Le festin de Trimalchion : Pétrone ou l'art de la fuite

Si l'on considère la partie du *Satiricon* définie par notre programme, à savoir les paragraphes 27 à 78 du roman, la *Cena Trimalchionis* occupe donc 52 paragraphes[1] sur les 141 que compte le roman tel qu'il nous est parvenu (laissons de côté la question des nombreux fragments ou celle de l'étendue exacte d'un texte qui demeure difficile à apprécier). Ainsi, c'est plus du tiers de l'ensemble de l'œuvre qui est occupé par cette parenthèse, proportion très importante et également remarquable en ce que la *Cena* constitue un épisode doté d'une unité et d'une continuité tranchant avec ce que le reste du roman nous montre. Dans cette œuvre lacunaire et mutilée que représente le *Satiricon*, le festin de Trimalchion, si l'on veut bien oublier quelques lacunes qui le traversent également (voir par exemple 30,1 ou 55,4), constitue un tableau indépendant et structuré ; et ce caractère se double d'une tendance à illustrer ce que l'ensemble de l'œuvre a de plus représentatif, c'est-à-dire le rapprochement d'écritures, de tons et de genres fort divers.

Si le *Satiricon* peut en effet être désigné comme un prosimètre, la *Cena*, avec sa variété qui frappe immédiatement le regard (on y récite des vers, on y raconte des anecdotes, on y mêle exposés dogmatiques et disputes, méditations philosophiques et tirades bouffonnes), en constitue une sorte de point de mire aux effets d'autant plus appuyés que l'action se trouve concentrée en un temps et un espace limités.

Je me propose d'examiner quelques pistes de lecture en insistant sur le fait que celles-ci sont sans doute subjectives, un tel roman autorisant bien des hypothèses. En partant de ce qui est le plus évident (l'idée d'un roman réaliste), je m'interrogerai sur l'aspect parodique d'un ensemble qui lorgne vers plusieurs types d'écriture, ce qui peut amener à s'interroger sur l'idée d'un texte orienté vers une fantaisie qu'il faudra préciser.

I <u>Un romanesque ancré dans le réel</u>

1) <u>Le petit détail qui fait vrai</u>

Une première piste de lecture, et la plus couramment évoquée à propos de notre texte, va du côté d'une peinture réaliste et, si l'on peut dire au vu des prises de parole véhémentes de certains convives, criante de vérité. La critique a souvent noté depuis longtemps (voir, entre autres, l'analyse classique de Jérôme CARCOPINO dans *La vie quotidienne à Rome à*

[1] Auxquels on peut même adjoindre un propos liminaire contenant l'invitation proprement dite et la présentation de l'hôte (§26) ; ainsi que l'ultime apparition du courrier de Trimalchion qui permet de conclure l'épisode en montrant comment les trois personnages principaux parviennent à regagner leur logis (§79).

l'apogée de l'empire, 1939) la précision avec laquelle sont présentées les différentes étapes d'un banquet, la description des plats, les divertissements proposés, etc. Pour ne pas nous attarder sur des éléments bien connus, contentons-nous de mentionner des références typiques comme 31,8-11 (présentation des hors-d'œuvre et des supports luxueux sur lesquels ils sont amenés) ou 33,3. Il est après tout possible de lire l'ensemble de la *Cena* comme une sorte de vaste manuel de cuisine romaine, avec ses recettes raffinées et complexes. Cette lecture « culinaire » peut déboucher sur un thème littéraire important, à savoir l'attention portée par le romancier à des éléments concrets, précis, à des petits détails qui font vrai, annonçant ce que le roman occidental pourra développer.

Notons ainsi, dans cette perspective, l'insistance sur des manifestations corporelles concrètes : l'ivresse, qui fait tituber et force à s'asseoir (*lassatus consedit…diduxit…os ebrium* - 73,3) et qui fait bégayer (les paragraphes 41-45 donnant à entendre le phrasé incertain de plusieurs convives) ; les oreilles offensées par des sonorités disgracieuses (*nullus sonus unquam acidior percussit aures meas* – 68,5) ou la mention des problèmes gastriques de Trimalchion et l'invitation à se soulager lancée par ce dernier à ses hôtes (47, 2-5). Ailleurs, le narrateur note avec acuité le geste des parasites qui font main basse (*rapientibus*) sur les fruits (60,7) et remarque la graisse sur les bras de Fortunata (*crassissimis lacertis* – 67,6) ou la mauvaise odeur de saumure et de sauce du cuisinier (70,12). Ce type de détails peut bien entendu amener à lire la *Cena* comme une représentation, rare dans la littérature latine, du corps dans toutes ses expansions (jusqu'à l'aveu, fait par Ganymède, que l'on a très faim – voir 44,2). Tout cela pour ne rien dire des nombreuses descriptions du corps en mouvement (les danses, les acrobaties ou les scènes de gesticulation – voir par exemple 78, 10-12 et l'éclat violent de Trimalchion) qui donnent à la description un aspect vif et visuel.

On peut donc parler d'un réalisme parfois cru, qui paraît être la première caractéristique du plus ancien roman que nous avons conservé. D'emblée, ce genre semble ainsi être intéressé par les détails triviaux, bas, concrets ou quotidiens ; et cette tendance va valoir au roman une mauvaise réputation qui pèsera sur lui pendant des siècles.

Sans s'arrêter uniquement sur des éléments vils, notre texte observe des détails si nets que le lecteur, documenté d'une manière très précise, pourrait se croire transporté dans la demeure de Trimalchion : la laine très douce (*lana mollissima* – 28,2) qui constitue la serviette de Trimalchion ou la ceinture couleur cerise du portier (28,8) seraient à cet égard des éléments particulièrement représentatifs. Cette veine réaliste est renforcée par le sens du détail apporté à la description de certains espaces (la galerie et les peintures murales 29-30) ou de certains personnages (Trimalchion est par exemple dépeint physiquement – 32,2) ainsi que l'évocation du passé ou de l'itinéraire de plusieurs convives, présents ou non, évocation

faite par eux-mêmes ou par autrui (Trimalchion revient ainsi sur son parcours au paragraphe 76 ; voir aussi la synthèse des existences d'Hermeros par lui-même – 57 – ou de Chrysanthus par Seleucus et Phileros – 42-43).

Dans tous les cas, ces peintures, souvent faites dans un latin familier et incorrect (je reviendrai sur ce point un peu plus bas), nous permettent d'entendre une langue très orale, bien éloignée de celle des orateurs ou des historiens : bref, le latin du menu peuple (*populus minutus*) pour reprendre une observation de Ganymède (44,3). Pour ne pas alourdir mon propos, j'évoque très brièvement les sonorités expressives qui accompagnent très souvent les discours directs des convives, et qui renforcent l'idée d'un romancier à l'affût de toutes les particularités langagières, qui nous donne à entendre le propos cacophonique ou les idiotismes de telle figure (le convive anonyme des paragraphes 37-38, par exemple, et sa tendance à employer l'expression familière *ad summam* ou l'interjection *babae babae !* – 37, 9).

Cette présence de silhouettes éphémères, voire les nombreuses mentions de personnages externes au banquet et que le roman ne nous montre pas, comme Chrysanthus évoqué à l'instant (42-43) ou la liste de multiples noms qui défilent à une allure très rapide au paragraphe 45 (Titus, Glycon, Mammaea, Norbanus) constituent au demeurant une forme plus raffinée de réalisme, en ce que le romancier suggère toute une vie qui grouille à l'extérieur de son tableau, renforçant ainsi l'idée que la *Cena* n'est qu'une des facettes de la vie d'une microsociété et de ses problèmes quotidiens (la faim, le manque d'argent, etc.). Cela peut nous amener à examiner un autre point lié à ce que j'appellerai un réalisme non plus de détail mais de structure : la narration insère habilement quelques effets qui insistent sur la crédibilité que le lecteur peut accorder au tableau.

2) <u>Des effets narratifs réalistes</u>

Pour examiner cela brièvement, notons d'abord les multiples passages dans lesquels le narrateur explique qu'il n'est pas sûr de bien se souvenir de ce qu'il a vu (voir par exemple des remarques comme *ut mihi uidebatur* – 32, 3 – ou *si bene memini* – 30,3) qu'il ne peut tout observer (*longum erat singula excipere* – 28,1) ou que sa mémoire n'a pas tout retenu (*sexcenta huiusmodi fuerunt, quae iam exciderunt memoriae meae* – 56, 10). Cela donne l'impression d'un foisonnement réellement observé, et en effet trop riche pour qu'un compte-rendu puisse le saisir dans sa totalité.

Cette touche de réalisme se double d'une perception parfois précise du temps qui s'écoule, comme le montre par exemple le détail des lampes que l'on allume parce qu'il commence à faire sombre (64,2), quand il ne s'agit pas d'indiquer qu'un divertissement dure

plus de trente minutes (*amplius semihora* – 69, 4). Telle mention sur le caractère indigeste d'un plat dont le narrateur dit se souvenir encore aujourd'hui (*quarum…recordatio me…offendit* – 65,1) associe cette perception du temps à quelque chose de réellement éprouvé et qui laisse une trace dans l'existence et dans la mémoire de celui qui a été présent au festin.

Le sujet réel de la *Cena* tend alors à devenir, au lieu de la description d'un repas, la perception du narrateur sur cet événement, avec une distinction entre je narrant et je narré : la honte avec laquelle Encolpe se rappelle le luxe indécent que représente l'huile parfumée amenée dans un bassin d'argent pourrait le montrer, à travers la mention significative *pudet referre quae secuntur* (70,8). Une telle remarque ne peut sans doute pas être formulée par le je narré, à savoir le convive ivre (noter 73,5 et *ebrietate discussa*) qu'Encolpe était alors. Ce va-et-vient entre passé et présent est renforcé tout au long du texte par le recours fréquent au présent de narration (à côté des plus attendus imparfaits et parfaits), qui relate plus vivement et implique aussi lecteur et narrateur dans le tableau d'une manière plus directe (notons au demeurant quelques exemples intéressants qui entremêlent présent et (im)parfait : *gratias agimus… nec sciebamus* – 47,7 - ou *clamamus…et…iuramus…, donec aduenerunt ministri* – 40,1).

Cette description qui évite toute idée d'omniscience donne donc l'impression d'un œil neuf, attentif à saisir ce qu'il peut mais qui est conscient de n'avoir pas tout observé. Relevons ainsi comment certains noms de convives sont finement présentés : on prend d'abord connaissance de leurs discours ou de leurs actions, et ce n'est qu'ensuite qu'on apprend comment ils s'appellent (par exemple, Massa n'est nommé qu'en 69,5, après sa prestation ; ou nous apprenons le nom d'Hermeros seulement après son double éclat contre Ascylte et Giton – 59,1). L'idée est que le narrateur nous présente les événements dans l'ordre où ils se produisent et sans anticipation, même s'il connaît l'identité des personnages qu'il peint. De même, l'ignorance du narrateur au moment même où il observe certains éléments est restituée telle quelle, l'explicitation ne venant qu'ensuite : par exemple, lorsque Encolpe demande la signification de codes qu'il ne comprend pas (peut-être parce que, étant un homme libre, il est étranger à l'univers des affranchis), à propos du sanglier coiffé d'un bonnet (41,2). Assumée le plus souvent par le je, la narration est aussi fréquemment associée à une première personne du pluriel, Encolpe étant le porte-parole de Giton et d'Ascylte, eux aussi introduits dans cet espace pour la première fois et que le narrateur appelle *collegae…mei* (29,2). Cet écart entre des néophytes et une microsociété aux codes bien établis permet de développer une ultime forme de réalisme à travers la peinture d'un milieu social observé avec acuité : celui des affranchis.

3) La description d'un milieu social

Pour ne pas revenir sur des éléments maintes fois remarqués et étudiés, mentionnons que le personnage de Trimalchion, avec sa vantardise (il étale ses possessions – voir 48,2 ou 77,4-6 -, les commente – *solus sum qui…habeam* – 50,2[2] - et les exhibe avec une satisfaction indécente, par exemple lorsqu'il fait peser les bracelets d'or de son épouse et les siens - 67, 8), son obsession de l'argent (*centies sestertium corrotundaui* – 76, 8) et des relations (sa remarque *multo honestiores cenabant* – 34, 7 – laisse entendre qu'il reçoit chaque soir et cherche à inviter des gens importants), sa mégalomanie (il fait circuler son buste – 60,9 – se fait représenter en majesté sur des peintures – 29 – ou commande un tombeau digne d'un souverain –71) ainsi que l'oubli de ses origines serviles (il déclare qu'il méprise les esclaves puants – *putidissimi serui*, 34,5 – ou pose la question provocante *quid est pauper ?* – 48,5) : tout cela symbolise la caste arrogante des nouveaux riches que le *Satiricon* peint avec mordant. Une maxime résumant leur état d'esprit serait *habes, habeberis* (77,6), auquel fait écho le tombeau d'un Trimalchion dont le caractère ostentatoire rappelle malicieusement une origine probable de son nom, la racine sémitique *malch* renvoyant à l'idée de royauté.[3]

Plus d'une fois sévèrement jugé par le narrateur, qui déplore son vain bavardage (*iactationem* – 73,12), Trimalchion représente la grossièreté dans toute sa splendeur, et son arrogance est d'autant plus pesante qu'elle s'exerce dans un espace totalement dominé par le maître de maison (au demeurant désigné par le terme *tyranno* – 41,9) C'est qu'il s'agit d'applaudir à la moindre de ses paroles, sous peine de déplaire et de ne plus être réinvité (voir la finesse d'une observation comme *qui sciebat quibus meritis reuocaretur ad cenam* – 52,7).

L'exemple que nous avons mentionné (73,12) permet au demeurant d'approfondir un ressort psychologique profond noté par le narrateur : au substantif *iactationem* est en effet associé l'adjectif *putidissimam*, que l'on peut traduire ici par : très gâté, très détérioré, d'où : très affecté. Trimalchion s'est en effet forgé un langage artificiel, celui du snob qui veut faire oublier sa basse extraction (un peu comme certains personnages proustiens bien plus tard) ; par exemple, il emploie des hellénismes pour se donner une épaisseur intellectuelle (noter *amathyasis* – 47,6 – ou *peristasim* – 48,4) ou, quand il parle avec des mots d'origine latine, il les déforme pour faire entendre des néologismes prétentieux (*absens* devient ainsi, dans sa

[2] Martial s'est probablement souvenu de ce trait dans l'épigramme 26 du livre III à travers l'itération comique de la formule *solus habes*.

[3] Notons que cette racine était sans doute connue des Romains, comme le montre l'extrait suivant de Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, VI, 120 (texte dont la rédaction a peut-être commencé sous Néron) : *Euphraten…ab Assyriis…appellatum Narmalchan, quod significat regium flumen*. Le préfixe *tri-* fait référence à une idée de grandeur, comme dans la dénomination Hermès Trismégiste.

bouche, *absentiuos* (= *absentiuus*) – 33,1). Dans son souci de paraître supérieur en tout, Trimalchion, qui se pique de déclamer des vers de sa composition (55, 3), prend bien garde de soigner ses entrées et ses bons mots afin de recevoir les applaudissements de ses invités, auxquels il impose souvent d'interminables tirades philosophiques et des considérations savantes fort embrouillées (par exemple à propos de l'astronomie – 39,5 sqq.). Le paradoxe comique est que plus le personnage se répand en observations complexes, plus il exhibe à ses dépens son inculture, puisque, dans l'exposé astronomique dont nous venons de parler, il faut noter que le point de départ et tout premier mot est le barbarisme *caelus*, qui ruine par avance la qualité de la démonstration.

Le narrateur s'amuse donc à laisser et écouter parler ces parvenus qui étalent leur médiocrité intellectuelle et leur superficialité. Ce que nous venons de dire à propos de Trimalchion se vérifierait pour tout discours tenu par d'autres affranchis dans la *Cena*, et est par exemple perceptible dans les propos des divers intervenants consécutifs des paragraphes 41 à 46, qui paraissent, pour la plupart, être comme Trimalchion d'origine orientale. Le latin qu'ils parlent est épouvantable, comme nous pouvons le vérifier succinctement dans le discours d'un Echion (45-46). Relevons, entre autres abominations grammaticales, la même confusion vulgaire que chez Trimalchion entre *caelum* et *caelus* (45,3 ; Echion dit aussi *amphitheater* – 45,6), entre actif et passif (*delectaretur* est ainsi employé au lieu du normal *delectaret* – 45,7), l'ignorance des verbes déponents avec l'invention d'un indicatif *loquis* et d'un infinitif *loquere* (46,1), pour ne rien dire du traitement de la proposition infinitive après *dixi*, remplacée par le tour *quia* (+ indicatif, de surcroît ; 46,4) qui deviendra au demeurant usuel dans le latin décadent. Moins à l'aise que Trimalchion quand il s'agit d'helléniser, Echion ne sait pas que le neutre d'origine grecque *stigma* n'a pas pour accusatif le *stigmam* qu'il emploie (45,9), et même des verbes élémentaires comme *uincere* ont des formes qui lui sont inconnues (il dit en effet : *uinciturum esse* – 45,11). Les prépositions ne sont guère mieux traitées (il emploie l'accusatif au lieu de l'ablatif après *prae* : *prae litteras* – 46,1) non plus que les subordonnées hypothétiques (*etiamsi* est suivi d'un subjonctif fautif, *placatus sit* – 46,5).

Tous ces propos exprimés dans un latin plus qu'approximatif sont passionnants à suivre pour un latiniste à même d'apprécier les impropriétés qui s'y déploient, mais supposent des élèves bien au fait de leurs déclinaisons et de leurs conjugaisons !

Toutes proportions gardées, nous sommes ici assez proches de ce que le roman fera plus tard avec Rabelais, par exemple lorsque le chapitre 5 de *Gargantua* nous donne à entendre les propos des bien-ivres ou que, dans *Pantagruel*, nous écoutons (au chapitre 6) un écolier limousin contrefaire le langage français. Chez Pétrone comme chez Rabelais, le roman

s'intéresse à ces langages hors-norme, dont certains sont si affectés qu'ils tombent dans le ridicule. Notons une autre similitude : tant chez l'écolier limousin que chez Trimalchion, lorsque ces parleurs ridicules perdent de leur contenance, ils retrouvent leur naturel en abandonnant toute affectation au profit d'une expression inculte, à l'image du solécisme *non meminit se ?* (74, 13) prononcé par Trimalchion alors qu'il s'emporte contre son épouse Fortunata.

Le bilan de ces discours artificiels et bavards est alors clair pour Encolpe : le narrateur avoue son dégoût et sa profonde nausée (*ibat res ad summam nauseam* – 78,5) et cherche ainsi à quitter au plus vite cet espace oppressant. Une conclusion liée à la lecture de ces diverses formes de réalisme dans la *Cena* pourrait donc indiquer que le texte, en s'intéressant à des détails triviaux et concrets qui mènent le lecteur et le narrateur à un sentiment de saturation, paraît illustrer une célèbre image d'Horace présente dans *L'Art poétique* (aux vers 374-376). Horace y exprime l'idée qu'une mauvaise poésie est comme un banquet gâté par de la musique discordante ou des accompagnements trop lourds. Dès lors, il est tentant de se demander si les excès divers (culinaires ou verbaux) illustrés par notre *Cena* ne nous montrent pas au sens figuré une cuisine indigeste, répugnante pour les personnes de bon goût. Le réalisme serait ici l'instrument d'une critique sociale visant à dénoncer les excès que se permet une caste de parvenus.

Pour intéressante et incontestable que soit cette piste, il vaut toutefois la peine de se demander si, en rebondissant sur cette assimilation entre nourriture et style, nous ne pouvons pas également interpréter la *Cena* comme une réflexion de l'écriture à propos de ses potentialités.

II Du réalisme à une recherche esthétique

1) Une langue aux contours problématiques

Revenons ainsi sur la question de ces prises de parole hautes en couleur et qui, multipliant les incorrections, paraissent être autre chose que le simple pastiche d'affranchis orientaux.

Une question qui se pose est en effet de savoir si, au cas où l'on penserait que Pétrone a scrupuleusement reproduit le langage d'une certaine catégorie sociale, où et comment il a pu l'entendre. Peu posé, ce problème est pourtant essentiel, tant il paraît impossible de faire de l'auteur du *Satiricon* un membre de la microsociété qu'il tourne en dérision. En effet, même si le Pétrone auteur de notre roman n'était pas l'ancien consul dont parle Tacite dans un célèbre passage des *Annales* (XVI, 18-19), il est clair que la *Cena*, ne serait-ce que par les multiples références littéraires et autres procédés savants qu'elle contient (et que nous

détaillerons ci-après), est l'œuvre d'un romancier appartenant à une certaine élite intellectuelle ; en outre, la question des récepteurs de l'œuvre est tout aussi importante : là encore, il est facile de deviner que les lecteurs de Pétrone devaient également être des personnes cultivées, à même d'apprécier tout le sel du comique mis en œuvre dans le texte.

Imaginons donc une autre microsociété, celle du romancier et de son public d'esthètes, et tentons de nous demander d'où le latin malmené que nous lisons a pu être tiré. Comme certains indices le laissent penser (par exemple, à propos de la structure *dixi quia* que nous avons notée – 46,4) bon nombre de traits de cette langue doivent appartenir au parler vulgaire - et constitueront d'ailleurs des éléments du latin décadent. Néanmoins, dans la mesure où nous n'avons guère de documentation sur cette langue orale et populaire à l'époque du Haut-Empire, il est fort difficile d'affirmer avec certitude que Pétrone a puisé uniquement dans ce qu'il pouvait entendre autour de lui (de la part de ses esclaves ou de ses affranchis ?).

Peut-être la langue du *Satiricon*, par un procédé qui ferait une nouvelle fois se rejoindre la littérature et la cuisine, est-elle intentionnellement *trop* riche, débordant tous les cadres linguistiques de son époque pour faire signe vers un discours tout à fait autre. Nous aurons l'occasion de préciser notre pensée en termes spécifiquement linguistiques lors de notre dernière partie ; pour le moment, observons que la surcharge de la *Cena* vient du fait que le romancier a volontairement composé un plat qui, telle la *satura* ayant donné son nom à un autre genre littéraire, entremêle des ingrédients si divers que le ragoût ainsi obtenu ne peut être apprécié que par des connaisseurs au goût développé.

2) <u>Roman et satire</u>

Qu'est-ce à dire ? On a depuis longtemps remarqué qu'il est difficile de caractériser l'ensemble de notre texte par un seul adjectif. Dira-t-on ainsi que le festin de Trimalchion est un morceau parodique ? réaliste ? symbolique ? bouffon ? Toutes ces lectures sont même peut-être simultanément exactes, comme nous allons tenter de le voir maintenant.

Je reprends ici la comparaison entre roman et satire pour noter que bon nombre de passages de la *Cena* appartiennent de toute évidence à l'univers de ce dernier genre. Par exemple, la critique des nouveaux riches et de leur excès annonce Juvénal (ou, ce qui revient au même, s'inscrit dans la suite d'une longue tradition qui devait remonter à Lucilius), et il est même possible de déceler, au hasard de telle prise de parole véhémente, d'autres motifs satiriques esquissés ; par exemple, la critique des femmes (42, 6-7) entremêle des éléments traditionnels : le testament d'un riche défunt et son épouse cupide qui se réjouit d'hériter constituent un cliché qui parcourt la littérature satirique latine d'Horace à Juvénal, et sans

doute même bien avant. Complétée par d'autres mentions essaimées dans le texte (voir ainsi *mulieres si non essent, omnia pro luto haberemus* – 67, 10), cette veine se double de fréquentes lamentations émanant d'un autre type de personnage satirique par excellence, le mal marié (74,13-16, à propos des invectives de Trimalchion contre son épouse). En définissant sommairement la satire comme la production d'un texte s'attaquant sans détour aux vices d'une communauté, on voit qu'il est possible de définir la *Cena* comme un passage foncièrement satirique.

Touchant de près à ce genre, le motif des mariages malheureux ou des adultères amène à relire le texte en y décelant des ingrédients de diverse provenance. La mention fugitive des amours entre le maître et ses mignons, qui rappelle à Trimalchion son passé servile (75, 11) ou le rôle particulier de l'esclave favori qui joue les entremetteurs pour son maître (s'il faut bien donner ce sens au problématique *agaga* - 69,2) rappellent le monde des amours hors mariage dont les comédies de Plaute et de Térence fourmillent. Ce thème très large se trouve même dans des genres si divers (satire, poésie sérieuse : voir ainsi un épithalame dans lequel Catulle demande au jeune marié de renoncer à ses mignons –61, 141-143 et l'expression *te…a tuis…glabris…abstinere*) que l'on peut parler d'un motif transversal devenu une source commune à laquelle Pétrone se réfère pour épicer son texte, si l'on nous permet de poursuivre la métaphore culinaire. Plus spécifique au monde de la comédie seraient le discours des sans-grade qui maudissent la morgue des puissants, à l'image des propos véhéments de Ganymède à l'encontre de son édile, conclus par la formule vulgaire et fameuse : *sed si nos coleos haberemus, non tantum sibi placeret* (44, 14).

3) <u>Un ensemble composite</u>

D'autres genres littéraires peuvent aisément être identifiés tout au long de cette *Cena* composite. Pour ne citer que les plus importants, il est clair que la réunion de buveurs auxquels il arrive de se laisser aller à des considérations philosophiques (principalement représentatives d'un épicurisme jouisseur, l'homme étant présenté comme un être éphémère : voir par exemple *diutius uiuit uinum quam homuncio* - 34,7) rappelle *Le Banquet* de Platon.

Certains critiques (je pense à Florence DUPONT dans son ouvrage *Le Plaisir et la loi*, 1977) ont ainsi comparé la fréquence des prises de parole dans notre texte, et aboutissent à faire de la *Cena* un pastiche du dialogue platonicien : par exemple, après la sortie de Trimalchion (41,9) cinq intervenants se succèdent, exactement comme après un premier départ de Socrate dans *Le Banquet* ; en outre, l'irruption d'Habinnas ivre (65,7) pourrait reproduire l'entrée fracassante d'un Alcibiade dans le même état chez Platon. Si cette hypothèse est exacte, on peut alors avancer l'idée que le plus ancien roman que nous avons

conservé se définit par une sorte de greffe bouffonne opérée sur les textes canoniques : le roman imite, détourne, parodie, et cela afin d'instaurer un rapport complice avec un public cultivé, à même d'apprécier l'écart ainsi créé. Pour poursuivre la métaphore culinaire, nous pourrions alors caractériser le roman comme un genre parasite, qui croît aux dépens des genres traditionnels ou nobles.

Une autre preuve de ce parasitage serait fournie par la parodie de chant funèbre à laquelle se livre une salle en larmes à l'occasion des funérailles anticipées de Trimalchion (*tota denique familia, tanquam in funera rogata, lamentatione triclinium impleuit* – 72, 1). Concrètement, Trimalchion se représente en héros d'un thrène, preuve que la réflexion autour des questions de littérature constitue un élément important de notre *Cena*. Le fait littéraire est ainsi présent en permanence dans le texte et en forme comme l'ingrédient principal ; c'est ainsi sans surprise que le propos tourne souvent autour de cette question (par exemple, à l'occasion du parallèle entre Cicéron et l'auteur de mimes Publilius – 55,5 sqq.) et que, entraînés par leur discussion, les convives récitent des vers (comme le montre la suite du paragraphe 55).

Cette émulation littéraire parodique trouve son accomplissement dans une séquence tout à fait typique qui se développe des paragraphes 61 à 63 : à une première histoire racontée par Niceros à propos d'un loup-garou, Trimalchion réagit en narrant un autre conte fantastique relatif à des sorcières. Les récits se succèdent d'une manière arbitraire, presque gratuite, annonçant le futur genre de la nouvelle (ou reprenant la tradition grecque mal connue du conte milésien). À mi-chemin du conte et de la fable, la forme romanesque manifeste donc une porosité remarquable.

Si l'on ajoute que, par sa structure d'entrées et de sorties fréquentes (de la part de Trimalchion – voir 32,1 et 41,9 – mais aussi d'autres personnages tel Habinnas – 65,6 – ou un intendant – 53,1), le texte est découpé d'une manière théâtrale avec des sortes de scènes et que les références au théâtre y sont fréquentes (noter par exemple *scenam* – 33,5 – ou *catastropha*, sans doute au sens de péripétie - 54,3), on voit que le roman souligne avec malice à quel point le metteur en scène que se veut être Trimalchion fait de son banquet un spectacle, avec plusieurs chorégraphies ou représentations sans doute répétées de longue date (voir ainsi la fausse douleur au bras de Trimalchion à la suite de la chute, elle aussi mise en scène, d'un esclave au paragraphe 54).

Les applaudissements ou les réactions enthousiastes du public qui récompensent maints jeux de scène (48,7 ; 52,7) renforcent cette théâtralité qui demeure pourtant bien ambiguë en raison de la réserve exprimée par le narrateur et que nous avons vue plus haut (*qui sciebat*

quibus meritis reuocaretur ad cenam – 52,7). C'est ce statut de l'imitation et de ses limites que nous pouvons donc désormais examiner.

III Espace romanesque et fantaisie verbale

1) Décrire et détruire

Il est en effet possible de conclure en s'intéressant à la saturation entraînée par un texte si propice à l'imitation. Reprenons l'exemple ci-dessus de la douleur fictive de Trimalchion (54) : le personnage a donc demandé à un acrobate de tomber sur lui (première scène arrangée) pour feindre une fracture (deuxième scène arrangée) et faire s'émouvoir ses invités (troisième scène arrangée, celle-là aux dépens des convives). Ainsi, nous sommes dans une triple contrefaçon, qui définit peut-être le projet romanesque de Pétrone en ce que, à l'image des plats présentés dont on ne sait jamais quels mets surprenants ils vont faire sortir (voir l'effet saisissant obtenu par les grives s'envolant de la carcasse du porc – 40, 5), l'écriture se plaît à mettre sous les yeux du lecteur des éléments qui brouillent en permanence les catégories du vrai et du faux.

Pour expliquer ce point plus précisément, il faut faire remarquer que bon nombre de comparaisons ou de rapprochements que nous avons notés dans la partie précédente, sont *à la fois* exacts et… incomplets. Ainsi, le détournement du *Banquet* de Platon est aussi tout à fait autre chose que *Le Banquet*, en ceci qu'à aucun moment de la *Cena* les personnages ne dialoguent : nous aurions bien du mal à isoler des conversations suivies comme chez Platon, le roman proposant ainsi, avec une structure plus rigide d'intervenants qui monologuent, une parodie volontairement approximative.

Il y a ainsi une remarquable intuition de la négativité dans ce texte ou, ce qui revient au même, un art de la fuite malicieusement assumé. Par exemple, on a pu faire remarquer que la fin de la *Cena*, avec la sortie difficile des héros et la présence d'un chien agressif, oriente le texte vers une symbolique évidente liée aux Enfers ; soit, mais observons qu'à peine ce rapprochement effectué dans l'esprit du lecteur, tout l'édifice s'écroule en raison de la chute d'Ascylte dans le vivier (72,7) : la gravité a été instantanément parasitée par le grotesque. Savoir alors quelle morale tirer d'une telle scène tend à devenir difficile, précisément en raison de la surcharge volontaire de l'écriture. Tout se passe comme si le romancier sapait les bases de son propos quand celui-ci commence à s'échafauder, laissant d'une certaine façon le choix d'une lecture ouverte à l'infini.

Il faudrait alors remarquer que cette tendance à l'excès de la part de l'écriture reproduit exactement celle de Trimalchion : roman et cuisine se trouvent finalement faire peu ou prou la même chose, puisque les deux objets s'assignent pour but de faire surgir des éléments

inattendus, propres à distraire, voire à provoquer l'admiration. Surprise et divertissement : sans aller jusqu'à faire de Trimachion le double de Pétrone (ou alors : un double grotesque, voir ci-après), remarquons que le roman ne cesse de souligner, grâce à ces deux éléments, la définition impossible de plusieurs de ses silhouettes.

Ainsi, le cuisinier de Trimalchion qui vient prendre place au-dessus d'Encolpe (70,12) mérite un bref examen. Le personnage est déjà un artiste de la contrefaçon et de la surprise, puisqu'il est dit de lui qu'il est l'auteur de la métamorphose du porc en oie, un peu plus tôt dans le banquet ; mais, bien mieux, le narrateur note que ce cuisinier se met alors à imiter un acteur tragique, Ephesus. La question qu'on est alors en droit de se poser est la suivante : a-t-on affaire à un cuisinier, à un acteur, voire à un expert des courses de char (puisqu'il conclut son apparition en pariant avec son maître) ? Significativement annoncée par une autre remarque d'Habinnas sur un de ses esclaves propre à tout faire et qui est à la fois imitateur de muletiers, cordonnier, cuisinier, pâtissier (68, 7– et entremetteur, ajoute Scintilla au début du paragraphe suivant), une telle dispersion pose le problème d'une définition impossible du personnage romanesque. A la fois un et multiple, il s'échappe en une telle myriade d'activités que le roman peut alors avoir comme projet celui d'une métamorphose permanente.

Mesurons ainsi combien, au terme de cette réflexion, l'hypothèse initiale d'un texte réaliste est sujette à caution. Si Pétrone s'appuie incontestablement sur des réalités de son temps, celles-ci ne sont qu'un point de départ à partir duquel la fantaisie trace sa route, en trouvant des combinaisons impossibles dans la réalité (tels les deux cuisiniers que nous venons de voir).

Reconsidérons, dès lors, fortement la notion de portrait « réaliste » de certains personnages : n'est-il pas possible de lire de tels passages en considérant plutôt que, sitôt des détails précis mentionnés, le texte ruine de lui-même son propos ? Voyons-en un exemple précis avec la description de Trimalchion présente au paragraphe 32 : les précisions d'Encolpe sont d'une netteté si étonnante (le foulard rouge du personnage, dont on peut penser qu'il se distingue mal de son manteau écarlate ; ou les étoiles de fer incrustées dans une seconde bague portée à la dernière phalange !) qu'il est permis de douter que le regard puisse embrasser en quelques instants tant de détails. La précision réaliste aboutit donc à vider le réalisme de son contenu ou, à tout le moins à brouiller singulièrement les catégories. Peut-être ce discours implicite qui désoriente le lecteur constitue-t-il le projet réel d'une esthétique romanesque placée sous le signe de la métamorphose et de la permutation, comme si décrire équivalait à détruire. Tout comme Trimalchion note qu'il a demandé à son flûtiste grec de ne jouer que des mélodies… latines (53, 13), le romancier indique à son lecteur qu'il va s'amuser à l'égarer.

2) Dérision et sérieux

Tout compte fait, Trimalchion et le narrateur ne sont donc pas si différents qu'ils paraissent l'être de prime abord. Ou, pour dire les choses de la même manière que dans nos propos ci-dessus, Trimalchion est simultanément odieux et intéressant, inculte et capable d'être brillant.

Qu'est-ce à dire ? Les multiples jeux de mots du personnage (voir Liber – 41,6 – Corinthe - 50,4 – ou Carpus – 36,8) ne manquent pas de sel, et montrent un fat paradoxal, capable de faire ce dont aucun fat ne serait capable : rire de lui-même. La plaisanterie de Trimalchion à propos de *Corintheum* (à la fois ce qui vient de Corinthe et ce qui est fabriqué par l'artisan qui s'appelle Corinthe), en plus de se moquer de la figure du possédant qu'il avait établie jusqu'ici, montre surtout que tout signe est ambivalent : entreprise qui n'est guère différente de celle du romancier. Nous assistons donc peut-être à la fusion apparemment illogique de deux entités qu'on croirait opposées, Encolpe et Trimalchion. Et le fait est qu'il n'est pas toujours simple de différencier les deux hommes : à l'ébriété de Trimalchion répond ainsi celle du narrateur (*ego quoque ebrius* - 72,6) et il faut surtout noter que l'un et l'autre semblent placer le rire au-dessus de tout. Rappelons-nous ainsi que c'est Trimalchion en personne qui fait cesser le propos agressif d'Hermeros justifié, selon le compagnon d'affranchissement du maître de maison, par le rire d'Ascylte (57) puis de Giton (58) ; et les paroles de Trimalchion ne manquent pas d'intérêt en l'occurrence : par des remarques comme *suauiter sit potius* (59,1) ou *simus ergo…hilares* (59,2) Trimalchion signifie que l'on peut ou que l'on doit rire de tout, même de lui, exigence qui se trouvera confirmée un peu plus loin par la recommandation *nunc hilaria* (64, 13).

Il y a donc, dans ce récit foisonnant et complexe, comme un trompe-l'œil permanent qui, à l'image des tableaux et des chorégraphies qu'exécutent avec vivacité les serviteurs, érige la métamorphose et la contradiction comme principes d'écriture. Considérons, par exemple, avec quelle désinvolture la *Cena* se clôt : subitement, les vigiles, croyant à un incendie, enfoncent la porte de la demeure de Trimalchion, permettant sans le savoir aux trois héros de s'échapper. Et il faudra même une seconde intervention de ce genre, de la part d'un courrier providentiel de Trimalchion surgi d'on ne sait où, pour que les personnages puissent finalement regagner leur logis (79). Le romancier semble alors nous indiquer qu'il ne cherche même plus à sauver les apparences en trouvant une échappatoire crédible à ses héros. L'écriture romanesque affiche sa gratuité et sa rupture avec tout réalisme, dans la mesure où le propre du roman serait ici de souligner que tout n'est qu'artifice.

C'est ainsi l'incohérence joyeusement revendiquée et l'absence de règle qui deviennent paradoxalement la règle cohérente selon laquelle le roman se développe. On peut par

exemple se rappeler le caractère artificiel, sans doute intentionnel, par lequel on passe de telle scène à telle autre tout au long de la *Cena* : faisant fi de toute vraisemblance ou de toute motivation, le romancier montre un récit qui progresse par à-coups, au hasard de l'interpellation inopinée d'un personnage jusque-là laissé dans l'ombre (voir ainsi la brusque adresse de Trimalchion à Niceros – 61,2 ; ou, d'une manière encore plus désinvolte, la question d'Habinnas au début du paragraphe 67 – *Fortunata quare non recumbit ?* -, prétexte cousu de fil blanc à l'intervention de l'épouse de Trimalchion).

Ces brusques sauts aboutissent à une dialectique heurtée, à la faveur de laquelle on passe sans transition du sublime au grotesque, et vice-versa. Par exemple, lorsque le médiocre Phileros évoque les vicissitudes de la fortune à propos de la mort de Chrysanthus, il note très philosophiquement *creuit quicquid creuit* (43,1) ; mais pour ajouter, aussitôt après cette belle envolée, une comparaison triviale avec un gâteau de miel (*tamquam fauus*). Simultanément rempli de hauteur et de bassesse, le message est typique de ce miroitement et de cette indécision qui peuvent définir le *Satiricon*.

Cette inversion constante des catégories du sérieux et de la dérision peut alors expliquer une fuite en avant, symbolisée par l'ivresse qui gagne chacun des convives à un moment ou à un autre du récit : fuite en avant rompant avec tout souci de signifier quoi que ce soit. Là encore, et c'est tout le génie de cette œuvre ambivalente jusqu'au bout, une double lecture du latin maltraité de la plupart des participants est possible. Si, comme dans notre première partie, nous sommes du côté des réalistes, nous dirons que Pétrone se moque de la langue vulgaire ; mais si nous sommes dans le camp des « fantaisistes », une tout autre conclusion peut être apportée.

3) La *Cena* comme une entreprise au-delà du langage ?

Pour préciser les choses, il suffirait d'examiner n'importe quel discours (par exemple de Trimalchion ou des cinq intervenants des paragraphes 41 à 46) pour noter un point capital : Pétrone va parfois jusqu'à outrepasser les limites de la langue. Je ne parle pas seulement de la multiplicité de termes qu'il semble inventer et dont on ne sait pas exactement ce qu'ils désignent (*oclopetam*, ou *otopetam* ?, – 35,4 – en serait un exemple parmi tant d'autres), mais de formations qui plongent les linguistes (voir par exemple Renato ONIGA, dans l'article « La création lexicale chez Pétrone », publié dans l'ouvrage collectif *La Création lexicale en latin*, PUF, 2000) dans la perplexité la plus totale. Des néologismes comme *Graeculio* (76,10) *plussciae* (63,9) ou *burdubasta* (45,11) constituent, à tout le moins, des audaces lexicales qui entremêlent des mots qui ne devraient pas aller ensemble ; bien mieux, des termes comme *topanta* (37,4, à partir du grec *ta panta* - τὰ πάντα) ou *agaga* (69,2, sans doute imité du grec

agogos - ἀγωγός) sont inexplicables morphologiquement, et paraissent mêler du mauvais grec à une prononciation défectueuse.

Plutôt que de relever toutes ces incongruités, ce qui occuperait sans doute un volume entier, j'attire votre attention sur un point capital : il est faux de prétendre que ces formes incorrectes constituent une moquerie du jargon des affranchis, puisqu'on en trouve également la trace dans les propos du narrateur ! Je citerai deux brefs exemples : au moment où arrivent les équilibristes, Encolpe les désigne par le terme *petauristarios* (47,9), qu'il répète à deux reprises (53,10 et 60,2) ; or, ce mot n'existe pas en latin, mais constitue une création audacieuse à partir d'un terme grec (*petauristes*) flanqué d'un suffixe familier exprimant la profession : Encolpe manifeste donc dans son propos la même tendance que le reste des convives. De même, au tout début de la *Cena*, le narrateur note la présence, dans l'entrée de la demeure, d'un *embolum* (30,1) c'est-à-dire d'un éperon (de navire). Là encore, l'emploi de ce néologisme directement adapté du grec est significatif, car le terme ne pouvait être sans doute compris que d'une poignée de lecteurs (le mot latin *rostrum*, normalement attendu en l'occurrence, a été rejeté). Tout se passe alors comme si le romancier notait une insuffisance des mots de sa propre langue et se tournait, pour saisir l'objet de sa description, vers un apport extérieur pour le moins hardi et obscur.

Peut alors émerger ici une ultime définition du roman : interroger, à travers le foisonnement des idées et l'apparition des registres de langue les plus divers, la langue sur ses propres potentialités (c'est la théorie classique que développe Mikhaïl BAKHTINE sur l'apparition du genre romanesque dans son ouvrage *Esthétique et théorie romanesque*). Le roman devient un creuset où se mêlent divers langages, peut-être même les plus inattendus si une leçon des manuscrits devait être conservée : lorsque Trimalchion mentionne l'agrandissement de sa demeure, il déclare qu'à l'origine celle–ci n'était qu'une baraque (*casula erat* - 77,4) ; or, le terme *casula* est une correction hypothétique visant à supprimer, dans ce passage, une forme étrange qui apparaît dans les manuscrits et qu'il faut peut-être conserver : *cusuc* - vocable que les linguistes expliquent comme un terme oriental signifiant une maisonnette. Trimalchion emploierait ainsi un mot en souvenir de ses origines.

Mais, une dernière fois, une contre-lecture bouffonne de ces considérations linguistiques est simultanément possible : par exemple, lorsque Trimalchion explique à ses invités qu'il ne leur servira pas une recette de paysan comme le *penthiacum* (47,10), l'effet de cette réplique est savoureux, dans la mesure où le mot *penthiacum* est inconnu de la langue latine et, plus encore, de la langue grecque ! Exemple rare d'un néologisme dans deux langues simultanément, le terme doit désigner une préparation culinaire imitant ce qui arriva au personnage mythologique Penthée, qui fut mis en pièces par les Ménades, donc : une

fricassée, un ragoût. Ce faisant, le propos romanesque, par une sorte de fuite en avant librement assumée, s'amuse à imaginer les mots les plus impossibles, telle la créature hybride et monstrueuse *oliorum* dans l'expression *olim oliorum* (43,8) : pour indiquer qu'il connaissait Chrysanthus depuis bien longtemps (*noueram hominem olim oliorum*), Phileros imagine donc le génitif pluriel d'un… adverbe, *olim* ! Pour rendre la familiarité et l'audace du procédé, une traduction vulgaire comme : « Je connaissais le bonhomme depuis longtemps de chez longtemps » peut être proposée.

Je ne suis donc pas persuadé, mais il est vrai que le roman se prête à toutes les lectures, que le *Satiricon* constitue un texte réaliste, et je lis plutôt la *Cena* comme le tableau d'une fantaisie verbale, qui joue avec les mots en se libérant du souci de signifier. Comme chez Rabelais, que j'ai mentionné plus haut, l'entreprise romanesque, poussée par une gaieté irrépressible (peut-être la même que celle de Giton éclatant d'un rire qu'il ne peut plus retenir – 58,1), aboutit à forger les mots et les étymologies les plus imaginaires et les plus imaginatifs.

Dans cette perspective, je conclurai cet exposé en me référant au passage le plus complexe, le plus riche et le plus typique de la *Cena* (et, peut-être, de tout le *Satiricon*), à savoir l'épisode des billets de loterie (56,7-10). L'imagination débridée du romancier (qui se superpose donc ici exactement à Trimalchion, concepteur du divertissement) consiste à assigner à chaque billet un lot défini par une étymologie imaginaire. Très discutée par les spécialistes, la liste des lots met en rapport des objets qui constituent une devinette raffinée et difficile, presque un défi aux lecteurs les plus cultivés.

Sans prétendre élucider cette liste complexe, relevons deux exemples typiques. Le billet sur lequel est mentionné *argentum sceleratum* (56, 8) donne le droit à un jambon (*perna*). Pourquoi donc ? Sans doute parce que l'adjectif *sceleratus* est rapproché avec humour (et, bien entendu, sans aucune authenticité étymologique) du grec *skhelis* (σχελίς), terme désignant la côte du porc et, donc, le jambon. Un peu plus loin (56,9), le terme *persica* (neutre pluriel de *persicum*, désignant le fruit qu'est la pêche) fait gagner un couteau (*cultrum*), en vertu d'un nouveau calembour fondé sur la confusion entre *persica* et le verbe *perseco* (couper, trancher).

Ces quelques exemples pourront suffire à montrer la vivacité avec laquelle le romancier, tel les acrobates du festin de Trimalchion, jongle avec les mots et nous fait partager le plaisir avec lequel il assemble ces derniers pour faire surgir un univers inattendu, qui tourne le dos à la réalité. En définitive, l'obscurité qui enveloppe cette œuvre (qui l'a écrite ? quand ? pourquoi ?) s'avère paradoxalement salutaire, puisqu'elle incite à lire le roman comme Pétrone l'aurait peut-être voulu, en dehors de tout contexte, voire en dehors de la réalité.

Comme le dit Trimalchion à ses hôtes : « Si le vin déplaît, je le changerai ; c'est à vous de rendre celui-ci agréable » (*uinum…si non placet, mutabo ; uos illud oportet bonum faciatis* – 48, 1), comme pour indiquer au lecteur que l'excellence du festin et de la lecture ne reposent que sur ses propres interprétations.

Jean-Michel MONDOLONI