

JEUX DE DOUBLES ET D'ÉCHOS DANS LE *SATIRICON*

À une première lecture, ou à une lecture rapide, le *Satiricon* apparaît comme une œuvre déroutante, foisonnante et décousue : on peine à en découvrir le fil conducteur et la cohérence à travers la succession et la diversité des épisodes, et la *Cena Trimalchionis*, la pièce maîtresse de l'œuvre, fait figure de morceau de bravoure autonome et 'plaqué', qui pourrait facilement être détaché du reste. Il est vrai que l'œuvre nous est parvenue dans un état lacunaire, et qu'elle appartient au genre littéraire que l'on peut qualifier, anachroniquement, de roman 'picaresque'. À une lecture plus attentive, toutefois, le *Satiricon* se révèle être une œuvre bien plus élaborée qu'il n'y paraît au premier abord : il arrive fréquemment que les scènes, les personnages et les discours se dédoublent, voire se démultiplient, en se répondant en écho, dans un double jeu de répétition ou de miroir. Parmi les clés de lecture auxquelles on peut faire appel pour aborder cette œuvre si riche, figure cette thématique du double, qui se révèle pouvoir remplir une triple fonction :

1. une fonction narrative et structurante : c'est entre autres par elle que se construit le récit, par touches successives, et qu'il prend progressivement sens, avec ses zones d'ombre et de mystère, qui suscitent les interrogations du lecteur, et soutiennent son intérêt et sa curiosité. Les épisodes du début de l'œuvre trouvent un écho dans ceux de la fin, et entrent en résonance avec le récit de la *Cena*, et tous s'éclairent mutuellement¹.

2. Cette thématique du double, qui structure le récit, engage aussi son écriture : elle entraîne un processus de réécriture et d'intertextualité interne. Elle remplit une fonction à la fois esthétique, celle de la *uariatio*, avec ses surenchères, ses décalages, ses changements de registre, et une fonction ludique, faite du plaisir de la reconnaissance intellectuelle et de l'humour qui naît de la parodie.

3. Cette œuvre, enfin, en dépit de son caractère de fiction romanesque, s'inscrit dans une époque et dans une culture, et surtout dans une tradition littéraire, auxquelles elle se réfère constamment, dans un jeu d'intertextualité externe, explicite ou implicite, qui constitue autant de manifestations de cette thématique du double qui se décline tout au long de l'œuvre.

Le sujet étant d'une grande richesse, nous ne pourrions en aborder que certains aspects, choisis parmi les plus importants. Nous envisagerons donc successivement : l'organisation d'ensemble de l'œuvre, puis celle de la *Cena*, avec la construction des personnages de Trimalcion et de Fortunata.

UN DOUBLE FIL CONDUCTEUR

L'ensemble de l'œuvre est sous-tendu par un double fil conducteur qui fournit au récit sa trame narrative et sa tension dramatique : d'une part la décadence de la culture et de l'éducation, qui va de pair avec celle des mœurs et qui est liée au pouvoir de l'argent, et d'autre part la *libido*, qui met en scène tout un cortège de personnages lubriques (*libidinosi*) et de *pueri delicati (deliciae)* objets de tous les désirs, le tout sous la domination vengeresse du dieu Priape offensé, présent même au cœur de la *Cena*, sous la forme d'un plat (60,4), et qui poursuit Encolpe de sa vindicte en le condamnant à l'impuissance (21,7. 27,8. 104,1. 137,2). Argent, pouvoir, amour, sexe, culture : tous les ressorts de l'humain, toutes les 'valeurs' conflictuelles propres à

¹ Moralité : même si le programme d'agrégation s'arrête au chapitre XC, il est indispensable d'avoir lu l'ensemble de l'œuvre.

toute société humaine sont réunis pour faire du *Satiricon* une œuvre historiquement datée, mais de portée universelle.

La décadence de la culture et de l'éducation

Le récit débute par une double *declamatio* : tout d'abord celle d'Encolpe, stigmatisant la décadence de l'éloquence (*eloquentia*, 1,2), réduite à un vain cliquetis de mots, et complètement déconnectée de la réalité (chap. I-II), à quoi s'ajoute la décadence de la poésie (*carmen*, 2,8) et de la peinture (*pictura*, 2,9). Cette première proclamation est suivie de celle, complémentaire, du rhéteur Agamemnon (chap. III-V) sur la décadence de l'éducation, imputable aux parents, et incapable de former des jeunes responsables. À cet exposé liminaire fait écho, dans la seconde partie de l'œuvre, après la *Cena*, aux chap. LXXXIII-LXXXIV et LXXXVIII, un autre exposé programmatique, du poète Eumolpe, sur la décadence des lettres (*litterae*, 83,6-84) et des arts libéraux (*artes ingenuae*, 88,3), en particulier de la peinture (*pictura*), face au pouvoir de l'argent (*diuitiae*, *pecuniae cupiditas*, 88,2) et à la corruption des mœurs (*uitia*, 88,6). Les similitudes entre les deux exposés, qui constituent deux faces d'un même constat, la décadence de la culture, sont frappantes. Les deux réquisitoires se déroulent dans des lieux publics, au contact de la foule et des réactions qu'elle peut avoir : des portiques (*porticus*, 3,1. 6,1. 9,1), des jardins (*hortus*, 6,1), une galerie de tableaux (*pinacotheca*, 83,1). Agamemnon et Eumolpe, tout comme Trimacion, sont des hommes âgés (*senem caluum*, 27,1. *senex canus*, 83,6). Ils symbolisent à eux seuls un monde dépassé, dont les valeurs sont révolues, et qui ne peuvent que susciter, au mieux la moquerie et la dérision (*iuuenes rident*, 6,2), pour Agamemnon, au pire l'hostilité et l'agressivité, sous la forme de jets de pierres (*lapides ... miserunt*, 90,1), pour Eumolpe. Les valeurs revendiquées ne sont plus du goût du public : *sermonem habes non publici saporis* (3,1). Les deux exposés, surtout, soulèvent les mêmes questions, et avant tout celle du rapport du savoir et de l'art à l'argent, qui suscite l'énoncé de quelques beaux aphorismes : l'amour de l'art n'a jamais nourri son homme (*amor ingenii neminem unquam diuitem fecit*, 83,9), le génie est sœur de la pauvreté (*bonae mentis soror est paupertas*, 84,4), les riches n'ont que mépris pour la culture : *ex hac nota litteratorum esse quos odisse diuites* (83,7), Eumolpe « appartenait à ce type d'hommes de lettres que méprisent les riches ».

La question fondamentale qui est posée est celle de la compromission du savoir et de l'art avec le pouvoir et l'argent. Faut-il vendre son âme et son art pour pouvoir survivre ? Agamemnon et Eumolpe ont, en apparence, des positions divergentes : Agamemnon a fait le choix de s'inféoder aux riches, de se mettre en quête de dîners (*cenae captare*, 2,3. 5,5), de se faire inviter chez les riches, en échange de quoi, comme les parasites de comédie, il n'hésite pas à flatter hypocritement, et de manière éhontée, ceux qui l'invitent (*sicut ficti adultores cum cenae diuitem captant*, 2,3)². Il est passé maître dans l'art de se faire réinviter (52,7) en criant bien fort des *babae*, des *calos* (*babaecali*, 37,10), des *sophos* (40,1) et des *Gaio feliciter* (50,1), et il a su convaincre Encolpe de le suivre dans ses choix (*ut foris cenares, poëtam laudasti*, 10,2), suite à quoi il conserve une dignité de mise et un certain train de vie (il a un esclave à son service). Eumolpe, lui, se défend d'être un *uillis adulator* (83,10). Il entend garder sa dignité morale et son indépendance, mais c'est au prix de sa déchéance physique : *cultu non speciosus* (83,7), *tam male uestitus* (83,9). Toutefois, sitôt arrivé à Crotona (chap. CXVI), une ville où les belles lettres (*litterarum studia*) et l'éloquence (*eloquentia*) ne sont pas à l'honneur (116,6), il cherche un moyen de gagner sa vie, et ce n'est pas, comme Agamemnon, les invitations à dîner qu'il cherche à 'capter' (*cenae captare*), mais les testaments des vieillards sans enfants. À Crotona, en effet, il y a deux types d'individus, ceux qui se font chasser, et ceux qui chassent (les testaments) : *aut captantur aut captant* (116,7). L'emploi du même verbe *captare* montre bien qu'Eumolpe, en dépit de ses belles proclamations, a eu vite fait de changer d'attitude, et de se comporter comme Agamemnon, dont il prend d'ailleurs la place auprès d'Encolpe après la *Cena Trimalchionis*.

² F. Biville, « "Sophos!" uniuersi clamamus (Pétrone 40,1). Acclamations grecques et latines dans les loisirs des Romains », in J.-M. André et J. Dangel (eds), *Les loisirs et l'héritage de la culture classique* (Actes du XIII^e Congrès international de l'Association G. Budé, Dijon, 27-31 août 1993), Collection *Latomus*, vol. 230, 1996, p. 310-318.

Où est donc passée la culture ? que sont devenus les arts libéraux ? Eumolpe pose la question en 88,6-11 : *Vbi est dialectica ? ubi astronomia ?* où se trouvent la philosophie, l'éloquence, la peinture ? La *Cena Trimalchionis* fournit une réponse à ces questions. C'est chez Trimalcion qu'on les trouve. Les fresques de sa maison (29,1-2), avec leur thématique réaliste, autobiographique, toute à la gloire du maître de maison, et leur facture méticuleuse (*omnia diligenter curiosus pictor cum inscriptione reddiderat*, 29,4), sont loin de présenter la beauté plastique des tableaux de maître à sujet mythologique qu'Encolpe admire dans la pinacothèque, et qu'on croirait doués de vie (*ut crederes etiam animorum esse picturam*, 83,2). Pour le guider dans son interprétation des fresques de Trimalcion, ce n'est pas un spécialiste éclairé qu'interroge Encolpe, comme il le fera ensuite dans la pinacothèque avec Eumolpe (*consulere prudentiorem cœpi*, 88,1), mais le gardien de l'atrium (*interrogare ergo atriensem cœpi*, 29,9) : il n'a pas su reconnaître des scènes de l'*Illiade* et de l'*Odyssee* mêlées à des représentations de combats de gladiateurs contemporains. La musique, orchestrale et chorale, n'est que cacophonie, dans un brouhaha d'instruments et de cris dont l'intensité augmente au fur et à mesure du déroulement de la *Cena* ; elle ne sert qu'à accompagner l'entrée des plats (*ad symphoniam*, « au son de l'orchestre », *passim*), et les prestations chantées ne font qu'écorcher les oreilles. L'astronomie (*astronomia*, 86,4), étude du mouvement des astres et du ciel (*astrorum caelique motus*, 88,4), se réduit à une astrologie comestible et superstitieuse, qui ne s'intéresse qu'aux comportements humains et à la prédiction de l'avenir (cf. le *mathematicus Serapa* en 76,10-77,3), et non à l'étude de l'organisation de l'univers. Le plat des signes du zodiaque se décline en une version brève, purement descriptive (35,2-5), et une version longue (39,5-15), explicative, à contenu physiognomonique et social, qui toutes deux se terminent en écho (35,15 et 39,14-15) par l'évocation de la Terre mère (*Terra mater*), présente au centre du plat (*in medio*) comme elle l'est au centre du monde, sous la forme d'une motte de gazon (*caespes*) surmontée d'un rayon de miel (*fauum*), symbole de sa fécondité.

La rhétorique, et plus généralement la culture, sont représentées physiquement dans la *Cena* par le rhéteur Agamemnon et les *scholastici* Encolpe et Asclulte, qui suscitent chez les autres convives, coaffranchis de Trimalcion, des réactions complexes de jalousie et d'envie, de sentiment d'infériorité, d'amour-propre blessé et d'agressivité, en particulier chez Herméros (58,7) : *non didici geometrias, critica, et alogias naenias, sed lapidarias litteras scio, partem centum dico, ad aes, ad pondus, ad nummum*, « je n'ai pas appris les géométries, la critique et autres foutaises, mais je sais lire en lettres majuscules et je sais diviser par cent selon le métal, le poids et la monnaie », en bref : « je n'ai pas fait d'études, mais je sais tout ce qu'il est utile de savoir pour la vie courante ». Tout en méprisant le savoir inutile des hommes cultivés, les affranchis rêvent d'accéder à cette culture qui va de pair avec la liberté et qui donne un statut dans la société, « être un homme parmi les hommes » (*homo inter homines sum*, 39,4, Trimalcion ; 57,5, Herméros), et ils aspirent à donner une éducation aux plus doués (ou aux plus chéris) de leurs petits esclaves, comme ce fut le cas pour Trimalcion enfant, ainsi du chiffonnier Échion avec son *cicaro* Primigenius (46,3-8). Mais, tout comme la 'culture', confuse et hétéroclite, dont se targue Trimalcion, celle du petit Primigenius n'est qu'un pâle reflet, parodique, de l'éducation *utraque lingua* des élites romaines : le jeune esclave est amusette et paresseux, et son précepteur, ignorant et vénal. Ce savoir est limité, et sa finalité, exclusivement pratique : *ad domusionem aliquid de iure gustare* (46,7), « tâter d'un peu de droit pour être à même de répondre aux problèmes domestiques ». Si le savoir est un trésor (*litterae thesaurum est*, 46,8), ce n'est pas parce qu'il apporte une culture et qu'il apprend à penser, mais c'est uniquement dans la mesure où il permet d'acquérir un métier qui fait vivre. Par deux fois Trimalcion, au cours de la *Cena*, sollicite Agamemnon (48,4) : *sed narra tu mihi, Agamemnon, quam controuersiam hodie declamasti ?*, « mais raconte-moi, Agamemnon, quelle controverse as-tu plaidée, aujourd'hui ? », à quoi fait écho, en 55,5 : *rogo, inquit, magister, quid putas inter Ciceronem et Publilium interesse ?*, « dis-moi, professeur, quelle différence penses-tu qu'il y ait entre Cicéron et Publilius ? ». On pourrait croire, après l'appel à la *controuersia*, que l'on va entendre un vrai morceau d'éloquence et de savoir, mais Trimalcion ne laisse pas à Agamemnon le temps de s'exprimer : il continue à monopoliser la parole, et si l'on a un vrai morceau d'éloquence dans la *Cena*, c'est celle, spontanée, de l'affranchi Herméros (chap. LVII-LVIII) et de sa double invective à l'encontre d'Asclulte puis de Giton. Pour bien nous faire comprendre où se trouve la véritable éloquence, Pétrone prend soin

d'ajouter que Trimalcion est très satisfait de l'éloquence de son affranchi (*Trimalchio delectatus colliberti eloquentia*, 59,1).

Les différents épisodes qui composent la *Cena* illustrent concrètement, et souvent de manière caricaturale, les réquisitoires sur la décadence de la culture et de l'éducation exposés par Encolpe, Agamemnon et Eumolpe : rien ne va plus, tout était mieux avant, ce n'est pas comme cela que nous avons été élevés (*nos aliter didicimus*, 58,13, Hermeros), nous respectons nos maîtres (58,13-14), et nous avons le sens des valeurs morales et religieuses. Si Trimalcion essaie de singer la culture académique, ses coaffranchis se font les défenseurs d'une moralité perdue, et ils militent pour une culture à finalité pratique, limitée à un bagage suffisant pour pouvoir se débrouiller dans la vie.

Libido, jalousie et trahisons : le couple Encolpe et Giton

J'en arrive maintenant au second fil conducteur qui, en s'enchevêtrant avec le premier, fournit au récit sa trame narrative et sa tension dramatique. Il s'agit du couple formé par Encolpe et Giton et de toutes les vicissitudes qu'il connaît du fait de la beauté de Giton, qui suscite toutes les convoitises. Les bases vaudevillesques du trio amoureux sont posées dès le départ (en 6,1), en la personne d'Ascylte. Tout au long de l'œuvre, la trame narrative du roman se déploie en une succession de scènes d'amour (11,1-4. 79,8. 91,1-9. 148,8-12) et de trahisons, qui se déroulent dans le cadre intimiste et sordide de chambres d'hôtels (*cella, cellula*). Les scènes d'amour donnent lieu aux mêmes effusions et déclarations de tendresse, et les scènes de trahison répètent le même cérémonial tragico-comique fait de cris, d'affrontements physiques et de menaces de mort par exécution ou suicide. Dans ce processus de répétition de scènes, la dynamique du récit et l'intérêt du lecteur sont soutenus par un jeu de *uariatio* et d'amplification. Le personnage du rival, incarné de manière prototypique par Ascylte, se dédouble et se démultiplie en rivaux secondaires tout autant masculins que féminins : la lascive Quartilla (24,5-7), qui ne passe pas à l'acte ; le poète Eumolpe, perçu par Encolpe comme un second Ascylte (*Ascylti parem*, 92,4) ; et la belle Tryphène, qui a jadis été sensible aux charmes de Giton (105,5-11. 113,1. 5-10). Tels des couples de gladiateurs (*paria*), les couples d'amis (*similitudine parem*, 80,8), de partenaires sexuels (*paria composueram*, 19,5), et de rivaux (*Thebanus par*, 80,3, les frères ennemis) se font et se défont au gré des circonstances et des intérêts de chacun. Les mêmes situations se répètent, avec le même scénario, et cette répétition se concrétise dans l'écriture par un jeu de références explicites aux épisodes précédents, ainsi de la trahison d'Ascylte, souvent évoquée (82,6. 92,4. 94,10. 133,1), et par un jeu de reprises textuelles, en strict mot à mot (*gladium strinxit*, 9,4. 80,1), ou en variation libre, comme dans les scènes de séparation et de partage (*partiri, diuidere*) : *communes sarcinulas partiamur* (10,4), *hanc ... diuisionem* (10,7) ; *res tuas ocius tolle* (79,12), *nunc et puerum diuidamus* (79,12) ; *expedite sarcinulas* (99,4). Les scènes, toutefois, se renouvellent en se complexifiant : le trio amoureux peut devenir quatuor, quand Encolpe doit simultanément faire face à Ascylte et Eumolpe (92,1-99,4), étape transitoire qui préfigure l'effacement d'Ascylte au profit d'Eumolpe ; ou lorsqu'Eumolpe (en 105,5-11), en écho à un épisode passé, doit faire face en même temps aux convoitises de Tryphène sur Giton, et à celles de Lichas sur sa propre personne. Le trio peut aussi, le temps d'une soirée, devenir sextuor quand Encolpe (en 19,3), tel un laniste, répartit les couples de combattants (*paria composueram*, 19,5) : Quartilla avec Encolpe, la servante avec Ascylte, et Giton avec la *uirgo* Pannychis, bien nommée. Les scènes se renouvellent aussi en se dégradant : l'arme symbolique de la vengeance et du désespoir, qui conduit au geste fatal, est d'abord un glaive (*gladium*, 9,4. 80,1. 94,10), quand il s'agit de la trahison d'Ascylte, en pleine force de l'âge, et qui n'hésite pas à passer à l'acte (*iniuria*) ; Mais ce n'est plus ensuite qu'un rasoir émoussé (*nouacula*, 94,14. 103,1. 108,11), quand c'est du senex Eumolpe que vient la menace, beaucoup moins dangereuse. Ce thème de la trahison et de l'adultère trouve encore un écho, en variation, à l'intérieur de la *Cena Trimalcionis*, lorsqu'Échion évoque (en 45,8) le combat que va devoir livrer, dans l'arène, l'intendant Glycon, qui a été surpris en plein acte d'adultère avec la femme de son maître, « on va voir l'affrontement, dans le public, entre les partisans du mari, les jaloux, et ceux de l'amant » : *uidebis populi rixam inter zelotypos et amasiunculos* (avec un diminutif qui fait écho aux couples de gladiateurs *scutarii* et *parmularii*).

Ces scènes tragiques de jalousie pour la possession de Giton, où les couples se forment, se défont, se cherchent et se retrouvent, pour se séparer à nouveau, sont à l'origine de perpétuelles scènes d'errance (*errare*, passim). Elles font aussi naître des sentiments de frustration et de colère vis-à-vis de la double trahison d'un ami (*amicus*) et d'un hôte (*hospes*). La souffrance et la solitude qu'elles entraînent font ressurgir le passé (9,1-9. 81,3-6. 97,2. 106,2-4. 113,7). Par la technique de ces 'flash back' d'écriture, le lecteur arrive ainsi, petit à petit, à reconstituer partiellement l'histoire, peu reluisante, des trois 'héros', et à donner sens aux épisodes que l'on peut qualifier d'orphelins' parce que nous n'en avons que l'écho, sans jamais pouvoir nous référer à l'original qui, dans une écriture linéaire du récit, aurait dû précéder la réminiscence. C'est le cas des scènes de retrouvailles : le double vol du manteau et de la tunique au marché (12,1. 15,9), et les retrouvailles sur le bateau avec Tryphène et Lychas (100,2 sq.), qui se répondent en écho, en utilisant le même lexique : *rusticus ... familiaris* (12,3) / *uox ... familiaris* (100,4), et les mêmes ressorts dramatiques, héroïco-comiques, effets physiques que suscite l'effroi de la révélation : *exanimatus conticuit* (12,4) / *amiserat sanguinem* (100,5), et répartition des adversaires en deux camps : *utriusque partis* (15,6) / *diducit in partes* (108,7).

Il faut encore ajouter, pour en terminer avec le couple vedette et tragique formé par Encolpe et le *puer* Giton, qu'il se démultiplie, dans l'ensemble de l'œuvre, en couples secondaires qui donnent lieu, à leur tour, à des scènes de jalousie et de conflit, ainsi de Trimalcion et du *puer non inspeciosus* qui fait son entrée en 74,8, et qui est à l'origine de la scène de ménage avec Fortunata (74,8-75,7) ; ou les penchants lubriques d'Habinnas, qui suscitent la jalousie de Scintilla (67,11. 68,8. 69,1) ; ou encore, l'aventure d'Eumolpe en Asie (chap. LXXXV-LXXXVII) avec le fils du questeur, qui présente une variante intéressante, puisqu'il ne s'agit plus d'un esclave, d'un *puer capillatus*, mais d'un jeune homme libre, un *ephebus*, ce qui l'inscrit dans un tout autre contexte. On observe ainsi, à l'intérieur de l'œuvre, tout un système d'échos qui renvoient l'image d'une humanité dégradée, entièrement gouvernée par ses appétits sexuels.

L'ORGANISATION D'ENSEMBLE DE LA *CENA*

Une composition en miroir et en réseaux

Ce jeu de doubles et d'échos se retrouve, à une autre échelle du roman, et avec des fonctions qui peuvent être différentes, à l'intérieur de la *Cena*. On y constate les mêmes processus de répétition et de réécriture de scènes en *uariatio*, ainsi dans les scènes d'affranchissement (chap. XLI, LIV) ou de pseudo-châtiments d'esclaves (30,7-11. 49,3-10. 52,3-6. 54,3-5), et les mêmes associations en réseaux qui construisent progressivement le sens du récit. Mais on y trouve aussi un autre procédé : celui de la composition spéculaire, en miroir. La *Cena* est encadrée par deux scènes, d'entrée et de sortie, qui se répondent en miroir. Les trois héros tentent de refaire en sens inverse, pour sortir de chez Trimalcion (72,6-73,2), le même chemin qu'ils ont fait pour entrer (28,6-31,1). Ils y rencontrent les mêmes obstacles, chaque franchissement de limite (chaque degré initiatique) étant marqué par un incident. Le chien de garde peint et inoffensif qui accueille les visiteurs, et qui avait tant effrayé Ascytte (*canis ingens catena uinctus in pariete erat pictus*, 29,1), est une émanation et un substitut du maître de maison. Il préfigure le vrai chien de garde, Scylax (*praesidium domus familiaeque ... ingentis formae ... canis catena uinctus*, 64,7-8), que Trimalcion fait venir à table comme un invité, en disant que personne ne l'aime plus que lui, et surtout le chien enchaîné (*canis catenarius*, 72,7) qui, par ses aboiements, cause à Ascytte une telle frayeur qu'il en tombe dans le bassin, écho intertextuel que ne manque pas de signaler Encolpe : *ego qui etiam pictum timueram canem* (72,7), « moi qui avais eu peur d'un chien qui n'était que peint ». Toutes ces frayeurs en fait sont vaines, puisque de toute manière, peint ou réel, le chien est enchaîné (*catena uinctus, catenarius*). De même le gardien de l'atrium (*atriensis*) qui les accueille à leur arrivée (29,9), les empêche de sortir (72,10) quand ils tentent de s'échapper de ce « labyrinthe d'un nouveau genre » (*noui generis laybrintho inclusi*, 73,1), et il ne peut que les reconduire aux bains (73,2), c'est-à-dire les ramener dans l'enfer du monde de Trimalcion.

Cette composition en miroir symbolise l'emprisonnement, le monde clos et sans avenir dans lequel s'est enfermé Trimalcion, un monde qui ne peut exister que dans une incessante répétition destinée à retarder la fin inéluctable. L'estrade (*tribuna*), symbole de son ascension sociale, qui est représentée sur les fresques de l'entrée de sa maison (29,5), se retrouve sur son monument funéraire (72,9). Le seul moyen de gagner du temps et de se donner l'impression de vivre davantage, est d'enchaîner une seconde *cena* sur la première, en retournant au bain et en passant dans une autre salle à manger (72,3-4. 73,5) : *de una die duas facere, nihil malo* (72,4), « deux jours en un, il n'y a rien de mieux », s'écrie immédiatement Habinnas³. Herméros avait déjà énoncé à Ascyte, comme comble du bonheur, de déjeuner deux fois et de dîner deux fois (*tu beatus es : bis prande, bis cena*, 57,9) et , par une mise en abîme dont on ne peut envisager la fin, les repas s'enchaînent les uns aux autres dans la *Cena*. En 65,1, Habinnas vient continuer la fête chez Trimalcion, après avoir déjà participé à un repas de funérailles dont il donne complaisamment le menu (66,1-7), augmentant ainsi l'effet de gavage (*satur*) et d'écœurement (*nausea*) qui, à l'image de Margarita, la petite chienne de Crésus (*nausia recusantem saginabat*, 64,6), a depuis longtemps saisi les trois héros ainsi que le lecteur. Seule l'intrusion d'éléments extérieurs, le chant du coq (74,1) et l'intervention des vigiles municipaux (78,7) permettront aux trois héros de sortir enfin de cet enfer.

La construction des personnages de Trimalcion et de Fortunata

Le processus de démultiplication et de mise en réseaux que nous avons repéré dans la répétition des situations et des scènes, est aussi exploité dans la présentation et la construction des personnages, et tout particulièrement pour Trimalcion. Comme la trame narrative du roman, sa vie prend forme et sens par l'apport progressif d'informations qui se cumulent et se complètent. Les fresques autobiographiques de son atrium (29,3-6) préfigurent les sculptures de son monument funéraire, et les propos flatteurs de l'affranchi Herméros (37,6-38,6) anticipent sur le discours autobiographique de Trimalcion (75,8-77,6), qui redonne au lecteur, dans l'ordre chronologique, l'histoire du personnage. Tout a été soigneusement mis en scène et orchestré, à la fois par Trimalcion lui-même et par Pétrone, pour donner une image valorisante de sa personne et de sa vie, conforme à celle qu'il veut laisser après sa mort. Entre temps, les évocations implicites auront été nombreuses, créant tout un réseau de références qui donnent au personnage une épaisseur et un poids historique.

Mais le personnage n'est ni un ni unique. Il nous est présenté à la fois comme le *senex caluus* (27,1), le vieillard obèse et difforme qu'il est devenu, et comme le joli petit *puer capillatus*, doué et futé, qui faisait les délices de ses patrons (29,3. 63,3. 69,3. 75,10-11). Incapable désormais de se mouvoir, Trimalcion est amené dans la salle à manger sur une litière, au son de la musique (*ipse Trimalchio ad symphoniam allatus est positusque*, 32,1), exactement comme on apporte ensuite, avec le même verbe *allatus est*, les volailles (33,3) et les viandes (59,6) proposées aux regards et aux estomacs des convives. Ce double aspect diachronique du personnage est synthétisé synchroniquement par son *puer delicatus* Crésus (28,4. 64,5-6), une aberration de la nature, un jeune déjà vieux, aux yeux chassieux et aux dents pourries (*puer uetulus, lippus*, 28,4 ; *puer lippus, sordidissimis dentibus*, 64,6), qui se déplace en fauteuil roulant (*chiramaxio*, 28,4), et qui ne peut que jouer le rôle de symbole et de double de Trimalcion. Il réunit les deux étapes de sa vie : la jeunesse et l'amour (*puer, deliciae*), la laideur de la vieillesse (*domino Trimalchione deformior*, 27,4, « encore plus laid que Trimalcion lui-même ») et la richesse (*Cræsus*). Par ailleurs, Trimalcion enfant se démultiplie dans tous les *pueri capillati et speciosi*, « beaux et chevelus » (41,6. 74,8), qui apportent une note de jeunesse, de beauté et d'avenir dans cet univers décadent et nauséux : on y trouve la masse indifférenciée des esclaves affectés au service du maître et de la table, mais aussi Giton, Dionysius, que Trimalcion affranchit (41,6), Primigenius, le *cicaro* d'Échion (46,3), et le joli garçon (*puer non inspeciosus*, 74,8) par qui le scandale arrive, et qui provoque la scène de ménage entre Trimalcion et Fortunata.

³ Je remercie mon collègue Jean Schneider de m'avoir signalé un parallèle intéressant chez Hérodote (II,133) : Mycerinos, sachant par un oracle qu'il n'avait plus que six années à vivre, faisait allumer toutes les lampes pendant la nuit et fréquentait les lieux de plaisir « dans l'intention de convaincre l'oracle de mensonge pour, de ses six années, en faire douze, les nuits se transformant en jours » (traduction Legrand).

Trimalcion, l'ancien esclave devenu 'le très grand roi', est érigé en type social et théâtral, il devient le parangon et le stéréotype de l'affranchi qui a réussi, et qui se démultiplie en autant de 'clones' et d'avatars qu'il a de coaffranchis à sa dévotion. Tous arrivés à la fin de leur vie, ils ont suivi le même parcours et témoignent des mêmes stéréotypes langagiers. Arrivés jeunes d'Asie (Ganymède, 44,4 ; Trimalcion, 75,10), ils sont partis de rien (*ab asse creuit*, 43,1. *de nihilo creuit*, 38,7). Ils étaient prêts à tout pour s'en sortir, ils se sont élevés à la force du poignet, et ils ont connu des revers de fortune ; mais ils ont fait fortune et accumulé un capital, et ils ont trouvé leur place dans la société : *homo inter homines esse*, « être un homme parmi les hommes » (39,4. 57,5. 74,13). Trimalcion n'est pas le seul à être devenu un 'roi' (*sic amicus uester, qui fuit rana, nunc est rex*, 77,6), Proculus aussi dînait comme un roi au temps de sa splendeur, au milieu de sa cour (*solebat sic cenare quomodo rex*, 38,15), et Herméros apostrophe Ascytte en lui disant : *equus romanus es ? et ego regis filius* (57,4), « tu es chevalier romain ? eh bien moi, je suis fils de roi ». Quant au couple Habinnas – Scintilla, il constitue une variante de celui de Trimalcion – Fortunata. Dans cette démultiplication de personnages au statut et au parcours similaires, c'est l'avènement et les limites d'une nouvelle classe sociale de parvenus incultes (au regard de la culture académique, car ils ont leur propre culture populaire) que Pétrone propose à la réflexion de ses lecteurs.

Le personnage de Fortunata permet d'envisager (rapidement) un autre aspect de la notion de 'double' : celle de l'ambiguïté, qui parcourt l'ensemble de l'œuvre et tout particulièrement la *Cena*. Comme celui de Trimalcion, le personnage de Fortunata se construit pas touches successives qui se répondent et s'éclairent en échos. Elle est implicitement évoquée avant de faire explicitement son entrée, mais le lecteur ne le comprend que plus tard. À défaut d'accueillir les invités, elle est représentée à l'entrée de sa maison sous la forme d'une pie (ou autre oiseau 'parleur') qui, dans une cage d'or salue ceux qui entrent (*cauea pendeat aurea in qua pica uaria intrantes salutabat*, 27,9). Elle sera ensuite décrite par Herméros (en 37,7) comme une mauvaise langue (*malae linguae*), et qualifiée de *pica puluinaria*, une pie qui jacasse en faisant salon. Elle est aussi représentée sur les fresques de l'atrium de manière allégorique, sous la forme d'une fortune plantureuse qui est venue en aide à Trimalcion (*Fortuna cornu abundanti copiosa*, 29,6). Trimalcion dira plus tard (en 76,7) le rôle que Fortunata a joué dans la construction de sa fortune : elle a vendu tous ses bijoux et son or pour lui permettre de redémarrer après une première faillite. Elle aussi revêt une double personnalité : en elle se superposent d'une part l'ancienne prostituée qu'elle a été (*ambubaia*, 74,13. Cf. aussi 52,8. 70,10) et que Trimalcion, comme il le rappelle peu élégamment, a 'arrachée au trottoir' en l'achetant (*de machina illam sustuli*, 74,13), et d'autre part, la maîtresse de maison (*matris familiae*, 67,11), couverte d'or et de bijoux, à la tête d'une immense domesticité et d'une immense fortune, qu'elle est devenue. Mais son statut est ambigu, dans le comportement qui est le sien, comme dans le regard que porte sur elle Trimalcion. Elle a beau présenter dans sa tenue tous les signes extérieurs de richesse (67,3-4), elle n'est pas pour autant capable d'avoir le comportement qui correspond à son rang, à tel point qu'Encolpe ne la repère pas spontanément comme étant la maîtresse de maison, et qu'il doit interroger son voisin (*caepi sciscitarique quae esset mulier illa*, 37,1). Elle n'est pas à table, elle court en tous sens comme un *seruus currens* de comédie (*huc atque illuc discurreret*, 37,1. Cf. aussi 67,1-2), elle s'occupe d'assaisonner les plats (74,5), alors que son cuisinier, invité à la table du maître, s'enfile des rasades de vin. Sa tenue elle-même, en dépit de sa richesse, la donne à voir comme une esclave. Elle porte les couleurs (on pourrait même dire la 'livrée') de la maison de Trimalcion, le rouge et le vert (en référence aux factions du cirque) : une tunique rouge cerise (*cerasina*) ceinturée de vert (*galbino*) : *galbino succincta cingillo, ita ut infra cerasina appareret tunica* (67,4), ce qui en fait un double inversé du portier, vêtu d'une tunique verte ceinturée de rouge, qui accueille les invités (*ostiarius prasinatus, cerasino succinctus cingulo*, 27,3). Les riches anneaux qu'elle porte aux chevilles (*periscelides*, 67,4) sont réinterprétés par Trimalcion comme des entraves d'esclaves (*compedes*, 67,7). Cette ambiguïté⁴ donne au personnage de Fortunata une épaisseur et une forme de réalité historique.

⁴ Ambiguïté de statut social, mais aussi, beaucoup plus subtilement et humainement, ambivalence de la personnalité de Fortunata, à la fois féminine et masculine. Cf. F. Biville, « *Cassandra caligaria*. Figure mythique et réalisme trivial dans le *Satiricon* (Pétrone 74,14) », à paraître dans les *Mélanges offerts à Jacqueline Dangel*, édités par M. Baratin, C. Lévy, R. Utard et A. Videau.

Fortunata n'est pas le seul personnage du roman à présenter un statut ambigu ou à se faire passer pour autre. Les jeux de rôles, imitations et usurpations d'identité sont légion dans le *Satiricon*. Giton, jeune homme libre, fait à l'occasion office d'esclave (26,10. 58,1-3. 117,11) ; Trimalcion essaie d'usurper, dans son apparence et dans son discours, le rang de sénateur (*anulum ... aureum*, 32,3 ; *patrimonium laticlavium*, 76,2) ; Habinnas (65,4-5), tout de blanc vêtu, et arrivant accompagné d'une nombreuse suite, est pris par Encolpe pour le préteur ; Agamemnon se hâte de le détromper, mais Habinnas ne s'en installe pas moins à table « à la place du préteur » (*praetorio loco se posuit*, 65,7) ; Trimalcion met en scène ses propres funérailles et fait le mort tandis que tout son entourage joue le jeu de cette fausse cérémonie (*fingite me ... mortuum esse*, 78,5) ; Encolpe, en dépit des mules efféminées qu'il porte aux pieds (*phaecasiatus*, tout comme Fortunata, 67,4), essaie, sans succès, de se faire passer pour un soldat (82,3-4) ; sur le bateau, pour échapper à Lichas et Tryphène, Encolpe et Giton se transforment en esclaves fugitifs (103,1-4) ; Eumolpe endosse le rôle d'un vieillard phtisique, riche et sans enfants (chap. CXVII), dont Encolpe et Giton sont les esclaves (*seruilliter ficti*, 117,5). Le *Satiricon* n'est qu'une comédie, *mimus*, une vaste fiction, *fictum* (*mimico risu*, 19,1 ; *mimum*, 80,9 ; *mimicam mortem*, 94,15 ; *fabula*, 95,1 ; *fictae preces*, 97,9 ; *mimicis artibus*, 106,1 ; *mimum*, 117,4) dont les personnages changent de statut au gré des circonstances, un théâtre où chacun joue un rôle qui n'est pas nécessairement le sien, et où se dilue la frontière entre les hommes libres et les esclaves.

Bien d'autres jeux de doubles et de scènes ou discours ambigus mériteraient encore d'être examinés. La *Cena*, en particulier, dans sa succession de plats, de spectacles et de situations, n'est qu'un royaume de l'illusion, aux apparences trompeuses (33,4-8 ; 41,1-3 ; 69,9 ; 70,1 ; 70,4), où le langage lui-même se fait volontairement ambigu (36,5-8 ; 50,2 ; 56,7-10). Dans la perspective de la réécriture et de l'intertextualité, il y aurait aussi à étudier tout le jeu, très appuyé et très élaboré, de références externes, tant historiques⁵ que littéraires⁶, qui apparentent le *Satiricon* à un vaste pastiche, et en font une œuvre protéiforme et kaléidoscopique dans laquelle se retrouvent bien des aspects de l'histoire romaine et de la tradition culturelle gréco-latine.

⁵ Citons par exemple, dans la description de la porte du triclinium de Trimalcion, l'inscription honorifique *C.Pompeio Trimachioni* qui accompagne un éperon de navire (*embolum nauis aeneum*, 30,1-2), ce qui n'est pas sans rappeler l'antichambre de la maison de Pompée rachetée par Antoine : *an tu, illa in uestibulo rostra spolia cum adspexisti, domum tuam te introire putas ?* (Cic., *Phil.* 2,68), à cette différence que les rostres militaires pris à l'ennemi sont remplacés par un *embolum* commercial.

⁶ Outre les références et réécritures, explicites ou implicites, disséminées à travers toute l'œuvre, on note en particulier les deux pastiches poétiques de la chute de Troie (*Troiae halosin*, chap. LXXXIX) et de la guerre civile (*Bellum ciuile*, 118,6-124,1).