

## Le discours de Cléopâtre chez Lucain (B. C. X, 53-171) : une rhétorique de la torpeur pour une réception efficace (\*)

Au livre X de la *Pharsale*, Lucain présente la rencontre entre César et Cléopâtre, deux êtres de pouvoir dont naîtra une passion inquiétante. Le point de départ de ce sentiment bouleversant est la parole, voire le discours que la reine d'Égypte tient devant César (X, 85-103) pour lui demander une partie de l'héritage de ses aïeux. Cléopâtre s'instaure véritable orateur romain de la rhétorique psychagogique (1) : son discours met en scène un savoir-agir sur l'esprit et le cœur du destinataire du message qu'elle installe dans un état de réceptivité fait de charme efficace et de pouvoir de pénétration. Mieux encore : si sa rhétorique est un exercice d'éveil ou de réveil du désir puisqu'elle représente la parole interrogée dans son rapport au désir de celui qui écoute, Cléopâtre réussit à maîtriser les principes fondamentaux de cette technique qui repose sur l'exploration du persuasif. De ce fait, elle exerce sur César une séduction de torpeur qui, comme le dit Quintilien, fascine pour mieux tromper (2). Plus précisément, elle incarne le principe romain d'une *actio* entendue comme une certaine éloquence du corps capable de produire l'accord du récepteur (3). La gestualité corporelle qui accom-

(\*) RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES : AUSTIN J. L., *Quand dire c'est faire*, Paris, 1970. — BARTHES R., *L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire* dans *Communications* 16, *Recherches rhétoriques*, 1994, p. 254-340. — BETTINI M., *Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letteratura classica*, Turin, 2000. — COHEN G. L., *Latin uoltus / uultus = Face, Expression (On Face)* dans *Latomus* 38, 1979, p. 337-344. — COLLART J., *Sentences et formules monastiques chez Virgile et Horace : quelques remarques de métrique* dans *Mélanges P. Boyancé*, Rome, 1974, p. 205-212. — DÄLLENBACH L., *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977. — DANGEL J., *Le carmen latin : rhétorique, poétique et poésie* dans *Euphrosyne* 25, 1997, p. 113-131. — DANGEL J., *Cléopâtre dans la Pharsale de Lucain : une figure emblématique de l'Égypte ou d'un sublime du mal ?* dans les Actes du colloque « L'Égypte dans l'Antiquité », Univ. Nancy 2, 2002 (à paraître). — DEREMETZ A., *Le miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Lille, 1995. — DUCKWORTH G. E., *Vergil and Classical Hexameter Poetry. A Study in Metrical Variety*, Ann Arbor, 1969. — DUPONT F., *L'orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris, 2000. — GRAF F., *La magie dans l'Antiquité gréco-romaine*, Paris, 1994. — LUCOT R., *Un type d'hexamètre latin d'Ennius à Virgile* dans *Pallas* 3, 1955, p. 29-39. — MATHIEU-CASTELLANI G., *La rhétorique des passions*, Paris, 2000.

(1) Cf. G. MATHIEU-CASTELLANI (2000).

(2) QUINT., *I. O.* II, 15, 24.

(3) CIC., *Or.* 55 : *Est enim actio quasi corporis quaedam eloquentia, cum constet e uoce atque motu.*

pagne l'énonciation de son discours nous rappelle, une fois encore, que 'dire c'est faire', que toute parole est action qui agit sur son destinataire<sup>(4)</sup>.

La complexité manipulatoire du discours de Cléopâtre provoque un effet de capture qui réussit à inverser le cours des choses, si bien que César, le 'vainqueur', est vaincu, dans le sens qu'il perd la maîtrise de soi, voire qu'il est destabilisé dans son identité de chef<sup>(5)</sup>. Cette complexité de la parole de la reine d'Égypte se fonde notamment sur son caractère hétérogène qui conjugue constamment des catégories et des visées diverses. De fait, l'apparente objectivité d'un discours maîtrisé coexiste avec la torpeur d'un *carmen* rituel propre à envoûter celui qui l'écoute<sup>(6)</sup>. Le rationnel s'entremêle avec l'impressif et la parole de Cléopâtre tire sa force de ce mélange qui est capable de troubler l'objectivité du jugement, soit de bloquer la raison et l'esprit critique du récepteur. Nous allons consacrer notre réflexion aux divers aspects qui construisent ce discours d'une fascination trompeuse.

L'habileté de Cléopâtre se révèle dès son entrée à Pharos, où elle corrompt le gardien du port pour qu'il lui ouvre la porte :

B. C. X, 53-58 :

*Iam Pelusiaco ueniens a gurgite Nili  
rex puer inbellis populi sedauerat iras,  
obside quo pacis Pellaea tutus in aula  
Caesar erat, cum se parua Cleopatra biremi  
corrupto custode Phari laxare catenas  
intulit ...*

« Cependant, arrivé des tourbillons du Nil où s'élève Péluse, le roi-enfant avait calmé l'irritation d'un peuple peu guerrier ; il s'était offert pour otage de la paix, et César était en sûreté dans la cours pélléenne, quand Cléopâtre, partie sur une petite birème, corrompt le gardien de Pharos, qui abaissa les chaînes ... »<sup>(7)</sup>.

Le même verbe qui désigne la notion de 'corruption' (*corrupto* 57) est repris par Lucain au terme du discours de Cléopâtre pour indiquer la réussite de sa séduction (*corrupto iudice* X, 106), si bien qu'une même idée agit comme un véritable motif d'encadrement de la scène de capture de César. Cette scène progresse, comme nous le constaterons, par des étapes bien marquées. Dès son apparition, Cléopâtre déclenche dans le texte une architecture phonique d'envoûtement : si la subordonnée temporelle suggère une rupture dans la 'sûreté' de César (*tutus in aula/ Caesar erat, cum se parua Cleopatra biremi* 55-56), des analogies phoniques insistantes insèrent le chef romain dans ce premier pouvoir

(4) Quant aux valeurs performatives du discours, cf. J. L. AUSTIN (1970).

(5) J. DANGEL, *Cléopâtre* (2002).

(6) Au sujet des procédés rituels d'envoûtement, cf. F. GRAF (1994).

(7) Toutes les traductions sont de A. BOURGERY et M. PONCHONT pour la C.U.F.

de fascination de la reine (*Caesar* 56, *cum* 56, *corrupto* 57, *custode* 57, *catenas* 57). Mais la véritable corruption de César est le résultat d'un travail qui commence par une parfaite maîtrise de la gestualité, voire de tous les aspects non-verbaux qui scandent l'énonciation d'un discours et fonctionnent comme des réelles ponctuations du visible qui précèdent le sens et le déterminent. Cléopâtre en est consciente :

B. C. X, 82-85 :

*Quem formae*<sup>r</sup> *confisa suae Cleopatra sine ullis*  
*tristis adit lacrimis, simulatum compta dolorem* **DDDS**  
*qua decuit, ueluti laceros dispersa capillos,* **DDDS**  
*et sic orsa loqui ...*

« Confiante dans sa beauté, Cléopâtre l'aborde, affligée, mais sans larmes, se faisant de sa feinte douleur la parure la moins compromettante, les cheveux en désordre comme si elle les avait arrachés ; elle commença ainsi ... »

Le langage non-verbal précède et accompagne les mots prononcés, au point que la vérité du discours existe avant le discours, est un déjà là de l'action. Mieux encore : le visage dans sa plasticité (*forma* 82) est premier dans le face à face et suggère, dans une position détachée du vers, devant la césure T, que la parole de la reine d'Égypte est capable d'assumer différentes formes pour mieux exercer son pouvoir de capture<sup>(8)</sup>. En ce sens, Cléopâtre simule la posture tragique d'une suppliante en deuil adaptant ainsi ses gestes à ses propos, sans qu'aucun excès ou grimace puisse les ruiner. Elle, qui est présentée par Lucain comme le *dedecus* d'Égypte et comme une Furie qui est à l'origine des malheurs de Rome<sup>(9)</sup>, se plie pourtant au *decus* (*decuit* 84) qui convient à sa parole aux apparences trompeuses (*simulatum* 83, *ueluti* 84). La répétition du schéma métrique (**DDDS** 83 et 84) insiste, par le poids dactylique qu'elle focalise, sur l'effet dynamique de cette gestualité bien calculée. S'y adjoint une inversion des phonèmes entre la convenance et l'indice de la simulation (*decuit* / *ueluti* 84) pour souligner encore, par ce procédé connu des rituels magiques, le pouvoir envoûtant des gestes de Cléopâtre<sup>(10)</sup>.

Ce langage gestuel est suivi du discours proprement dit (85-103) où s'entrelacent la supplication, la suasoire et une rhétorique judiciaire et démonstrative dans une composition dont le succès tient à une parfaite convergence entre compétence et performance, voire entre les intentions et la réception. L'exorde du

(8) Les Latins utilisaient ce terme pour toutes les empreintes moulées dans la cire ou le fromage. À ce sujet, cf. F. DUPONT (2000), p. 123 ; M. BETTINI (2000), p. 347.

(9) B.C. X, 59-60 : *dedecus Aegypti, Latiis feralis Erinys, Romano non casta malo...*

(10) En ce qui concerne les divers procédés propres au *carmen* rituel, cf. J. DANGEL (1997).

discours évoque, en effet, une prière et présente une formulation conforme à celle d'un *carmen* rituel :

B.C. X, 85-103 :

<i>et sic orsa loqui : « Si qua est, o maxime Caesar,</i>	85	
<i>nobilitas, Pharii proles clarissima Lagi,</i>		DSSS
<i>exul, in aeternum sceptris depulsa paternis,</i>		DDDS
<i>ni tua restituet ueteri me dextera fato,</i>		
<i>complector regina pedes. Tu gentibus aequum</i>		
<i>sidus ades nostris. Non urbes prima tenebo</i>	90	DSSS
<i>femina Niliacas : nullo discrimine sexus</i>		DDSS
<i>reginam scit ferre Pharos. Lege summa perempti</i>		SSDD
<i>uerba patris, qui iura mihi communia regni</i>		
<i>et thalami cum fratre dedit. Puer ipse sororem,</i>		
<i>sit modo liber, amat ; sed habet sub iure Pothini</i>	95	
<i>adfectus ensesque suos. Nil ipsa paterni</i>		
<i>iuris inire peto : culpa tantoque pudore</i>		DDSS
<i>solue domum, remoue funesta satellitis arma</i>		
<i>et regem regnare iube. Quantosne tumores</i>		
<i>mente gerit famulus Magni ceruice reuulsa !</i>	100	DDSS
<i>Iam tibi - sed procul hoc auertant fata- minatur.</i>		
<i>Sat fuit indignum, Caesar, mundoque tibi que</i>		
<i>Pompeium facinus meritumque fuisse Pothini ».</i>		

Elle commença ainsi : « Si la noblesse, ô très puissant César, a quelque prix, moi, l'héritière illustre de Lagus de Pharos, bannie, à jamais chassée du trône de mes pères, si ta main ne me rétablit dans mes anciens droits, reine, j'embrasse tes pieds. Tu es l'astre équitable qui vient briller sur notre peuple. Je ne serai pas la première femme qui ait dominé sur les cités du Nil : sans tenir compte du sexe, Pharos sait obéir à une reine. Lis les dernières paroles de mon père défunt : il entendait que je partage avec mon frère le trône et le lit. Cet enfant, pour aimer sa soeur, n'a besoin que d'être libre ; mais c'est Photin qui tient en son pouvoir ses sentiments comme son épée. Ce n'est pas pour moi que je réclame l'héritage paternel : cette faute, une telle honte, ôte-les de notre maison ; éloigne l'arme criminelle d'un satellite, et ordonne au roi de régner. Quel orgueil n'enfle pas l'âme de cet esclave, depuis qu'il a tranché la tête de Magnus ! Maintenant c'est toi – puissent les destins détourner ses coups – qu'il menace. C'est assez d'opprobre, César, pour le monde et pour toi, que la mort d'un Pompée ait été le crime et le mérite d'un Photin ».

L'adresse nominative (*o maxime Caesar* 85 ; *Tu* 89), la phrase de type conditionnel à l'indicatif (*si ... ni*) et la modalisation assertive qu'introduisent les impératifs (*solue* 98, *remoue* 98, *iube* 99) sont autant de constantes langagières propres à une parole visant à structurer en des réseaux construits les différentes étapes du message. Une métrique d'inversion et de dramatisation accompagne cette demande qui implique en réalité le désir d'imposer une idée sous une apparence de réflexion partagée :

B.C. X, 87-88 :

*exul, in aeternum sceptris depulsa paternis  
ni tua restituet ueteri me dextera fato*

**DSSS**  
**DDDS**

Dans cette première partie du discours de Cléopâtre, ces procédés qui cherchent à flatter l'orgueil de César deviennent alors un véritable faire-valoir du sens et une parole de convenance, un *deceat*. Dans un second temps, la reine glisse à un argumentaire rhétorique : elle apporte les preuves factuelles de la pertinence de sa demande dans une réelle logique psychagogique visant à s'attirer la *benevolentia* de son interlocuteur. Cette *probatio* provoque, par une série de procédés, l'adhésion intellectuelle et affective de César. Cléopâtre recourt à l'emploi d'un lexique juridique (*iura* 93, *iure* 95, *iuris* 97, *culpa* 97) pour donner des fondements solides à sa demande. En outre, elle cache ses propos personnels derrière des affirmations générales construites sur la négation apparente de sa personne (*Non urbes prima tenebo* 90 ; *nullo discrimine sexus ...* 91 ; *Nil ipsa paterni ...*96). Aussi, continue-t-elle à viser l'orgueil de César en focalisant, par une inversion, celui de son ennemi (*Quantosne tumores lmente gerit famulus Magni ceruice reuulsa* 99-100). Elle argumente alors selon les principes qui valent conjointement dans une *argumentatio* en veridicité et dans une *suasione* <sup>(11)</sup>. La métrique de cette partie de son discours prévaut par des schémas qui mettent en scène, dans leur distribution des dactyles et des spondées, l'idée d'une opposition (DSSS 90 ; DDSS 91 ; SSDD 92 ; DDSS 97 ; DDSS 100) capable d'insister sur une dualité.

Enfin, la péroraison forme une boucle avec l'exorde puisqu'elle fait aussi appel à l'orgueil de César, elle est entièrement orientée vers l'émotion des affections fortes <sup>(12)</sup>. Comme les définit R. Barthes, l'exorde et la péroraison sont 'deux tranches de passionnel' où il s'agit d'abord d'éveiller l'intérêt de l'auditoire et de susciter une attention vigilante, puis de laisser une forte impression. Ces deux parties encadrent le 'corps démonstratif', l'argumentation et la présentation des preuves <sup>(13)</sup>. Dans ces deux parties du discours, fortement émotionnelles, la fonction référentielle – informer, donner à connaître – est étroitement subordonnée aux fonctions phatique, émotive et conative, qui sont analysées du point de vue des sentiments à faire naître, des passions à exciter. La *peroratio* laisse l'ultime impression dans l'âme et elle doit se montrer capable non plus de faire naître ou disparaître une passion, mais d'entretenir et de fixer celle qui a été émue. Exemple en la matière est le retournement des dactyles et des spondées des vers 102-103 qui donne à voir, par un effet de *responsio* inverse, le changement que Cléopâtre a voulu provoquer au cours des différentes étapes de son discours :

(11) DANGEL, *Cléopâtre* (2002).

(12) QUINT., *I. O.* VI, 1, 14.

(13) Cf. R. BARTHES (1994), p. 318-321.

B.C. X, 102-103 :

<i>Sat fuit indignum,</i>	<sup>P</sup> <i>Caesar,</i>	<sup>H</sup> <i> mundoque tibi que</i>	<b>DSSS</b>
<i>Pompeium</i>	<sup>T</sup> <i> facinus</i>	<sup>P</sup> <i> meritumque fuisse Photini</i>	<b>SDDD</b>

Le face à face doit se conclure en effet par un élan fusionnel pour ou contre, qui définit le *mouere* de la *peroratio* auquel doit toujours aboutir l'orateur. En ce sens fonctionnent une nouvelle interpellation au destinataire (*Caesar* 102), détachée au centre du vers entre les césures P et H, ainsi que la focalisation du terme *facinus* entre T et P (*Pompeium*<sup>T</sup> *facinus*<sup>P</sup> *meritumque fuisse Photini* 103), encadré, à l'attaque et à la fin du vers, par *Pompeium* et *Photini*, les deux ennemis de César. Aussi, le cumul d'une polysyndète additionnelle (*mundoque tibi que* 102 ; *meritumque* 103) contribue-t-elle à cette fixation impressive que veut produire Cléopâtre pour achever son discours.

César est capturé par les paroles de la reine d'Égypte au sein d'un paradoxe. Lui, qui ne s'était pas laissé séduire par les choses du monde quand il est entré en Alexandrie (X, 17-19 : *circuit et nulla captus dulcedine rerum, / non auro cultuque deum, non moenibus urbis, / effossum tumulis cupide descendit in antrum* : «...et sans se laisser charmer par rien, ni par l'or ou les objets du culte des dieux, ni par les murailles de la ville, il est seulement impatient de descendre dans le caveau funèbre»), tombe sous le charme de Cléopâtre, qui est d'ailleurs présentée par Lucain comme porteuse d'une beauté perverse comparable à celle d'Hélène :

B. C. X, 60-62 :

..... *Quantum impulit Argos*  
*Iliacasque domos facie Spartana nocenti,*  
*Hesperios auxit tantum Cleopatra furores.*

« Autant la beauté malfaisante de la Spartiate bouleversa Argos et les demeures d'Ilion, autant Cléopâtre accrut les fureurs de l'Hespérie ».

Lucain insiste, dans les deux cas, sur l'aspect extérieur à travers l'emploi du terme *facies*, apparenté à l'idée du verbe *noceo*, avec qui il s'entrelace du point de vue phonique (*facie* / *nocenti*), et sur un *furor* qui, comme nous l'avons remarqué, la rapproche d'une divinité infernale. Lorsque Cléopâtre triomphe de la volonté de César, ce même terme *facies* revient, comme nous le verrons, dans sa péroration (*uultus adest precibus, faciesque incesta perorat*. 105).

La reine d'Égypte réussit sa capture par un discours là encore efficace. Si lors de son entrée à Pharos elle avait séduit le gardien du port afin qu'il lâche les chaînes (*laxare catenas* 57), au terme de son discours elle 'relâche', du point de vue métaphorique, les *duras aures* de César :

B. C. X, 104-110 :

<i>Nequiquam</i>	<sup>T</sup> <i> duras</i>	<sup>P</sup> <i> temptasset Caesaris aures :</i>	<b>SSSS</b>
<i>uultus adest</i>	<sup>T</sup> <i> precibus</i>	<sup>P,</sup> <i> faciesque incesta perorat.</i>	<b>DDDS</b>

<i>Exigit infandam<sup>p</sup> corrupto iudice noctem.</i>	DSSS
<i>Pax ubi parta duci donisque ingentibus empta est,</i>	DDSS
<i>excepere epulae tantarum gaudia rerum,</i>	SDSS
<i>explicitque suos magno Cleopatra tumultu</i>	DDSD
<i>nondum translatos Romana in saecula luxus.</i>	SSSS

« Vainement elle eût tenté l'oreille de l'insensible César : son expression vient en aide à sa prière, sa figure d'incestueuse achève l'effet de son discours. Elle passe toute une honteuse nuit avec son juge, qu'elle a séduit. La paix une fois assurée par le chef et payée au prix d'immenses présents, un festin célébra la joie d'un si grand événement, et Cléopâtre étala un luxe tapageur, que la société romaine n'avait pas encore adopté ».

Rappelons, à ce sujet, qu'il a existé, dans la langue latine, un mot racine *lax* signifiant 'ruse, tromperie, séduction', auquel s'apparentait un verbe *lacio*, 'attirer, séduire' (14), si bien que l'emploi de ce verbe annonce, dès le début, l'effet charmeur du discours de Cléopâtre. Conjointement, cette idée de 'retournement' qu'elle opère sur la volonté de César est mise en scène une fois encore par la facture métrique de ce passage. Le vers holospondaique (SSSS 104) qui fait référence, avec sa portée solennelle (15), au caractère inflexible de César, est suivi de deux vers qui dessinent, une nouvelle fois, un retournement dans la repartition des dactyles et des spondées : **DDDS** – **DSSS** (105-106). Les phrases courtes contribuent encore à souligner, par leur ton sententieux, la notion d'un verdict qui s'accomplit au dernier vers : le corps du discours qui a séduit César laisse place au corps réel de Cléopâtre qui achève le travail de capture. La nuit honteuse qui en dérive tient ainsi lieu d'un véritable verdict judiciaire (16) : *Exigit infandam corrupto iudice noctem*. X, 106. Une architecture phonique travaillée conjugué également l'acte honteux de la reine avec le luxe démesuré qui lui fait suite. De fait, la cellule phonique de *luxus* (110) se redistribue, en variation, dans le passage, pour mieux insister et fixer dans un réseau dynamico-représentatif le caractère sacrilège de cette conclusion (*exigit* 106, *pax* 107, *excepere* 108, *explicitque* 109). S'y adjoint aussi une métrique d'encadrement avec deux vers holospondaiques (SSSS, 104 et 110) où l'identique formel est au service d'une opposition sémantique entre la 'dureté' de César et le luxe démesuré qui fait suite à ce moment honteux.

Enfin, le vers 105 focalise trois mots clés à l'attaque (*uultus*) et encadrant les césures (*precibus<sup>p</sup> faciesque*) si bien que le gestuel ouvre et achève le discours de Cléopâtre. Dans ce cas, il fait irruption dans la totalité des nuances du visage pour mieux exercer le pouvoir de capture dans une dynamique dialectique. En ce

(14) Cf. A. ERNOUT - A. MEILLET (1959<sup>4</sup>).

(15) Se reporter à J. COLLART (1974).

(16) J. DANGEL, *Cléopâtre* (2002).

sens, les termes *uultus* et *facies* font référence à la partie du corps que privilégie le processus énonciatif dans le face à face premier, étant donné que c'est du visage de l'orateur que viendra la parole qui va confirmer et développer ce que les auditeurs y voient (17). Comme le signale Cicéron, le visage est le point de départ du discours, tout y est déjà (18). En ce qui concerne le terme *facies*, son étymologie le rattache à la fabrication (19). Aussi, désigne-t-il le visage perçu comme identité singulière, quand il se limite aux traits immobiles d'une face inexpressive, unique, inimitable, muette (20). Or, quand il perd sa singularité au profit d'une mobilité correspondant à divers états d'esprit, le terme qui le désigne est *uultus*, un visage sans identité, mobile et imitable qui se déforme selon l'état d'esprit de l'homme (21). En effet, le *uultus* se déchiffre et s'utilise souvent au pluriel, ce qui correspond ici aux multiples expressions qui se succèdent sur un visage (22). Les philologues anciens ont explicité cette valeur de *uultus*, le faisant dériver du verbe *uolo*, 'vouloir', si bien qu'il devient l'expression des volontés du sujet (23).

Les deux aspects du visage, la face identitaire et le visage-expression, encerclent ainsi dans ce vers (105) le terme qui désigne la diction d'un rituel de prière (*precibus*), de sorte que l'effet du discours passe par ce circuit fait de gestes et des mots codés. Les multiples et diverses expressions du visage de Cléopâtre (*uultus*) augmentent l'efficacité de cette curieuse prière, alors que sa face identitaire de *incesta* (105) achève (*perorat*) le travail de séduction et permet de fixer les émotions de César. Si tout discours procède du *facies* au *uultus*, puis de *uultus* en *uultus* (24), Cléopâtre, elle, inverse l'ordre de cette dynamique en vue d'insister sur la multiplicité des expressions qu'elle met en œuvre (*uultus adest precibus, faciesque incesta perorat*. 105). Plus exactement, du mouvement traduit

(17) QUINT., *I. O.* XI, 3, 72.

(18) CIC., *De orat.* III, 221.

(19) Varron et Aulu-Gelle associent ce terme au verbe *facio*. Cf. VARRON, *De Ling. Lat.* VI, 78 ; AULU-GELLE, *Noct. Att.* XIII, 30.

(20) F. DUPONT (2000), p. 123-125. Comme le précise M. BETTINI (2000), p. 337 : « ... [*facies*] si tratta dei tratti somatici, del modo specifico in cui la faccia o tutta la persona 'è fatta'. La *facies* appartiene all'ordine della natura, è un dato indipendente dalla volontà o dall'animo del soggetto ».

(21) Cf. M. BETTINI (2000), p. 322-327 : « Si tratta non di un'immagine fissa, ma di un'espressione mutevole, un insieme di atteggiamenti legati a qualcosa che è necessariamente molteplice : l'interiorità ... Il *uultus* è il luogo della mutevolezza... è un segno da interpretare ».

(22) Plus précisément, le terme *uultus* exprime dans l'instant le rapport d'un homme au monde qui l'entoure (*De orat.* II, 148). L'emploi au pluriel du mot est souligné par QUINTILIEN, *I. O.* VIII, 6, 28, au sein de la discussion sur les figures : *Est etiam huic tropo quaedam cum synecdoche uicinia ; nam, cum dico uultus hominis pro uultu, dico pluraliter quod singulare est*.

(23) ISID., *Etym.*, II, 34. À ce sujet, voir G. L. COHEN (1979).

(24) F. DUPONT (2000), p. 122-125.

par *uultus* elle passe à la fixité capable de capturer. Il n'est pas jusqu'au schéma de dramatisation **DSSS** (106) qui ne scande, du point de vue métrique <sup>(25)</sup>, cette fixation du désir dans un vers qui présente l'accomplissement érotique de la parole de Cléopâtre.

Au long de cette réflexion, nous avons ainsi dégagé diverses stratégies qui construisent, chez Lucain, le discours de Cléopâtre dont les plans divers contribuent aux meilleurs effets de capture. Si, du point de vue discursif, sa parole est organisée selon les principes mêmes de la technique oratoire, avec un *exordium*, une *probatio* et une *peroratio*, son architecture phonique répond aux procédés propres à un *carmen* rituel visant à envoûter le récepteur du message. Aussi, le niveau lexico-sémantique met-il en scène une parole qui laisse entrevoir, en texte caché, l'hétérogénéité de ce discours et de ses strates de signification. Enfin, du point de vue métrique dominant des schémas de retournement, d'inversion et d'opposition qui interviennent précisément au moment où la séduction métamorphique est au comble de ses effets émotionnels. Cette variation des plans et niveaux de signification du discours de Cléopâtre exerce un pouvoir de fascination sur César : son résultat est une forme de métamorphose du chef romain si bien que la parole est montrée dans ses véritables valeurs performatives. En ce sens, le discours de la reine d'Égypte chez Lucain met en abyme <sup>(26)</sup>, d'une manière plus générale, le pouvoir d'une parole poétique capable de créer d'effets plus déterminants que la rhétorique, dès lors que la visée en est émotionnelle et manipulatoire.

*Conseil National de la Recherche Scientifique*  
(CONICET) - Argentine.

Eleonora TOLA.

(25) R. LUCOT (1955) ; G. E. DUCKWORTH (1969).

(26) En ce qui concerne le concept poétique de *mise en abyme*, ses propriétés et ses conditions d'emploi, cf. L. DÄLLENBACH (1977). A. DEREMETZ (1995) en a étudié les principes dans divers textes et genres de la littérature latine.