le peuple estime qu'il chante comme une casserole que l'empereur met le feu à la cité. En invoquant un prétexte aussi ténu, le film dévoile clairement sa portée parodique.

¹¹ Dans son *Histoire naturelle* (7.45), Pline l'Ancien rapproche Caligula et Néron, tous deux « fléaux du genre humain ».

¹² Les références au roman renvoient à l'édition des Belles Lettres (Paris, 2012), traduction de Ely Halpérine-Kaminski. Citation p. 43.

¹³ Curieusement, la version française donne le chiffre de 1823.

Reste la débauche : même si nous avons vu que l’affiche américaine annonce de façon explicite une dimension érotique avec la mise en avant de Bardot, l’évocation d’orgies et de harem, il s’agit tout de même d’une comédie des années 1950. L’accent n’est donc aucunement mis sur la perversité sexuelle, contrairement à nombre de représentations de l’empereur : aucun geste ni allusion leste ; on n’assiste qu’à des lendemains de fête, et non aux scènes de débauche généralement associées à Néron ; Bardot danse certes nue, mais on ne peut pas deviner grand-chose dans le point de vue subjectif de l’empereur, puisque celui-ci contemple le spectacle à travers l’image diffractée produite par sa fameuse émeraude. Il s’agit de faire rire le spectateur et non de stimuler ses sens.

Dans la mesure où il reprend les clichés du péplum pour s’en jouer, *Les Week-ends de Néron* semble bien relever de la parodie, mot que conteste cependant Françoise Thomé-Gomez qui considère que « l’élément proprement parodique en est absent [...] dès lors que l’histoire ne se construit pas contre un hypotexte (ou hypofilm) constitué en lieu commun culturel »¹⁴. Il semble pourtant que le film de Steno se plaît à démarquer sur certains points le *Quo Vadis* de Mervyn LeRoy. Si *Les Week-ends de Néron* se situe un peu avant la deuxième vague du péplum italien, nouvel âge d’or que les historiens du cinéma font débiter aux alentours de 1957 et s’achever en 1964¹⁵, il vient surtout après le triomphe international de *Quo Vadis*, tourné lui aussi à Cinecittà en 1951. Nouvelle adaptation du roman de Sienkiewicz, ce film, qui coûta 7 millions de dollars¹⁶, en rapporta 25 et fut nommé huit fois aux Oscars. Avec ses 5500 figurants, sa durée de 170 minutes, ses décors impressionnants et l’utilisation du Technicolor, *Quo Vadis* imposa durablement sa marque sur les films à l’antique qui suivirent, en commençant par la représentation de Néron. Peter Ustinov choisit de faire de l’empereur un être précieux, un peu efféminé, renforçant ainsi le jeu de Jannings dans l’adaptation du roman de 1924 (Georg Jacoby et Gabriellino D’Annunzio) et de Laughton dans *Le Signe de la croix* de Cecil B. DeMille (1932). Pour H. Dumont, Sordi se livre à une « parodie du numéro déjà grandguignolesque d’Ustinov »¹⁷, capricieux, trépignant, les joues plus ou moins fardées selon les scènes. Après l’adaptation hollywoodienne, il sera bien rare de voir apparaître ce personnage au cinéma sans que l’acteur qui l’incarne n’arbore une perruque d’un roux flamboyant, ce dont ne se prive pas *Les Week-ends de Néron*.

En plus de cette accentuation du jeu déjà outré de l’acteur britannique, on retrouve d’autres points communs entre les deux films, alors qu’ils n’évoquent pas les mêmes événements. Steno a ainsi repris chez son prédécesseur une scène de lendemain d’orgie, la disposition chez l’empereur à passer du rire aux larmes

¹⁴ F. Thomé, « Le péplum et sa parodie », *CinémAction*, 89, 1998, 80 [75-83].

¹⁵ Voir C. Aziza, *o.c.* (n. 7), ou Laurent Aknin, *Le Péplum*, Paris, Armand Colin, 2009.

¹⁶ 12 millions, d’après R. Scodel & A. Bettenworth, *Whither Quo Vadis ? Sienkiewicz’s Novel in Film and Television*, Oxford, Blackwell Publishing, 2009, 228.

¹⁷ H. Dumont, *o.c.* (n. 4), 491.

et inversement, les minauderies au moment de chanter : annonçant d'abord qu'il ne peut ou ne veut pas faire preuve de son talent, il finit par céder devant les protestations de sa cour. Mais l'élément le plus intéressant dont se moque le film italien se trouve sans doute dans les prétentions à une grande exactitude historique. Comme le rappelle M. Wyke¹⁸, la technique de marketing de la MGM consista à mettre en avant des spécialistes de l'Antiquité, des érudits posés comme garants du respect de l'Histoire. Ce fut déjà le cas, dans une moindre mesure, pour *Le Signe de la croix*, mais cette volonté d'« historical accuracy » se vit encore renforcée, au point d'ôter le point d'interrogation à la fin du titre sous prétexte qu'une telle ponctuation n'existait pas chez les Anciens. Encore de nos jours, le recours aux consultants scientifiques est monnaie courante, même si cette cohabitation entre universitaires et auteurs d'œuvres de fiction ne va pas sans frictions¹⁹ : K. Coleman raconte toute l'amertume qu'elle a éprouvée lors de son travail pour *Gladiator* de Ridley Scott, de même que K. Milnor pour la série *Rome*²⁰. Lorsque *Les Week-ends de Néron* s'ouvre sur l'exemplaire de Tacite, référence sérieuse s'il en est, on peut penser à juste titre qu'il s'agit là d'une attaque plaisante faite à *Quo Vadis* et à sa volonté affichée de faire preuve d'exactitude historique. Le renvoi explicite à des sources anciennes, bien que rare, se manifeste dès la période muette. Dans ce cas, N. Aubert note que « la référence est soulignée à grands traits » puisque l'auteur antique devient garant du sérieux de l'entreprise²¹.

Si donc *Les Week-ends de Néron* se plaît à se moquer des prétentions historiques de *Quo Vadis*, il n'en demeure pas moins qu'il se permet parfois de corriger Sienkiewicz et ses adaptateurs. On constate ainsi qu'alors que Néron apparaît très souvent vêtu de violet ou de pourpre dans le film de LeRoy, fidèle en cela au roman qui évoquait un vêtement améthyste, on assiste chez Steno à une scène où un soldat veut interdire l'accès de la villa de l'empereur à sa mère, car celui-ci a donné l'ordre de dénuder et fouetter quiconque porterait du violet. On pourrait penser qu'il s'agit cela d'un épisode fantaisiste, mais on lit chez Suétone que Néron avait formellement défendu l'utilisation de ces couleurs (*Ner.*, 32). Même s'il peut paraître un peu exagéré d'interpréter la voix-off d'Agrippine comme une référence à ses mémoires évoquées chez Tacite (*An.*, 4.53), nombre de détails, qui semblent relever d'une simple volonté comique, puisent en vérité leur source chez les auteurs anciens. Les attaques continuelles de Brigitte Bardot, qui traite l'empereur de « fils à sa mémère » ou se plaint d'avoir abandonné pour lui deux époux, transposent avec humour deux passages

¹⁸ M. Wyke, *Projecting the Past : Ancient Rome, Cinema and History*, Londres, Routledge, 1997, 139.

¹⁹ Voir à ce propos L. Levêque, « Sources antiques et lectures cinématographiques. Le cas de *Gladiator* », *Babel*, 24, 2011, 165-180.

²⁰ K. M. Coleman, « The Pedant Goes to Hollywood : The Role of the Academic Consultant », in : M. M. Winkler (ed.), *Gladiator, Film and History*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004, 45-52 ; K. Milnor, « What I Learned as an Historical Consultant for *Rome* », in : M. S. Cyrino (ed.), *Rome, Season one : History Makes Television*, Oxford, Blackwell Publishing, 2008, 42-48.

²¹ N. Aubert, *o.c.* (n. 8), 58. Cette garantie de sérieux est toute relative : l'auteur de l'ouvrage rapporte que la publicité accompagnant la sortie de *La Chute de Troie* (Piero Fosco, 1911) affirme s'être « inspirée fidèlement de l'*Illiade* d'Homère », sauf que c'est l'*Odyssée* qui raconte la destruction de la cité.

de Tacite (*An.*, 13.45-46 ; 14.1) ; lorsque Sénèque entreprend de séduire Agrippine pour la retenir, le spectateur au fait des historiens anciens pense à l'accusation pour adultère dont les deux firent l'objet en 58 (D.C. 61.10) ; la même scène se termine par une allusion à l'impuissance sexuelle de Sénèque, lequel murmure : « demande à ta sœur si je suis impuissant ! », renvoi, sans doute aucun, à l'exil du philosophe en Corse en 41, encore une fois accusé d'adultère, mais cette fois-ci avec la sœur d'Agrippine, Livilla (D.C. 60.8). On peut également voir, dans la scène où Néron prend successivement à bras le corps toute une file de femmes pour les embrasser et finit par serrer sa propre mère contre ses lèvres, une allusion discrète à l'inceste dont se font l'écho les auteurs antiques (Tac., *An.*, 14.2 ; Suet., *Ner.*, 28 ; D.C. 61.11).

Nous avons vu plus haut comment étaient considérées les capacités de chanteur de Néron chez Suétone et Dion Cassius, mais ce qui semble être une exagération – tenir enfermé le peuple venu assister à la prestation de l'empereur – se retrouve pourtant chez le premier de ces auteurs : interdiction était faite de sortir du théâtre pour quelque raison que ce soit lorsque Néron était sur scène (*Ner.*, 23). Il en va également ainsi de la piètre appréciation de Sénèque : si l'on ne trouve pas dans ses lettres que son élève chante « comme un chien », les détracteurs du philosophe, selon Tacite, rapportaient qu'il se moquait de la voix de Néron chaque fois qu'il chantait (*An.*, 14.52). On rit devant la mine effarée de Poppée lorsque son amant lui propose de quitter le pouvoir et vivre d'aumône grâce à son art, mais c'est Suétone qui rapporte ce rêve irréalisable (*Ner.*, 40). Même chose quand le fils d'Agrippine expose sa volonté de constituer une armée de danseuses : on peut lire chez Dion Cassius que les soldats que réunit l'empereur portaient, en guise d'armes, différents instruments de musique et autres accessoires nécessaires aux représentations théâtrales (D.C. 63.8) et chez Suétone, à propos d'une expédition en Gaule, qu'il décida de choisir lui-même « des voitures pour transporter ses instruments de musique, de faire tondre comme des hommes celles de ses concubines qu'il voulait emmener avec lui, et de les armer, comme des Amazones, de haches et de boucliers » (*Ner.*, 44)²². Il s'agit donc, dans le film, d'une exagération comique, mais qui s'appuie sur les écrits des historiens antiques.

La construction du personnage de Sénèque relève du même procédé, le film de Steno reprenant à son compte les critiques dont le philosophe a fait l'objet chez Tacite comme chez Dion Cassius. Ses détracteurs lui reprochent ses incohérences : ennemi de la tyrannie, il protège un tyran ; critique vis-à-vis de l'argent, il possède une fortune. On retrouve ce décalage à plusieurs reprises dans le film, lorsque de Sica dicte un discours empreint de stoïcisme et de résignation face à la mort, l'appelant même de ses vœux, mais qu'il bondit à la vue d'un serpent ; lorsqu'il feint de vouloir se retirer pour mener une vie modeste, mais qu'il accepte immédiatement de rester quand Néron lui offre une propriété à la campagne – « je m'en contenterai », ajoute-t-il avec résignation. Le comble de l'hypocrisie est sans aucun doute atteint lors des tentatives de meurtre à l'encontre d'Agrippine. Néron rapporte à Sénèque que sa mère a découvert les

²² Traduction de Henri Ailloud, dans Suétone, *Vies des Douze Césars*, t. 2, 7^{ème} tirage, Paris, Les Belles Lettres, 1993.

serpents – trois douzaines pour le seul mois de mars ! – qu’il avait fait mettre dans son lit. Le philosophe joue les offusqués, mais l’empereur lui rappelle qu’il a agi sur ses conseils. « Non, non, réplique-t-il. J’ai dit : “si un jour un esclave mettait un serpent dans le lit de ta mère, cela ne m’étonnerait pas” », mais il s’enquiert aussitôt de savoir si Néron avait bien choisi un sourd-muet, comme il l’avait sous-entendu. On retrouve le même jeu lors de l’élaboration du poison.

La mort d’Agrippine est loin d’être claire dans les écrits des Anciens. Suétone rapporte que son fils tenta à trois reprises de l’empoisonner, mais en vain, car elle prenait par précaution des antidotes (*Néron*, 34), ce qu’indique également Tacite (*Annales*, XIV, 3). L’auteur des *Vies des Douze Césars* évoque ensuite un piège concernant le plafond, qui devait s’écrouler durant son sommeil, mais le subterfuge fut éventé et vient finalement l’épisode du bateau truqué et du naufrage. C’est cette version que suit avec une fidélité plus ou moins grande *Les Week-ends de Néron* – serpents, tentatives d’empoisonnement, plafond qui s’écroule au-dessus du lit puis naufrage –, le texte de Tacite étant beaucoup plus difficile à suivre. L’épisode du plafond s’y voit déplacé dans le bateau truqué, alors qu’il n’en a pas été question auparavant. Finalement, la dislocation prévue n’a pas lieu et quelques membres de l’équipage se placent d’un côté du navire pour le faire chavirer, tandis que d’autres, qui n’étaient pas au courant de cette tentative de meurtre, essaient de faire contrepoids (*Annales*, XIV, 4 et 5). Le tout tient de la comédie pure et devient incompréhensible quand on découvre, au paragraphe suivant, que le bateau s’était bien disloqué dans sa partie supérieure. Certains, comme Dawson²³, en viennent à juger la version officielle de la mort d’Agrippine plus plausible que celle « digne d’un opéra-comique » que livrent les historiens antiques. Il ne reste plus, aux scénaristes des *Week-ends de Néron*, qu’à cumuler toutes ces tentatives d’assassinat pour offrir des scènes franchement drôles et finalement peu éloignées des écrits anciens.

Il faut dire que Tacite, en particulier, a construit des portraits de Néron et de sa mère qui s’apparentent à des stéréotypes dans un but de propagande : attaché aux valeurs républicaines, il propose en la personne de l’empereur un être tyrannique et monstrueux, il présente ses ancêtres en insistant sur leur dégénérescence de génération en génération, le lie à un autre monstre, son oncle Caligula²⁴. Il en va de même pour Agrippine, dont il fait une femme ambitieuse et autoritaire. A. A. Barrett²⁵ a montré de façon convaincante comment les auteurs anciens adaptent leurs portraits de Néron et Agrippine à des modèles préconçus. On rencontre ainsi le tyran cruel, peu soucieux de la vie humaine, la méchante belle-mère, la maîtresse femme, etc., autant d’éléments qui réapparaissent dans le film de Steno. De fait, ces constructions littéraires facilitent le passage à la comédie, puisque le recours à des personnages stéréotypés est un ressort tout naturel pour le genre. Mais

²³ Alexis Dawson, « Whatever Happened to Lady Agrippina ? », *The Classical Journal*, 64, 6, 1969, p. 253-267.

²⁴ Sur cette question des filiations monstrueuses, voir notre article « D’un monstre à l’autre : figures de Néron et d’Agrippine à l’écrit et à l’écran », in : J.-P. De Giorgio & F. Galtier (éds.), *Le monstre et sa lignée*, Paris, L’Harmattan, 2012.

²⁵ A. A. Barrett, *Agrippina. Sex, Power, and Politics, in the Early Empire*, Londres, Routledge, 1996.

J. Ginsburg va plus loin²⁶ en rapprochant plusieurs épisodes tacitéens de la comédie romaine : Pallas devient le *seruus fallax*, Agrippine la *matrona imperiosa* et Claude le *senex stultus* ; l'épisode d'Acté rappelle, selon le même auteur, la trame d'une comédie, dans laquelle le fils de bonne famille se lie avec une femme d'un rang social bien inférieur. Et que dire du récit du naufrage d'Agrippine, qui s'apparente à une farce ?

Or on retrouve des éléments relevant de l'art dramatique dans *Les Week-ends de Néron*. Nous l'avons vu, le film est principalement tourné en intérieur et les crédits du générique s'affichent sur un rideau rouge renvoyant à celui d'une scène de théâtre, même s'il ne s'ouvre pas, comme dans *La Tunique*. De plus, l'utilisation du CinemaScope accentue ce rapprochement avec le genre dramatique dans la mesure où, à ces débuts, ce procédé conduisit les réalisateurs à se dispenser des gros plans et à donner plutôt à voir des personnages en pied ou en plan rapproché, ainsi que le rappelle O. Rousseau²⁷, évoquant l'effet produit par le « point de vue distancié d'un spectateur de théâtre ». Il s'ensuivait une « théâtralisation des poses », qui apparaît clairement dans le film de Steno. Enfin, il convient de noter, parmi les scénaristes, le dramaturge Diego Fabbri. S'agit-il là encore d'une volonté des auteurs de se rapprocher au plus près des sources antiques ? Difficile de l'affirmer, mais les nombreux rapprochements que nous avons pu déceler avec les textes antiques permettent de s'arrêter sur cette hypothèse.

Loin d'être une simple comédie distrayante – voire un film inepte pour certains –, *Les Week-ends de Néron* apparaît comme une subtile parodie de péplum opérant sur plusieurs niveaux : le film de Steno se moque du genre en général, de la représentation de Néron en particulier et, de façon plus resserrée encore, du *Quo Vadis* de Mervyn LeRoy. Le plan inaugural qui donne à voir l'exemplaire des *Annales* de Tacite bénéficie de la même richesse sémantique : jeu de déstabilisation du spectateur en attente d'une comédie, attaque contre les prétentions d'exactitude historique de certains péplums, il est aussi paradoxalement l'annonce d'un retour aux sources antiques. Les scénaristes du film se permettent de corriger Sienkiewicz, qui s'est pourtant largement appuyé sur les écrits des Anciens pour écrire son roman, et multiplient les références et renvois aux textes des historiens. Le spectateur amateur d'Antiquité ne peut que goûter ces clin d'œil, même si l'on doit bien noter qu'il ne s'agit aucunement de retrouver la vérité historique. Alors que des écrits comme ceux de A. Weigall²⁸ tentent de réhabiliter l'empereur depuis les premières décennies du XX^e s., les scénaristes des *Week-ends de Néron* n'en tiennent absolument pas compte, tout comme leurs successeurs, d'ailleurs, jusqu'à une date récente. Ce n'est en effet que depuis les années 2000, avec une mini-série comme *Imperium Nerone*, par exemple, que l'on commence à trouver à l'écran une représentation

²⁶ J. Ginsburg, *Representing Agrippina : Constructions of Female Power in the Early Roman Empire*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2006.

²⁷ Olivier Rousseau, « "In CinemaScope". Péplum américain et format large, le spectacle total », *Positif*, 468, février 2000, 86-90.

²⁸ A. Weigall, *Néron*, Paris, Payot, 1950 (1^{ère} éd. : 1930), trad. de l'anglais par M. Gérin.

de l'empereur prenant ses distances avec la culture populaire, née des écrits anti-néroniens de l'Antiquité. Le film de Steno, pour sa part, tente de s'approcher de la vérité taciteenne, à défaut de la vérité historique.

Comptes rendus et recensions d'ouvrages

Fabrice Galtier, *L'image tragique de l'Histoire chez Tacite, Étude des schèmes tragiques dans les Histoires et les Annales.*

Collection Latomus 333, Bruxelles, 2011, 344 pages.

Compte rendu par Nathalie Louis-Roux, Université du Sud (Toulon-Var), Babel, EA 2649.

L'étude de Fabrice Galtier attire d'emblée l'attention sur l'orientation choisie : il s'agit pour l'auteur de montrer comment la tragédie informe le genre historiographique (certains titres de la bibliographie abondante rappellent d'ailleurs l'absence de cloisonnement entre les différents genres à Rome et plus particulièrement chez Tacite). Les titres des parties figurant dans un plan très clair noté en fin d'ouvrage sont tout aussi significatifs puisqu'ils font référence au théâtre : « L'histoire mise en scène » (Deuxième partie) avec « La place des conflits et des intrigues », « Le spectacle de l'histoire » ou encore « Le masque exposé » (Troisième partie). Cette interpénétration de l'Histoire et de la tragédie, axe central de l'étude aboutit tout naturellement à un questionnement sur les enjeux de la représentation que Tacite a de l'Histoire. Cette « reconstruction », cet assemblage particulier des faits historiques (étudiés dans un chapitre sur l'unité narrative) possèdent une valeur signifiante que met à jour F. Galtier, essentiellement dans sa dernière partie intitulée « L'écriture conjuratrice ».

Le mérite de cette étude, qui s'appuie sur des exemples nombreux (comme le prouve d'ailleurs l'index des passages cités de l'œuvre de Tacite), provient de la justesse de ses analyses et de l'utilisation de nombreux concepts antiques ou non. Ainsi pour prouver les liens qui existent entre les *opera maiora* et la tragédie, F. Galtier souligne à plusieurs reprises que la matière des *Histoires* et des *Annales* est la même que celle des tragédies. La mise en exergue de la notion de conflit au centre de tout schéma actanciel est indissociable de l'univers tragique. Elle permet à F. Galtier de dresser une typologie des conflits : il existe des « conflits dynastiques », « d'influence ou de brigue » et « les antagonismes politiques ou conflits entre les princes et les forces d'opposition ». Le recours au concept aristotélicien du *pathos* renforce la lecture tragique des *Histoires* ou des *Annales*. En outre, les personnages tacitéens s'apparentent à des héros tragiques puisqu'ils sont parfois le jouet des revirements de la Fortune dans des œuvres où l'on peut repérer de nombreuses péripéties, coups de théâtre voire même identifier des scènes de reconnaissance. F. Galtier démontre également que la formation rhétorique de Tacite lui permet d'atteindre un des buts visés par la tragédie, à savoir mouere à travers notamment l'*amplificatio* ou l'*euidentia*. La juxtaposition de scènes opposées, les jeux d'écho ou d'opposition concourent à mouere le lecteur que Tacite transforme en spectateur en mobilisant toutes les ressources de la rhétorique comme l'*euidentia*. La narration devient *spectaculum* par l'importance qu'elle accorde aux éléments visuels (F. Galtier insiste sur cette dimension

visuelle de l'œuvre de Tacite au service d'une lecture tragique dans sa troisième partie : « Le spectacle de l'Histoire »). Cette implication du lecteur est encore facilitée par le recours à l'exagération qui donne lieu chez les détenteurs du pouvoir à des comportements dont l'ostentation ne peut que frapper. L'historien attache une importance toute particulière à des éléments fondamentaux du théâtre comme les objets, centre de nombreuses scènes, le changement de tenue vestimentaire, le décor (noté que s'il possède une valeur symbolique) : ainsi par exemple un espace clos ou qui se resserre est en parfait accord avec l'idée de piège inhérent à la tragédie. De plus à travers leur gestuelle et l'expression de leurs visages, les auteurs de l'Histoire deviennent acteurs. La troisième partie de l'étude de F. Galtier rappelle que les détenteurs du pouvoir ne s'avancent que masqués et qu'il appartient à l'historien d'arracher le masque ; dans cette « comédie du pouvoir », les personnages de Tacite incarnent différents types : certains endossent le rôle du tyran, d'autres, comme les sages, assument celui de victime dans ce « cercle de la violence » qu'analyse avec précision F. Galtier dans une quatrième partie, « L'écriture conjuratrice », qui s'inscrit dans une perspective plus large puisque cette violence généralisée est mise en relation avec les mythes et la spécificité antique. Dans sa conclusion, F. Galtier n'oublie pas de rappeler qu'en choisissant cette vision de l'histoire, Tacite ne fait pas preuve d'originalité ; il écrit dans un contexte favorable marqué par l'évolution du genre historiographique et un goût prononcé pour le théâtre chez l'élite.

Pour conclure il convient de souligner la richesse et la clarté de l'étude de F. Galtier qui prend le temps dans une première partie plus courte que les trois autres (46 p.) de faire le point sur « La conception romaine de l'Histoire » en revenant sur des concepts importants tels que le pathos ou l'eudentia, ou sur Tacite qu'il confronte à ses prédécesseurs ou compare à Salluste pour mieux montrer en quoi la « tradition » et différentes « influences » modèlent l'écriture de l'historien des Histoires et des Annales. Les notes de bas de page dans lesquelles figurent les références des passages analysés avec rigueur et finesse (ici ou là, on note la présence de remarques purement stylistiques) ainsi que des citations tirées d'ouvrages recensés dans une bibliographie de 14 pages facilitent la lecture.

Nerone (a cura di M.-A. Tomei e R. Rea).

Electa, Milan, 2011, 254 pages.

Compte rendu par Yves Perrin, Université de Saint-Etienne - Lyon, Hisoma, UMR 5189.

Ce beau livre de 250 pages richement illustré a été publié à l'occasion de l'exposition consacrée à Néron à Rome en 2011. Sous la responsabilité de M.-A Tomei et R. Rea, il associe dix-huit contributions émanant de chercheurs italiens et allemands. Les cinq premières sont consacrées à l'histoire et à la légende de Néron (p. 10-75), les neuf suivantes à la Rome néronienne (p. 76- 175) et les quatre dernières aux activités artistiques du prince, à la peinture et à la littérature de son temps. En fin de volume sont données 60 photographies des pièces présentées au public, une chronologie et une bibliographie. Par commodité, on distinguera dans ce compte-rendu les parties relevant de l'histoire, de la légende et de la civilisation romaine à l'époque néronienne et celles qui concernent plus précisément l'archéologie et la topographie historiques la Ville.

Après deux contributions de nature historique qui jouent le rôle d'introduction (A. Giardina, M. Ranieri Punetta), les pages consacrées aux représentations de Néron dans les milieux académiques italiens de 1873 à 1910 (G. Agosti), dans la peinture polonaise des XVIII^e et XIX^e siècles (J. Miziolek) et au cinéma (G. Pucci) sont stimulantes. On y découvre des œuvres peu ou pas connues comme un « Néron habillé en femme » de Gallori, une ébauche qui ne fut suivie d'aucun marbre en raison du scandale qu'elle provoqua et une série de peintures imprégnées du vérisme qui régnait alors en Italie. Après Smuglievicz qui participe à la fin du XVIII^e siècle à l'exploration de la fabrique néronienne de l'Oppius conduite par L. Mirri, Néron inspira deux artistes polonais proches de Sienkiewicz et dont les peintures ont connu une grande diffusion : E. Siemiradzki privilégie les sujets chrétiens et J. Styka illustre *Quo vadis ?* (Il ne serait pas inutile de rappeler que Sienkiewicz déplora le sadisme et l'érotisme de ces dessins). On savait que Néron était une superstar du cinéma et l'article qui en traite illustre sa dimension hollywoodienne en laissant entrevoir la réhabilitation rampante que proposent les productions les plus récentes. La contribution sur Néron et le « pouvoir des images » (M. Cadario) réunit commodément une série de portraits qui ont échappé à la *damnatio memoriae*. Plus que par leurs références apolliniennes, on est frappé par l'importance qu'attache un prince réputé esthète et « pacifiste » à la symbolique militaire. La synthèse sur la peinture (I. Bragantini) souligne les difficultés de datation posées par ce qu'on appelle traditionnellement le IV^e style. L'auteure, qui abandonne la terminologie due à Mau et préfère à juste titre parler de peinture d'époque néronienne, privilégie les fresques des résidences néroniennes de Rome et celles de Murecine. Les deux dernières contributions (R. Rea, E. Berti) rappellent les activités artistiques et ludiques du prince et la grande fécondité de la littérature contemporaine.

Au cœur du livre, les contributions sur la Rome néronienne forment un tout cohérent. Une courageuse tentative de cartographie de l'incendie de 64 (C. Panella) soulève inévitablement nombre de questions (*a priori*, contrairement à ce qui est écrit, l'Esquilin ne brûle pas ; les flammes sont arrêtées *apud imas Esquilias* (Tac., *Ann.* XV, 40) et il ne va pas de soi que le nord du champ de Mars soit détruit). Deux synthèses sur l'activité édilitaire de Néron et l'architecture de son temps (A. Viscogliosi, H. von Hesberg) montrent l'ampleur de ses interventions et la fécondité des innovations techniques et plastiques qu'il encourage. Les *Domus Transitoria* et *Aurea* occupent naturellement une place importante. Les articles sur la vallée du Colisée et le Palatin (C. Panella, M.-A. Tomei) brossent un commode état des connaissances apportées par les fouilles de la zone des *Curiae Veteres* et de la *Domus Tiberiana*. Sur la fabrique de l'Oppius les auteurs (H. J. Beste, A. Viscogliosi) convergent pour admettre la complexité de sa chronologie et identifier dans son « aile occidentale » le souvenir d'un quartier de la *Domus Transitoria*. Outre la thèse de L. Ball sur les matériaux de construction plusieurs fois citée, une analyse des systèmes picturaux des différents quartiers (et des rares estampilles) conduit à la même conclusion. On ne voit pas pourquoi la *Domus Transitoria* est datée de 60 (H. J. Beste, p. 152) : elle reprend dès 54 le legs claudien ; son nom étrange mérite qu'on s'y arrête (à notre avis, il s'agit originellement et *stricto sensu* de la *domus* familiale des *Domitii*). La présentation de la *Domus Aurea* développée p. 136-151 (A. Carandini avec D. Bruno et F. Fraioli) laisse perplexe, et c'est un euphémisme. On y découvre des édifices et même des quartiers entiers inconnus du commun des chercheurs alors que d'autres dont l'existence est réputée établie sont rayés de la carte... L'aile orientale du pavillon de l'Oppius est supprimée mais une longue enfilade de salles de service court devant sa façade. On apprend que le corps de bâtiment le plus important de la résidence (et la *cenatio rotunda*) ne sont ni sur le Palatin ni sur l'Esquilin mais entre le vestibule et le *stagnum* et que cette « *Domus Aurea* de la Velia » peut être comparée au palais de Versailles (avec ses cours côté ville, mais sans les jardins !). Pour que ces propositions n'apparaissent pas fantaisistes, la moindre des choses serait de révéler au lecteur ignorant les données ou indices qui les justifient.

Publié en relation avec une grande exposition publique, le livre fournissait l'occasion de brosser un état des connaissances qui soit utile au spécialiste tout en éclairant l'opinion sur les rapports qu'entretiennent depuis des siècles l'imaginaire collectif et la connaissance scientifique. A une époque où s'effacent les limites entre la fiction et l'histoire et où la rentabilité commerciale conditionne livres, films et séries télévisées, attirer l'attention du public sur les difficultés de la connaissance est non seulement scientifiquement mais aussi civiquement nécessaire. A ce point de vue, le volume présente des qualités : ses textes sont clairs et sa documentation iconographique de qualité. En posant d'abord la question de Néron dans le champ de l'histoire et de l'imaginaire de ses représentations, son plan permet *a priori* au lecteur d'aborder les questions que pose le prince avec le recul critique nécessaire.

Ce souci de remise en perspective reste pourtant partiel. En rejetant au second plan les débats qui animent la recherche, le livre peut donner au lecteur le sentiment qu'il accède à des connaissances définitivement établies... Un minimum d'harmonisation entre les articles, quelques notes de synthèse sur tel ou tel point et/ou une conclusion générale eussent évité ou expliqué les divergences qui existent entre les auteurs. On comprendra aisément que, vu les sources, les cartes de l'incendie des p. 89 et 109 diffèrent ; mais l'amateur comme le spécialiste ne peuvent qu'être frustrés de constater que la question du site de la fameuse *cenatio rotunda* ne fait l'objet d'aucune mise au point : certains auteurs le placent près du *stagnum* (p. 142, 147), d'autres dans la salle octogonale de l'Oppius (p. 131, 145, 158), sur la Vigna Barberini (p. 145, 171) ; les découvertes de F. Villedieu sur la Vigna sont à peine mentionnées et l'hypothèse de son identification sous la *cenatio Iovis* de Domitien est passée sous silence. Si les reconstitutions en 3D sont convaincantes dans la suggestion des volumes architecturaux, il ne faudrait pas laisser croire que les techniques informatiques sont en soi une garantie d'exactitude (p. 101). Quoiqu'issues de l'étude scientifique, elles dépendent des données qu'on a choisi d'intégrer dans les logiciels. Emprunter les copies de Mirri pour reconstituer les salles de l'Oppius est par exemple problématique : l'esthétique néo-classique de ces gravures en noir et blanc aquarellées selon le goût du XVIII^e s pour les teintes porcelainées trahit celle des originaux.

Au total, si le spécialiste doit connaître les contributions d'un volume qui montre globalement l'ampleur et la qualité des entreprises de Néron, il pourra estimer sa problématique historique conformiste. Présenter Néron comme un esthète déchiré entre sa condition humaine et ses aspirations à l'impossible s'inscrit non dans le champ de l'histoire, mais dans celui de la fiction théâtrale (on songe au *Néronissime* de M. Hubay où le prince déclare : "j'ai déjà compris qu'il vaut seulement la peine d'être Dieu – ou dramaturge grec" ?). Il est dommage que l'occasion fournie par une grande exposition publique n'ait pas été saisie pour poser les questions des relations que l'histoire scientifique doit entretenir avec les représentations séculaires du "monstre".

Ars pictoris, ars scriptoris. Peinture, littérature, histoire, Mélanges offerts à J. M. Croisille, textes réunis par F. Galtier et Y. Perrin.

Collection Erga, 11, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2008, 424 pages.

Compte rendu par Isabelle Cogitore, Université Stendhal (Grenoble 3).

Comment rendre compte d'un livre semblable, si gros, si riche et si varié ? Pas moins de 32 contributeurs sont intervenus, sans parler des auteurs de la préface et de l'avant-propos ! Les directeurs de cette vaste entreprise l'ont organisée selon trois axes (les arts figurés ; poésie, littérature et philologie ; histoire ancienne et représentation de l'antiquité), et l'ont assortie d'un précieux index des noms d'auteurs anciens : de ce fait, le livre devient un outil efficace pour qui veut approcher les nombreux domaines qui ont intéressé J.M. Croisille.

Pour donner non pas un jugement sur chacune de ces contributions, ce qui serait bien long et surtout impossible à qui ne possède pas l'étendue des connaissances abordées ici, mais pour proposer des voies d'accès à cette « Couronne », on pourrait proposer une autre façon de l'organiser : la lecture du livre offre aux lecteurs trois types de textes, que je cite ensuite par ordre alphabétique.

Une première série de textes comporte des mises au point informées, des approfondissements sur des sujets précis : D. Berranger-Ausserve, « à propos du vase de Thyrsis » ; C. Bodelot sur les reprises en dico dans les discours de Cicéron ; E. Cizek, sur les sources concernant les princes de 68-69 ap. J.-C. ; Geneviève Demerson, « Michel de L'Hospital et l'Italie » ; G. Galimberti-Biffino, sur le murmure chez Lucain ; G. Guillaume-Coirier, sur les festons de l'urne de L. Lucilius Felix ; Ph. Heuzé, sur la verrière de l'hôtel Métropole à Moscou, parée de grotesques à l'antique ; E.M. Moormann, « Pompéi et Herculaneum éternisées dans des romans historiques français » ; Cl. Moussy, sur l'emploi d'ornamentum chez Sénèque ; Y. Perrin pour une réjouissante galerie de dessins de presse contemporains utilisant l'image de Néron ; G Rocca Serra, sur le bon usage du digamma, entre la Fibule de Préneste, Claude et Cornutus.

Une deuxième série réunit les textes qui apportent des hypothèses ou reviennent sur des hypothèses déjà formulées : R. Bedon cherche à identifier un intime d'Aulu Gelle ; C. Deroux propose une interprétation médicale et philosophique de plaisanteries de Publilius Syrus ; M. Fuchs envisage de reconnaître Héliogabale dans une peinture d'hermaphrodite ; J.-Y. Guillaumin interprète selon une clé politique l'épisode de Cipus chez Ovide ; A. Novara et D. Porte se répondent à propos de Virgile, respectivement sur le chant 2 et le chant 12 ; Y. Texier regarde la fortune du solécisme ego sum qui sum ; R. Martin analyse sur la ruse de J. Carcopino pour soutenir la localisation d'Alésia à Alise Sainte Reine.

Enfin une troisième série fait ressortir l'importance d'un dialogue, qu'il s'agisse du dialogue entre auteurs antiques et arts (J. J. Aygon qui rapproche Sénèque, l'épopée et l'iconographie ; Guy Demerson, qui

fait dialoguer Zeuxis et Rabelais ; E. Foulon, chez qui Hésiode, Homère et les arts figurés se répondent ; F. Galtier qui revient sur les interactions entre Tibère, Néron et la sphère publique ; G. Sauron, quand Propertius rejoint les fresques de Boscotrecase ; R. Poignault pour la présence de peintres dans la correspondance de Fronton) ; qu'il s'agisse d'un dialogue entre périodes (quand J. Bouquet s'attache à Oreste et Pylade chez Dracontius, ou M. Sordi, « Virgilio e la storia contemporanea » où temps des Etrusques et temps d'Auguste se répondent ; ou encore A. M. Taisne, sur la gloire des Scipions chez Silius Italicus) ; ou encore, qu'il s'agisse d'un dialogue entre auteurs ou au sein même d'une œuvre ou d'un auteur (P.J. Dehon, quand Horace rivalise avec lui-même ; O. Devillers, sur le parcours de l'information entre Néron, Poppée et Othon ; E. Grzybek sur la mort de Cambyse dans plusieurs sources ; P.M. Martin sur des aspects différents de César dans le *De uiris illustribus*).

De fait, le dialogue est le maître mot de ce livre à plusieurs voix qui, toutes, sont l'écho de discussions passées ou à venir avec J. M. Croisille ; la figure de ce dernier se dessine en filigrane, à travers ces discussions et le lecteur prend plaisir à y participer, pour aborder des thèmes variés dans les domaines de la poésie, de la peinture, et de l'histoire.

Olivier Devillers – Sylvie Franchet D'Espérey (édd.), *Lucaïn en débat. Rhétorique, Poétique et Histoire. Actes du Colloque international, Institut Ausonius (Pessac, 12-14 juin 2008).*

Ausonius Éditions, Études 29, Bordeaux, 2010, 373 pagine, 35 euro.

Compte rendu par Silvia Stucchi, Università Cattolica del Sacro Cuore (Milano).

Il presente volume raccoglie gli Atti del Convegno *Lucaïn en débat. Rhétorique, Poétique et Histoire*, tenutosi fra il 12 e 14 giugno 2008 a Bordeaux, promosso e sostenuto dall'Institut Ausonius. Come recita il titolo, l'opera lucanea non è solo un poema che ha per argomento il contrasto fra Cesare e Pompeo, ma è davvero essa stessa teatro di dibattito e scontro per quanto riguarda il conflitto delle interpretazioni dell'opera, autentico campo di battaglia su cui si sono contrapposti, ricapitola la curatrice, S. Franchet D'Espérey, nell'*Introduction* (pp.13-18), soprattutto studiosi anglosassoni e italiani, a partire da Emanuele Narducci. Quest'ultimo, notoriamente, del giovane autore della *Pharsalia* è stato fin dai primi anni di ricerca scientifica un attento esegeta, capace di riportare il poema agli onori del dibattito critico, coniando, fra l'altro, formule di successo, sin dal suo *La provvidenza crudele. Lucano e la distruzione dei miti augustei* (Pisa 1979) passando poi attraverso il polemico articolo *Deconstructing Lucan*¹, per arrivare poi al suo ultimo volume: *Lucano. Un'epica contro l'impero. Interpretazione della Pharsalia*, Roma-Bari 2002.

Per decenni, non diciamo per secoli, ma certo ancora per tutto il XIX e l'inizio del XX secolo, il grande interrogativo attorno a cui ruotava la critica lucanea riguardava la qualità dell'opera, così dissimile dall'epico latino per eccellenza, ovvero Virgilio. E le risposte, pur se molto variabili (memorabile l'opinione di Leopardi che riteneva Lucano superiore financo al Mantovano), si orientavano nel senso di un'innegabile, necessaria e inevitabile decadenza dell'epica post-*Eneide*. Dall'inizio del XX secolo sino alla metà degli anni Settanta, invece, gli interrogativi su Lucano diventano più sottili e diversificati, in parallelo con l'approfondirsi dello studio esegetico e la rivalutazione della cosiddetta "latinità argentea": essi riguardano l'intento dell'autore, ovvero la sua adesione alla filosofia stoica, le convinzioni politiche di Lucano, cioè la sua più o meno profonda professione di fede repubblicana e, infine, il genere letterario in cui catalogare la *Pharsalia*. In altre parole, il poema di Lucano ha posto nei decenni seri interrogativi di genere, giacchè gli interpreti si sono chiesti a più riprese se essa possa essere classificata come un vero poema epico, o se non travalichi piuttosto i limiti imposti dall'epica *stricto sensu*, risentendo di commistioni, per esempio, con lo statuto della tragedia. Fanno fede di questo rinnovato spirito con cui guardare a Lucano due importanti volumi, il primo edito da Durry per gli *Entretiens de la Fondation Hardt* e il secondo, non meno importante,

¹ Ovvero, come recita il sottotitolo del contributo, *Le nozze (coi fichi secchi) di Ermete Trismegisto e di Filologia*, in P. Esposito-G. Nicastrì (edd.), *Interpretare Lucano. Miscellanea di studi*, Napoli 1999, pp. 39-83.

curato da Fr. M. Ahl poco dopo la metà del decennio². È cambiata, in altre parole, la prospettiva con cui guardare all'opera letteraria lucanea, e questo ha comportato un significativo aggiustamento, con effetti benefici, in termini di riconoscimento sia della complessità che della ricchezza della sua poesia, anche sul piano dell'analisi letteraria e del pensiero. Pertanto, molto opportuno appare il titolo del volume, che evoca un dibattito su tre tematiche ancora aperte quando si parla di Lucano. In primo luogo, la retorica, che informa di sé tutta l'opera – e, potremmo dire, tutta la letteratura di età neroniana, in forma ancor più decisa ed esibita di quanto non accadesse in età augustea – e che riveste un duplice ruolo. Da un lato, infatti, essa riflette l'educazione dell'autore, ma, dall'altro, è un codice che, al di là del contesto storico, se opportunamente usato, permette la corretta decifrazione del messaggio profondo di cui il testo è portatore. Essendo inoltre la *Pharsalia* poema storico, è la storia il primo referente, esteriore al testo, che si offre all'indagine dello studioso; infine, il terzo macro-ambito di analisi è la poetica, che si avvale dei primi due elementi, e viene messa a sua volta in relazione con l'ideologia, nel suo senso più vasto, includendo a sua volta altre variabili (quali la presenza e le forme della violenza, le immagini della morte, o il ruolo dell'elemento femminile) inserite in un contesto culturale in continua evoluzione.

Gli interventi riuniti nel presente volume sono pertanto ordinati secondo questi tre grandi blocchi tematici, e toccano i seguenti argomenti: per quanto riguarda i rapporti fra dato storico e creazione letteraria (*Histoire et création littéraire*, pp. 19-90) si succedono i contributi di S. Bartsch, *Lucan and Historical Bias* (pp. 21-31), che si conclude con la definizione di Lucano, dal punto di vista storico, come *anti-Velleius*, e di P. Esposito, *Riprese e corrispondenza interne nel Bellum Civile di Lucano* (pp. 33-42). Nella sua analisi, Esposito arriva a consentire una sensata ipotesi sulla struttura dell'opera, giacché “considerando le implicazioni di una probabile composizione per tetradi, e considerando la prima dominata da Cesare, la seconda da Pompeo, si può ipotizzare che ne fosse stata prevista una terza, avente per protagonista Catone, la cui morte avrebbe concluso l'opera” (p. 42) proprio al dodicesimo libro, come già congetturato da J. Radicke e Fr. M. Ahl. Successivamente, J-P. Aygon si concentra, nel suo contributo, sull'*Insertion de quelques descriptions locorum dans la narration chez Lucain: le jeu avec la tradition épique* (pp. 43-54), *descriptions* che discostano la *Pharsalia* dagli usi epici tradizionali, sia per le modalità dell'inserzione dell'*ekphrasis* nel testo, sia per i motivi sviluppati. M. Dinter, *Les sentences chez Lucain* (pp. 43-52) esplora poi i legami fra uso delle *sententiae*, retorica e ideologia, proponendoci un interrogativo: i lettori del poema lucaneo traevano da queste massime insegnamenti relativi all'epoca di Cesare e Pompeo o relativi alla propria epoca? I. Meunier, nel suo saggio *Le renouvellement du motif épique du catalogue dans le Bellum Civile de Lucain (1.392-522): dangers et pouvoirs de la fama*, pp. 63-75, si concentra invece su due elementi topici della poesia epica, che Lucano sa trattare in forma intelligentemente innovatrice. Ultimo

² Cfr. rispettivamente M. Durry (éd.), *Lucain*, Entretiens sur l'Antiquité classique 15, Vandoeuvres-Genève, 1970; Fr. M. Ahl, *Lucan. An introduction*, Cornell Studies in Classical Philology 39, Ithaca-London 1976.

contributo della prima sezione, lo studio di B. Bureau, Lucanus [...] videtur historiam composuisse, non poema. *Lucain, l'histoire et la mémoire poétique* (pp. 76-86), analizza, e smonta, la critica tradizionalmente riservata a Lucano, che vedeva in lui non tanto un poeta, quanto uno storico. Ebbene, coloro che persistono in tale tipo di attitudine critica dimostrano di non aver saputo analizzare a fondo lo specifico e l'essenza della *Pharsalia*, un'opera che ci ammonisce dal pensare la memoria del fatto storico come irriducibile, di per sé, all'applicazione di quello che l'autore definisce *le labeur sacré des poètes* (p. 87)

Il secondo blocco di contributi (pp. 91-223), dall'eloquente sottotitolo: *Idéologie, ordre et désordre*, accoglie una serie di saggi di argomento vario, ma dal comune denominatore: l'indagine, ideologicamente connotata, circa la presenza e il valore dell'elemento femminile nell'opera epica (come dimostrano i contributi di J. Dangel, *Les femmes et la violence dans le Bellum Civile de Lucain: écriture symbolique des deviances de l'histoire*, pp. 91-104 e di L. Sannicandro, *Nunc flere potestas: Bellum Civile e lamento femminile*, pp. 105-111). Al dibattuto tema del quadro di riferimento lucaneo per quanto concerne la considerazione della divinità è dedicato il contributo di Th. Baier, *Lukans epikureisches Götterbild* (pp. 113-124), mentre F. Delarue si sofferma sulle scene corali e di massa nel poema, proponendo lo studio *Les foules de Lucain: émergence su collectif* (pp. 125-136), in cui emerge come le masse siano simboli, spesso “eroi collettivi” i quali, sia durante la battaglia di Marsiglia, sia durante le peripezie nel deserto della Libia, rappresentano efficacemente una Roma lacerata dalla crudeltà dello scontro civile. All'altra forza distintiva dell'identità romana, il senato, è dedicato invece lo studio di M. Ducos, *Le sénat dans l'épopée de Lucain* (pp. 137-148), in cui emerge come il poeta proponga una rappresentazione complessa del Senato e dei senatori: uomini con una loro individualità ben precisa, o colti nella loro massa, che incarnano una causa, una parte politica specifica, ma anche elementi costitutivi di un ordine e un'istituzione che si afferma come essenziale per la sopravvivenza e l'identità di Roma grazie al suo potere decisionale e alla sua lunghissima tradizione.

All'enigmatico prologo dell'opera è invece dedicato il contributo di F. Ripoll, *L'enigme du prologue et le sens de l'histoire dans le Bellum Civile: une hypothèse interprétative* (pp. 149-158), concluso dall'affermazione per cui, dopo attenta analisi di tutti gli elementi disponibili, si può dire, secondo l'autore, che l'elogio di Nerone da parte di Lucano sia del tutto sincero. In altre parole, il giovane poeta nipote di Seneca sarebbe *effettivamente* felice che l'esito ultimo di tanto sangue versato nelle guerre civili sia stato il principato di Nerone, ma non perché questo rappresenti il Fine ultimo della Storia (impressione che si potrebbe ricevere da una prima lettura di tale prologo), quanto perché tale principato rappresenta una parte, forse l'ultima, di un ciclo chiamato a chiudersi, quello della *dominatio* apertosi con la crudele vittoria di Cesare su Pompeo a Farsalo (p. 158).

Ai personaggi di quello che già in passato venne detto “poema senza eroi” sono dedicati i contributi successivi: quello di M. Leigh, *“César coup de foudre”: la signification d'un symbole chez Lucain* (pp. 159-

165), dedicato alla figura del personaggio “nero” che domina l’opera con il suo attivismo malefico; di converso, a Catone, incarnazione del *sapiens* stoico, è dedicato lo studio di I. Cogitore, *Caton et la libertas: l’apport de Lucain* (pp. 166-177), che si conclude riconoscendo il conferimento a Catone, nel libro IX del poema, di un autentico statuto politico, ancorché si tratti dello statuto di uno sconfitto; e pur in tale frangente, nella figura dell’Uticense il poeta sa ridisegnare i contorni della figura di un autentico uomo politico. R. Utard, invece, si sofferma, nel suo contributo, sulla figura dell’eroe “debole”, di quel Pompeo, un tempo Grande, che nella *Pharsalia* assume un carattere di vinto melanconico. Ma non solo: l’autrice, nel suo *Pompée sous le regard de Cornélie: pour quelle image du héros?* (pp. 180-191) ha l’intuizione di mostrarci il condottiero attraverso lo sguardo della moglie Cornelia, consorte che, a sua volta, si distingue per le sue illustri origini e qualità, quasi nel solco dell’*exemplum* costituito dalla sua più celebre omonima, la madre dei Gracchi (p. 181). Al Grande sconfitto è dedicato anche lo studio di F. Galtier, *Un tombeau pour un grand nom: le traitement de la dépouille de Pompée chez Lucain* (pp. 193-202): si rileva qui che l’assassinio di Pompeo sia ispirato al modello della fine di Priamo nell’*Eneide*, mettendo in atto, però, l’artificio del rovesciamento e dell’inversione, giacché, in Virgilio (*Aen.* II, 554 sgg.), Priamo decapitato era un cadavere *sine nomine*, mentre in Lucano, paradossalmente, sono proprio l’assenza del capo e lo sfregio patito dal cadavere a dichiararne l’identità (p. 202). Segue un saggio dedicato, in generale, a tutti gli episodi di decapitazione presenti nel poema, particolarmente nel libro VII, durante la battaglia di Farsalo, che l’autore si compiace di presentarci come grondante orrori: in *Les têtes coupées dans le Bellum Civile de Lucain: des guerres civiles placées sous l’emblème de Méduse* (pp. 203-213), A. Estèves ricorda infatti come, di fronte alla strage del campo di Farsalo, lucano si trincerò dietro all’artificio della preterizione, manifestando una reticenza significativa nel consegnarci una declinazione tipologica delle uccisioni, e proseguendo con un elenco in cui la topica ha un ruolo preponderante (*Phars.* VII, 626-630), aperto però, particolare non da poco, dalla menzione delle teste mozzate, perché l’atto della decapitazione è quello maggiormente rivelatore del carattere intestino e parentale del conflitto, già evocato nel prologo. Procedendo lungo questa linea di analisi, il successivo studio, di N. Calonne, *Cadaver dans le Bellum Civile* (pp. 215-223), analizza l’alternanza d’uso fra il termine *corpus* e, appunto, *cadaver* nel poema lucaneo, mettendo a confronto le occorrenze emerse da tale rilevazione con quelle proprie di opere coeve (Seneca tragico), anteriori (l’*Eneide*, le *Metamorfosi*), o successive (la *Tebaide*, gli scritti di Tacito). Dall’analisi emerge che occorrenze lucanee del secondo termine sono schiacciatemente più numerose, in quanto esso designa un corpo morto di cui nessun vivo si è fatto carico per i riti funebri, al fine di instaurare una “pacifica continuità fra vivi e morti”: infatti, *cadaver* designa un corpo oltraggiosamente abbandonato, per impotenza, negligenza o addirittura per intenzionale sfregio da parte dei vivi. E questo uso di *cadaver*, a sua volta, ha anche un’implicazione metaforica non da poco, poiché la presenza massiccia del termine nella *Pharsalia* sta, simbolicamente, a indicare l’abbandono del *corpus Romae*, un’entità in altri tempi viva e vitale, ma che ora giace, malamente abbandonata, come un soldato ferito a morte di cui nessuno più si cura (p. 223).

In questo senso, non possiamo non apprezzare la *ratio* che guida la progressione nella disposizione di questi saggi nella seconda sezione del volume: si va infatti dall'analisi delle forze e delle figure collettive (le donne, il lamento femminile, il senato, le masse), all'attenzione per i tre protagonisti (Cesare, Catone e Pompeo) e, infine, dalla morte del Grande, si passa a quello che è il nucleo caldo del poema lucaneo, la tematica non semplicemente funeraria, ma della morte violenta, della pulsione omicida e fratricida che rischia di travolgere sinistramente Roma fino a farla affogare nel suo stesso sangue.

La terza sezione del volume (pp. 227-325), non a caso intitolata *Aspects historiques et symboliques*, contempera lo studio degli aspetti di pensiero più propriamente attinenti alla storia con elementi simbolici: è il caso dello studio che apre – e, per così dire, dà il tono - a tutta la sezione, dedicato, ovviamente, al concetto di guerra civile che insidia l'assetto della patria e dei valori tradizionali, U. Egler, *Die Geschichte hinter die Geschichte: Lucan und die römische Geschichte vor dem Bürgerkrieg* (pp. 227-240). Segue poi il contributo di P. M. Martin, *La "barbarisation" du Bellum Civile chez Lucain* (pp. 241-254), che si sofferma sul particolare della composizione degli schieramenti di Pompeo e Cesare, e che si conclude suggerendo che, in base alle forti consonanze rilevate, alle fonti solitamente chiamate in causa per ricostruire il laboratorio poetico lucaneo, si debba aggiungere anche l'*Epistolario* ciceroniano. Ancora al personaggio di Pompeo, ma stavolta colto nel suo rapporto con il modello di Livio (ovviamente ricostruibile soltanto dalle *periochae*, e dal testo di Floro, che non è propriamente un riassunto, ma si basa essenzialmente sui libri *Ab Urbe condita*), è dedicato il contributo di B. Mineo, *Le Pompée de Lucain et le modèle livien* (pp. 255-266).

Ampliando la prospettiva, si passa con P. H. Schrijvers, *L'espace géographique dans le récit lucanien. Lucain et Ératosthène de Cyrène* (pp. 267-279) ad analizzare il rapporto fra il poeta latino e il grande scienziato e geografo ellenistico, ridimensionando, in parte, la consolidata serie di pregiudizi negativi a proposito delle conoscenze geografiche lucanee. Il contributo successivo, di P. Asso, *L'idée de l'Afrique chez Lucain* (pp. 281-284) esamina invece più nel dettaglio l'idea che del continente africano può avere il poeta di età neroniana, un'idea che assomma in sé caratteri indubbiamente derivanti da conoscenze e studi di tipo geografico, e altri derivanti dalla considerazione dell'Africa come di uno spazio esotico, simbolico e ostile, ma tuttavia pur sempre parte del nostro mondo, di quel mondo che ha visto nascere e trionfare Roma. Lo studio, immediatamente seguente, di G. Zecchini, *Lucano tra i due Domizi* (pp. 295-301), prende le mosse dalla rilevazione della scarsa presenza del genere storiografico nel panorama letterario del regno di Nerone e, al contrario, dell'abbondanza di poesia di argomento storico, di argomento troiano (tema che, nella prospettiva dei Romani, significava soprattutto indagare le origini del proprio popolo e della propria patria) o riferita alla storia romana più recente. Se invece consideriamo i contenuti del poema lucaneo, è chiaro come Nerone sia chiamato in causa anche dal fatto che il suo trisavolo è protagonista di due episodi cruciali nel poema e nella storia di Roma, la resa di Corfinio (*Phars.* II, 478-525) e la battaglia di Farsalo (*Phars.* VII, 597-616). Ma l'enfasi con cui Lucano si sofferma sull'Enobarbo "non poteva in nessun modo

essere scambiata per un omaggio alla gloria gentilizia dei Domizii in quanto *gens* di Nerone” giacché per il poeta “l’alternativa drammatica fra libertà e clemenza è racchiusa (...) nell’evoluzione all’interno di una *gens* tra Enobarbo, che conserva la sua libertà sino alla morte, e Nerone, che pone a fondamento del suo regno una clemenza liberticida” (p. 299). Non stupisce, pertanto, che, di fronte a un poema con le chiare stimmate di un’opera sovversiva, emerga chiaro, per contrasto, tutto il significato del progetto di *epos* coltivato da Nerone, e, ovviamente, l’effetto che il poema del nipote di Seneca ebbe “sul principe e sulla sua decisione di riscrivere personalmente la storia di Roma” (p. 301).

Sull’episodio storico del passaggio del Rubicone si sofferma invece il co-curatore del volume Olivier Devillers, con il suo *Le passage du Rubicon: un itinéraire de l’information* (pp. 303-312), ove si dimostra come il genio poetico lucaneo si palesi, nel celebre brano del libro II, nel saper fondere in una sola visione il trittico di tre scene-cardine liviane aventi per soggetto l’attraversamento di tre fiumi (rispettivamente Ebro, Rubicone, Elba). Il successivo contributo di G. Flamerie de Lachapelle, *Nature et rôle du début du discours de Pothin dans le Bellum Civile de Lucain (8.484-495)* (pp. 313-325) analizza il discorso del cortigiano e consigliere dell’imbelle Tolomeo, un discorso che potrebbe essere definito “un manifesto teorico in favore della tirannia” (p. 313) messo a confronto con il discorso di Teodoto secondo Plutarco (*Pomp.* LXXVII, 6-7). Quella delineata dalle parole di Potino è una “tirannia pragmatica” (p. 317) e, al contempo, una ragionata perversione del discorso politico stoico (pp. 318-319), che si presenta però nelle vesti, ambiguamente pratiche, di una concezione politica apparentemente fondata sul buonsenso e la ragionevolezza, mentre il rovescio “in positivo” di questa teorizzazione è rappresentato dal *De clementia* senecano.

Completano il volume, rendendolo uno strumento di consultazione assai prezioso, un’imponente *Bibliographie générale* (pp. 328-344), un indice dei *loci* del *Bellum Civile* citati (*Index des passages cités*, pp. 345-361); uno dei personaggi storici menzionati (*Index des personnes*, pp. 363-367), uno dei luoghi geografici e dei popoli (*Index des lieux et des peuples*, pp. 369-370), oltre che, per concludere, un *Index variorum* (pp. 371-373).

Il valore di questa raccolta di atti congressuali è non solo quello di aggiornare la bibliografia su un autore capitale per la storia della poesia latina, ma anche quello di farci andare oltre il semplice livello di apprezzamento estetico per la potenza evocativa dell’opera, un’epopea di violenza, che si profila, in certi passi, come conflagrazione cosmica dai risvolti catastrofici, vero “funerale del mondo” (*Phars.* VII, 616, *in funere mundi*); soprattutto, però, questi saggi permettono di approfondire la comprensione sia dei singoli filoni tematici commisti nel poema, e cioè la retorica, la poetica e la storia, sia degli stretti legami intercorrenti fra loro.

Claude Briand-Ponsard et Frédéric Hurlet, *L'Empire romain d'Auguste à Domitien*.

Armand Colin (Histoire Cursus), Paris, 2010, 2ème édition, 223 pages.

Compte rendu par Olivier Devillers, Université Michel Montaigne (Bordeaux 3).

Ce petit manuel, qui connaît ici sa seconde édition, couvre les débuts du Principat. Il comprend 7 chapitres principaux, dont les trois premiers brossent de manière diachronique l'époque considérée : sur Auguste et l'instauration d'un nouvel ordre par celui-ci ; sur les Julio-Claudiens ; sur l'année des quatre empereurs et les Flaviens. Les chapitres 4 et 5 s'attachent aux provinces et à leurs relations avec Rome, le chapitre 6 à l'économie et le chapitre 7 à la religion accordant une attention particulière au culte de l'empereur ainsi qu'au christianisme et au judaïsme. La mise en avant des structures liées à l'avènement et à la consolidation du régime impérial sont au cœur de ces 7 chapitres synthétiques. À ceux-ci répondent, pour ainsi dire, 7 annexes. Les 5 premières consistent en commentaires de documents épigraphiques (serment d'allégeance des Chypriotes à l'avènement de Tibère, *AE*, 1962, 248 ; éloge funèbre de Plautius Silvanus Aelianus, *ILS*, 986 ; *laudatio* dite de Turia, *CIL*, VI, 1507) et littéraires (extrait de Tacite sur un faux Néron ; discours prêté par Tacite à Petilius Cerialis). La sixième évoque le *garum* et les salaisons à travers une recette d'Apicius, le plan d'une usine (celle de Cotta, Maroc) et les amphores inscrites. La dernière revient sur la hiérarchisation de la société romaine. Une chronologie, un glossaire, deux cartes, une bibliographie classée par rubriques et un index complètent l'ouvrage et facilitent son utilisation. La bibliographie, en particulier, intègre une soixantaine de titres postérieurs à 2000, et à la 1^{ère} édition du manuel, certaines sections comme l'économie ou l'architecture étant composées majoritairement de titres très récents.

L'une des qualités de cet ouvrage clair et complet, qu'on peut recommander comme introduction sur l'époque, est sans doute qu'il s'efforce d'être problématique, à savoir qu'il n'aligne pas simplement les faits, mais met en évidence leur signification et leur interprétation, jusque dans la recherche la plus récente. Une autre est son rapport aux textes littéraires, qui sont analysés en tenant compte des contextes de rédaction et des intentions des auteurs (un seul regret à ce point de vue concerne la bibliographie qui, pour les sources littéraires, se limite aux éditions de textes, sans faire écho aux principales monographies : le *Tacitus* de R. Syme ou *A. Study of Cassius Dio* de F. Millar par ex.). Ces deux traits se retrouvent à propos de Néron et, spécialement, dans l'analyse qui est proposée (p. 166-170) de l'aventure du faux Néron que dépeint Tacite. Cet épisode méconnu est présenté de manière non seulement à faire apparaître la pratique historiographique de l'auteur des *Histoires*, mais aussi à jeter un éclairage sur la nature dynastique du pouvoir mis en place par Auguste et à rappeler combien il convient de nuancer la vision habituelle du néronisme. Empruntant beaucoup à l'hellénisme, celui-ci jouissait d'une certaine popularité en Orient et il faut dans ce sens dépasser une vision de Néron comme totalement irrationnel et détesté de tous.

