

LA REPRÉSENTATION DE L'ARISTOCRATIE SÉNATORIALE CHEZ PERSE : PORTRAIT À CHARGE OU À DÉCHARGE ?

Lorsque l'on s'intéresse à la représentation de l'aristocratie dans la satire, on songe aussitôt à la virulence avec laquelle un Perse ou un Juvénal stigmatisent la supposée décadence de l'élite politique sous l'Empire. On pense par exemple, dans la première satire de Perse, au vieux patricien chauve et bedonnant débitant ses mauvais vers devant des amis qui le louent chaleureusement, mais se moquent de lui dès qu'il a le dos tourné. On se souvient également des matrones de la satire 6 de Juvénal qui, lorsqu'elles ne sont pas débauchées, sont des précieuses ridicules qui parsèment leur conversation de mots grecs et ne cessent de s'extasier devant les portraits de leurs ancêtres. Il ne s'agit pas ici d'interroger une nouvelle fois la valeur historique de ces représentations. Cette question a été abondamment traitée et la plupart des commentateurs s'accordent aujourd'hui pour considérer que la colère du satiriste fait partie des codes du genre et que la satire ne saurait être réduite à un témoignage sur la réalité¹. Mais la colère du satiriste, pour être codée, ne s'exerce pas moins sur des victimes soigneusement choisies. Il convient donc de se demander pourquoi le satiriste s'attaque à l'élite politique et quels sont les enjeux et la visée d'un tel portrait à charge. Le sujet est vaste et nous nous contenterons ici d'apporter quelques éléments de réponse à travers l'exemple de la première satire de Perse.

L'ÉLITE POLITIQUE SOUS LE HAUT-EMPIRE : UN PROBLÈME DE DÉFINITION

Avant d'étudier la représentation de l'aristocratie chez Perse, il faut rappeler la complexité de la notion d'aristocratie politique à Rome et la difficulté qu'il y a à définir une élite sous le Haut-Empire.

Dans la Rome républicaine, l'élite politique est incarnée par les sénateurs. Le sénat est consulté pour tout, y compris en matière législative, et il dirige en grande partie les finances et la politique extérieure. L'on peut parler d'autant plus facilement d'aristocratie sénatoriale que les sénateurs sont nommés à vie, contrairement aux magistrats qui restent au pouvoir pour de courtes durées. Élite politique, les sénateurs sont aussi une élite sociale, puisqu'ils forment la première classe de la société qui en compte cinq, selon le système établi par Servius Tullius.

Sous le Haut-Empire, la situation est plus complexe. Auguste entreprend une réforme des ordres et distingue l'*ordo senatorius* et l'*ordo equester*. Pour appartenir à l'*ordo senatorius*, il faut posséder au moins un million de sesterces. Pour appartenir à l'*ordo equester*, il faut un cens d'au moins 400 000 sesterces. L'*ordo senatorius* constitue encore l'élite sociale dans le système d'Auguste, mais dans la vie politique, l'*ordo equester* prend très vite l'ascendant, jusqu'à devenir une nouvelle noblesse politique sous l'Empire. En théorie, le sénat est le seul organe républicain à survivre à l'avènement du principat : dès le règne de Tibère, on

¹ Je renvoie ici aux travaux des Anglo-Saxons sur la *persona*, et en particulier à ceux de W.S. Anderson, « Ironic preambles and satiric Self-definition in Horace, *Satires*, 2.1 », *Pacific Coast Philology*, 19, 1984, p. 35-42 ; K. Freudenburg, *Satires of Rome, Threatening poses from Lucilius to Juvenal*, Cambridge, University Press, 2001, p. 4-12 ; S. H. Braund, *Beyond Anger, A study of Juvenal's third book of Satires*, Cambridge, University Press, 1998, p. 1-23.

cesse de réunir les Comices ; le sénat, lui, continue à faire les lois et nomme les magistrats. Mais dans la pratique, il est soumis à l'Empereur : c'est l'Empereur qui choisit dans l'*ordo senatorius* les six cent membres du sénat, qui ne peut guère s'opposer à ses décisions. Le sénat se trouve peu à peu évincé par le Conseil du Prince, où se prennent les véritables décisions. Or ce Conseil est notamment formé de hauts-fonctionnaires issus de l'*ordo equester* : les préfets, véritables représentants de l'Empereur ; les procureurs qui administrent les provinces. De nombreux chevaliers assument un rôle de conseillers du prince qui, pour n'être pas toujours officiel, n'en a pas moins une véritable incidence sur la vie politique². Les titres donnés par Marc-Aurèle à chacun des deux ordres sont assez révélateurs de la rivalité qui existe entre ces deux élites politiques : les sénateurs sont les *clarissimi*, c'est-à-dire les plus illustres, les plus en vue ; les chevaliers sont les *egregii*, c'est-à-dire ceux qui ont été choisis *e grege*, hors du troupeau, et qui désormais sont éminents. Tout le problème se trouve ainsi résumé : si l'*ordo equester* est la nouvelle élite politique choisie par l'empereur, l'*ordo senatorius* apparaît comme une sorte d'élite politique naturelle, légitimée par l'histoire encore récente de la république. Dans une Rome où le modèle républicain continue d'être une référence pour les empereurs eux-mêmes, dans un principat qu'Auguste a voulu imposer comme une *res publica restituta*, le spectre de l'élite politique que l'*ordo senatorius* devrait incarner est omniprésent.

C'est cette situation singulière qu'il faut avoir à l'esprit lorsqu'on lit la première satire de Perse.

LA RECITATIO DANS LA SATIRE 1 : UNE REPRÉSENTATION TOPIQUE ET MORALE

Il faut noter tout d'abord que, chez Perse, l'aristocratie sénatoriale n'est véritablement stigmatisée en tant que telle que dans la première et la troisième satire. Attaquer l'élite est loin d'être une obsession chez le satiriste et lorsqu'il s'agit de stigmatiser des défauts moraux comme l'avarice, la cupidité, la passion amoureuse, les victimes sont empruntées à toutes les classes : le vice est universel. Mais l'aristocratie bénéficie d'un traitement singulier qui mérite l'attention. Perse lui réserve en effet toujours le même cadre, qui lui est propre : celui de la *recitatio*. Or la *recitatio* est un cadre chargé de connotations, à la fois poétiques, morales et politiques, connotations que Perse ne manque pas de convoquer ici.

Dans la satire 1, Perse s'en prend aux mauvais poètes. Il s'agit de condamner la poésie grandiloquente, qui manque de simplicité, qui abuse de subtilités métriques et fait se trémousser des auditeurs efféminés et décadents. C'est dans ce propos général que vient s'insérer la scène de *recitatio* qui stigmatise l'aristocratie sénatoriale. Comme souvent dans la satire, le poète s'adresse à un interlocuteur anonyme et sans doute imaginaire, avec lequel il est en désaccord :

*Sed recti finemque extremumque esse recuso
« euge » tuum et « belle » ; nam « belle » hoc excute totum :
quid non intus habet? Non hic est Ilias Atti
ebria ueratro, non siqua elegidia crudi
dictarunt proceres, non quidquid denique lectis
scribitur in citreis ? Calidum scis ponere sumen,
Scis comitem horridulum trita donare lacerna,
et « uerum » inquis « amo, uerum mihi dicite de me ».*

² Ce sont les fameux *amici* du prince. Sur ce rôle des chevaliers sous l'Empire, voir J. Crook, *Consilium Principis. Imperial Councils and Consellers from Augustus to Diocletian*, Cambridge, University Press, 1955, p. 254 et suivantes; R. P. Saller, « Promotion and Patronage in Equestrian Careers », *Journal of Hellenistic Studies*, 70, 1980, p. 44-63; S. Demougin, *L'Ordre équestre sous les Julio-Claudiens*, Rome, École française de Rome, 1988, p. 712-760.

*Qui pote ? Vis dicam : nugaris, cum tibi, calue,
pinguis aqualiculus propenso sesquipede extet.
O Iane, a tergo quem nulla ciconia pinsit
nec manus auriculas imitari mobilis albas
nec linguae quantum sitiatis canis Apula tantae.
Vos, o patricius sanguis, quos uiuere fas est
occipiti caeco, posticae occurrere sannae³.*

Mais que ton « Bravo » et ton « joliment dit » soient la fin et le degré suprême du bien, je refuse de l'admettre, car ce « joliment dit », fouille-le à fond : que ne contient-il pas ? N'y-a-t-il pas là l'*Iliade* d'Accius enivré d'ellébore, ou quelques petites élégies dictées par des aristocrates en pleine digestion, enfin tout ce qu'on écrit couché sur des lits de thuya ? Tu sais mettre sur la table une tétine de truie bien chaude, tu sais faire don d'un vieux manteau à un client qui grelotte et tu dis : « j'aime la vérité, dites-moi la vérité sur moi ». Comment serait-ce possible ? Tu veux que je te la dise : tu composes des bagatelles, chauve, avec un ventre d'un pied et demi qui pend comme une outre grasse. O Janus, que n'ont jamais frappé dans le dos ni un bec de cigogne, ni une main habile à imiter les blanches oreilles de l'âne, ni des langues aussi longues que celles des chiennes d'Apulie ! Vous, ô race patricienne, qui devez vivre avec un occiput aveugle, retournez-vous pour faire soudain face à la grimace⁴.

L'interlocuteur anonyme est un représentant de l'*ordo senatorius* et le satiriste le désigne comme tel par l'apostrophe « *patricius sanguis* », « sang, race de patricien », au vers 61. Avec cette expression, Perse rattache même son interlocuteur à la partie la plus noble ou la plus illustre de l'ordre, puisque les patriciens sont inscrits avant les plébéiens sur l'album sénatorial et qu'ils constituent en quelque sorte la *nobilitas* originelle de Rome. Le cadre de la *recitatio* est posé : l'interlocuteur donne à lire quelque œuvre de sa composition devant ses convives qui doivent lui donner leur avis. Très vite l'attaque glisse du terrain poétique au terrain moral : autant que la piètre qualité des vers, c'est le mensonge qui les entoure que condamne Perse. L'hôte réclame la vérité sur ses poèmes, mais il fait tout pour ne pas l'obtenir : il gorge ses auditeurs de mets coûteux et il ne donne lecture de ses vers qu'à des convives repus et reconnaissants. C'est ce que souligne la construction des vers 54 et 55, où l'on passe sans transition du détail du menu à la question du jugement poétique, de sorte que l'on se demande si la vérité que réclame le mauvais poète porte sur le mets délicat qu'il vient de servir ou sur ses vers. Disons plutôt qu'il espère faire bénéficier ses mauvais vers des compliments que s'attireront inmanquablement les tétines de truie cuisinées avec art. C'est bien ce que ses auditeurs ont compris : pour profiter sans scrupule du repas qui leur est servi, ils louent les mauvais vers de leur hôte avec la plus grande hypocrisie.

Dans cette scène de *recitatio*, Perse ne ménage ni l'hôte ni ses convives. Le poète amateur est affublé d'un ventre pour le moins encombrant : le terme d'« *aqualiculus* », qui est un néologisme formé par Perse sur *aqualis* / rempli d'eau, fait de ce ventre une sorte d'outre pleine et molle. Autre détail significatif : il est chauve. Il faut sans doute voir là une réminiscence de l'ancienne comédie, dont la satire se revendique, et qui fait du chauve le personnage grotesque par excellence⁵. Mais les convives ne sont pas vraiment mieux traités. Perse leur prête trois jeux moqueurs pour le moins infantiles : derrière le dos de leur hôte,

³ Perse, *Satires*, I, 48-62.

⁴ Sauf mention contraire, toutes les traductions sont les nôtres.

⁵ Sur les liens de la satire avec l'ancienne comédie, voir Horace, *Satires*, I, 4, 1-7. Sur la place que le grotesque occupe dans les deux genres, voir B. Delignon, *Les Satires d'Horace et la comédie gréco-latine : une poétique de l'ambiguïté*, Louvain, Paris, Dudley, Peeters, 2006, p. 429 et suivantes. Sur les différentes connotations de la calvitie dans l'ancienne comédie, voir P. Demont, « Aristophane le chauve », *Revue des Etudes Grecques*, 109, 1996, p.17-20.

ils imitent avec leurs mains un bec de cigogne et des oreilles d'âne et ils tirent la langue. Nous ne savons pas exactement quel était le sens du bec de cigogne⁶, mais il est associé à deux autres jeux qui nous sont beaucoup plus familiers et le portrait des convives est ici sans ambiguïté : ils se comportent comme des enfants pleins de méchanceté. L'hôte fait les frais de ces railleries, mais les convives ne sont pas moins ridiculisés par cette accumulation des comportements infantiles et par le décalage qu'il y a entre leur attitude et leur statut de patriciens. La comparaison avec les chiennes d'Apulie n'est guère plus flatteuse. Le chien à Rome est le symbole de l'agressivité et il y a là une condamnation de leur méchanceté. L'évocation de chiennes, plutôt que de chiens, les féminise, c'est-à-dire qu'elle les situe, dans la mentalité romaine, du côté du *molle*, à l'opposé de la *uirtus*. Le choix de l'Apulie enfin n'est pas innocent : si l'on en croit Plaute, traiter quelqu'un d'Apulien est une insulte. L'insulte est notamment attestée dans le *Miles Gloriosus*. Le passage est très controversé, mais « Apulien » y est donné comme un équivalent de *animula*, « pauvre petite âme », qui est un diminutif de *anima* ou de *animus* féminisé : on retrouve le thème de l'efféminé et du lâche⁷.

Le premier grief de Perse contre l'élite sénatoriale semble donc être un grief moral : dans l'élite sénatoriale, le mensonge est la règle. Dans une scène de *recitatio*, c'est un *topos*. L'hôte mauvais poète et les convives affamés et prêts à toutes les flagorneries forment un couple que l'on trouvait déjà chez Horace et que l'on retrouvera chez Martial⁸. Mais il faut noter que Perse est le seul à situer explicitement cette scène topique dans l'aristocratie sénatoriale. Horace précise seulement que son poète est « *diues agris, diues positus in senore nummis* », autrement dit que c'est un riche propriétaire terrien, ce qui ne fait pas nécessairement de lui un sénateur⁹. Dans son épigramme II, 27, Martial qualifie le mauvais poète de « *patronus* », terme général qui renvoie à des modes de relation très variés dans la société romaine et n'est en aucun cas réservé à la classe sénatoriale¹⁰. Pour le reste, Martial fait de son mauvais poète une figure indéfinie, parfois l'interlocuteur anonyme de son épigramme¹¹. La question reste donc entière : quelle est la visée de ces attaques contre les patriciens ? Pourquoi Perse infléchit-il le *topos* de la *recitatio*, avec sa valeur morale universelle, pour l'appliquer explicitement à l'aristocratie ? Pour répondre à cette question, il faut relire quelques vers de la satire 3, qui mettent en scène une *recitatio* d'un tout autre genre et invitent à lire dans la première scène bien autre chose que la mise en œuvre d'un *topos*.

LA RECITATIO DANS LA SATIRE 3 : UNE REPRÉSENTATION POLITIQUE

La satire 3 s'adresse à un jeune homme qui refuse d'apprendre la philosophie et d'embrasser le stoïcisme, alors même qu'il en comprend l'utilité. Aux vers 44 à 47, il se souvient qu'il a toujours été paresseux et que lorsqu'il s'agissait d'offrir aux amis de son père le spectacle de ses talents oratoires, il se débrouillait toujours pour avoir l'air d'être atteint d'ophtalmie :

*Saepe oculos, memini, tangebam paruus oliuo,
grandia si nollem morituri uerba Catonis*

⁶ Voir W. Kissel, *Aulus Persius Flaccus, Satiren*, Heidelberg, 1990, p. 186-7 et *Commentum Cornuti in Persium*, éd. V. Wendell Clausen, J. E. G. Zetzel, Stuttgart, Saur, 2004, *ad loc.*

⁷ Plaute, *Miles Gloriosus*, 648.

⁸ Horace, *Art Poétique*, 419-435 ; Martial, *Épigrammes*, II, 27 ; III, 45, 50 ; VI, 48.

⁹ Horace, *Art Poétique*, 421.

¹⁰ Sur les multiples formes que peut prendre la relation du *patronus* et du *cliens*, voir J. Hellegouarc'h, *Le Vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République*, Paris, Les Belles Lettres, 1963, p. 54-56.

¹¹ Martial, *Épigrammes*, III, 45.

*dicere non sano multum laudanda magistro,
quae pater adductis sudans audiret amicis.*

Enfant, il m'en souvient, j'humectais souvent mes yeux d'huile d'olive lorsque je ne voulais pas adresser à Caton sur son lit de mort de grandioses paroles que puissent abondamment louer un maître fou et écouter un père tout suant d'avoir amené avec lui ses amis.

Il ne s'agit plus là de la *recitatio* d'un poète qui lit ses vers à un public plus ou moins restreint, mais de la *recitatio* d'un élève qui lit le discours qu'il a composé chez le rhéteur devant son père et ses *familiares*. A l'époque de Perse, ce type de *recitatio* a une forte valeur politique. Florence Dupont a montré, notamment à partir de la correspondance de Pline, que la *recitatio* offerte par un jeune élève aux amis de la famille venait remplacer, sous le Haut-Empire, le premier discours que prononçaient les jeunes nobles à l'Assemblée sous la République pour marquer leur entrée dans la vie publique¹². La *recitatio* donnée chez le rhéteur devient une sorte de rite initiatique pour les jeunes gens de l'aristocratie sénatoriale, faute de mieux. Or c'est précisément sur ce « faute de mieux » que Perse semble vouloir insister ici. Ces quatre vers résument en effet le caractère grotesque de l'exercice et l'inanité de l'éloquence sous l'Empire. Dans la mesure où le Prince rend à lui seul la justice et délibère avec ses conseillers les plus dociles, dans la mesure où le sénat ne peut qu'entériner ses décisions, l'éloquence n'a plus qu'à se réfugier dans les écoles de rhétorique, où les jeunes nobles multiplient les exercices stériles. L'exemple donné par Perse est celui d'une suasoire, dans laquelle le jeune orateur doit s'adresser à Caton sur son lit de mort. On songe évidemment à Caton d'Utique : son choix du suicide, parce qu'il peut donner lieu à délibération et persuasion, en fait le destinataire possible d'une suasoire telle que la concevaient les rhéteurs de la seconde sophistique. Par l'emploi du participe futur « *morituro* », Perse donne à son lecteur le sentiment de se trouver vraiment, par la magie de quelque anachronisme, devant le lit de mort de Caton, c'est-à-dire dans la réalité historique républicaine la plus glorieuse. Le vers suivant constitue en quelque sorte la chute de cette évocation : avec « *multum laudanda* », c'est la vanité de l'Empire qui fait irruption. La construction choisie par Perse vise d'abord à souligner le contraste entre l'acte courageux de Caton, qui s'est donné la mort parce que le combat républicain était perdu, et les paroles vaines et impuissantes de l'éloquence impériale vidée de son sens. Elle stigmatise également la folie du rhéteur, qui veut que son élève joue le jeu et confonde les deux périodes, parle comme si Caton était vraiment sur le point de mourir, autrement dit comme si l'on en était encore au combat républicain contre César. Et cette folie n'est pas celle du seul rhéteur, mais aussi celle du père et de ses amis qui ne se prêtent pas moins au jeu. Le père en particulier est ridiculisé par la proximité de « *sudans* » et « *audiret* » : si le père est en sueur, c'est simplement parce qu'il est venu avec ses amis, et l'on imagine aussitôt un homme pesant et lourd, que le seul fait de marcher jusqu'à l'école de rhétorique a épuisé ; c'est le prosaïsme le plus grotesque qui vient ruiner toute la grandeur du sujet, grandeur à laquelle l'auditoire ne saurait accéder, car elle appartient à un autre temps, celui de la défunte République. Et finalement, le seul à faire preuve de clairvoyance est peut-être précisément celui qui veut faire croire à tous qu'il est atteint d'ophtalmie : c'est le jeune homme qui se met de l'huile sur les yeux pour échapper à ce rituel ridicule.

La mise en scène de la *recitatio* dans la satire I, 3 a donc une visée clairement politique : il s'agit de stigmatiser la fiction de la *res publica restituta* et l'impuissance de l'élite politique sous

¹² F. Dupont, « *Recitatio* and the reorganization of the space of public course », *The Roman Cultural Revolution*, éd. T. Habinek, A. Schiesaro, Cambridge, University Press, 1997, p. 44-59, qui s'appuie notamment sur Pline, *Epistulae*, I, 13, 1.

l'Empire. Nous verrons que cette lecture de la satire 3 n'est pas suffisante et qu'elle n'est que partiellement juste. Mais nous voudrions montrer d'abord que la satire 1, où le propos moral semble l'emporter, n'est pas dépourvue de dimension politique et que la représentation de l'aristocratie sénatoriale n'est finalement pas très différente dans les deux satires.

LA RECITATIO DANS LA SATIRE 1 : DU POÉTIQUE AU POLITIQUE

Les vers 15 à 23 de la satire 1 décrivent également une *recitatio*. Dans son édition des Belles Lettres, A. Cartault traduit tout le passage à la 2^{ème} personne du singulier, comme si le mauvais poète mis en scène était déjà l'interlocuteur anonyme auquel s'adresse le satiriste à partir du vers 53. Il s'agit pourtant d'une 2^{ème} personne du singulier au subjonctif. Elle a donc une valeur plus indéfinie que celle qui intervient au vers 53 avec l'indicatif. La valeur d'indétermination contenue dans l'association de la 2^{ème} personne du singulier et du subjonctif conduit souvent à considérer que la structure est un équivalent de notre pronom indéfini « on » et il est tout à fait possible, ici, d'adopter cette traduction. Nous nous trouvons ainsi face à une scène de *recitatio*, déclinée sous différentes formes, avec des protagonistes dont l'identité se précise peu à peu.

*Scilicet haec populo pexusque togaque recenti
et natalicia tandem cum sardonioque albus
sede legens celsa, liquido cum plasmate guttur
mobile conlueris, patranti fractus oculo.
Tunc neque more probo uideas nec uoce serena
ingentis trepidare Titos, cum carmina lumbum
intran et tremulo scalpuntur ubi intima uersu¹³.*

Et bien sûr, quand on lit cela en public, tout neuf et tout blanc dans sa nouvelle toge, avec une sardoine offerte en cadeau d'anniversaire, juché sur une chaire haute, quand on s'est gargarisé le gosier agile de modulations fluides, épuisé, l'œil noyé de plaisir, on voit alors les imposants Titus s'agiter d'une façon indécente, la voix remplie d'excitation, tandis que les poèmes leur entrent dans les reins et qu'ils se creusent à l'intérieur sous l'effet d'un vers qui les fait frémir.

Le thème de l'hypocrisie n'est pas encore présent et le propos semble d'abord exclusivement poétique. Perse raille à la fois le poète, qui prend très au sérieux sa *recitatio*, et le public, qui se plaît tellement à ce genre de manifestations que c'est le poète lui-même qui finit par crier grâce. Mais pour stigmatiser le sérieux du poète, Perse lui confère des attributs qui renvoient davantage à l'*oratio* qu'à la *recitatio*. Ainsi le poète apparaît-il « *albus* », dans sa « *toga recenti* ». On peut entendre bien sûr que le poète est jeune et qu'il a pris la toge virile depuis peu. Mais la mention d'« *albus* » évoque davantage la *toga candida*, la toge blanchie à la craie que portaient les candidats aux magistratures. Il s'agit bien de réciter des vers, puisque l'ensemble de la satire porte sur la légitimité de l'écriture poétique, mais le poète semble vouloir endosser toute la *dignitas* qui revenait à l'orateur sous la République. C'est alors le propos politique de la satire 3 qui se dessine déjà. De même, Perse nomme les auditeurs du poète les « *ingentes Titos* ». Titus est un prénom romain qui peut être compris ici comme le simple substitut d'un *Romanos* qui eût posé des problèmes de scansion. Mais comme le souligne les commentateurs de Perse, Titus est aussi le prénom de Titus Tatius, qui a donné son nom à l'une des trois tribus qui ont fondé Rome, les *Titienses*. Et c'est bien

¹³ Perse, *Satires*, I, 15-21.

à une telle lecture que nous invite Perse lorsqu'il qualifie les « *Titos* » d'« *ingentes* ». Les sonorités mêmes rapprochent le groupe « *Titos ingentes* » et *Titienses*. Le poète, drapé dans la *dignitas* d'un orateur, est écouté par les descendants de la tribu des *Titienses*, c'est-à-dire par les patriciens, l'élite de l'ordre sénatorial.

Or ces « *Titi* » ne se comportent précisément pas comme ils devraient le faire : le plaisir qu'ils tirent de la *recitatio* est un plaisir sensuel, et avec le vers 21, si l'on veut bien donner à *scalpo* le sens qui est le sien, c'est-à-dire « creuser », il s'agit même d'un plaisir d'homosexuel passif, ce qui constitue le comble de l'infamie à Rome. On retrouve la stigmatisation de l'efféminé déjà rencontrée avec les chiennes d'Apulie, mais elle prend ici une valeur plus politique que morale : là où l'élite sénatoriale devrait se montrer à la hauteur de la *dignitas* qui fut celle de ses pères républicains, elle se montre dans toute sa dépravation et ne tient pas son rang. On retrouve la même idée au vers 31, où les « *ingentes Titi* » se transforment en « *Romulidae saturi* », et qui plus est « *inter pocula* » : les « *Romuli* » sont évidemment les frères ou les cousins des « *Titi* », c'est-à-dire les descendants de la plus ancienne aristocratie romaine, celle des patriciens de la Rome royale ; mais ils sont bien incapables de tenir une position d'élite, puisque ce sont de sombres ivrognes.

Ce glissement du poétique au moral et du moral au poétique est condensé dans les vers 69-75, avec une superposition de la *simplicitas* poétique et de la *libertas* politique :

*Ecce modo heroas sensus adferre docemus
Nugari solitos graece, nec ponere lucum
Artifices nec rus saturum laudare, ubi corbes
Et focus et porci et fumosa Parilia faeno,
Vnde Remus sulcoque terens dentalia induit uxor
Et tua aratra domum lictor tulit.*

Voici que, depuis peu, nous leur apprenons à montrer des sentiments héroïques alors qu'ils sont habitués à dire des bagatelles en grec, incapables de décrire un bois sacré ni de louer la campagne féconde avec ses paniers, son foyer, ses porcs et son foin fumant aux Palilies, la campagne d'où sont venus Rémus et toi, Quintius, qui usais ton soc dans le sillon lorsque ton épouse, agitée et inquiète, est venue t'habiller devant tes bœufs, puisque tu étais désormais dictateur, et que le lecteur a rapporté ta charrue chez toi.

L'expression « *adferre sensus* » est ambiguë : elle peut signifier que les élèves doivent « apporter » des sentiments héroïques, c'est-à-dire qu'ils doivent les prêter aux personnages qu'ils mettent en scène ; mais elle peut également vouloir dire que les élèves doivent « montrer » des sentiments héroïques, c'est-à-dire qu'ils doivent faire preuve eux-mêmes d'héroïsme. L'ambiguïté est évidemment voulue : pour peindre les sentiments héroïques, les élèves doivent être capables de les ressentir. Cette superposition du littéraire et du moral est confirmée par la suite du passage. La campagne que les élèves devraient apprendre à peindre est la campagne dans laquelle vivaient les héros de la Rome ancestrale : on glisse de la question esthétique à la question morale, car, pour Perse, il n'y a pas vraiment de frontière entre l'impuissance poétique, l'impuissance éthique et l'impuissance politique. La campagne est le lieu du *mos maiorum* dans toute sa splendeur, des valeurs romaines ancestrales, autrement dit le symbole d'une sorte de perfection morale. Si L. Quintius Cincinnatus méritait qu'on lui confiât la dictature, c'est qu'il était moralement irréprochable. L'incapacité à décrire la campagne est un équivalent chez Perse de l'incapacité à y vivre : autrement dit, si les jeunes gens sont incapables de bien écrire, c'est qu'ils vivent dans un luxe grec qui les corrompt, c'est qu'ils ont depuis longtemps oublié le *mos maiorum* ; dès

lors, ils ne peuvent pas espérer tenir le rôle politique qui a été celui de leurs ancêtres, ils ne peuvent pas prétendre au rang d'élite politique.

La satire de Perse ne représenterait donc l'aristocratie sénatoriale que pour lui reprocher son impuissance politique et son incapacité à remplir le rôle d'élite politique qui devrait être le sien. Cette lecture n'est que partiellement juste et Perse, à le lire de plus près, ne me semble pas aussi sévère.

COMPLEXITÉ DES MOTIVATIONS POLITIQUES DE PERSE

Il faut d'abord noter que rien ne prédispose Perse à nourrir une quelconque hostilité à l'égard de l'ordre sénatorial. Il est né dans la petite ville étrusque de Volterra et appartient à une famille de rang équestre, nous apprend son biographe Valérius Probus, mais il est cousin d'Arria, la femme du sénateur Thraséa, qui est l'une des figures de l'opposition stoïcienne à l'empereur. Dans l'entourage de Cornutus, il fait par ailleurs la connaissance de Lucain, de cinq ans son cadet et qui lui voue une véritable admiration. Comme le dit son biographe, Perse était « *equus Romanus, sanguine et affinitate primi ordinis uiris coniunctus* »¹⁴. Le *primus ordo*, c'est bien sûr l'*ordo senatorius*. Enfin, l'importance de Cornutus et du stoïcisme dans la vie de Perse le rapproche de l'élite sénatoriale. On sait en effet le rôle qu'a joué cette philosophie dans le courant d'opposition au Principat et en particulier dans l'opposition sénatoriale. Si Perse n'est pas un sénateur, les liens qui l'unissent à l'aristocratie sénatoriale sont donc tels qu'une véritable hostilité est peu vraisemblable et que l'on est tenté de chercher ailleurs la valeur de ses attaques contre cet ordre.

Un détail de la satire 3 va dans le même sens. La scène de *recitatio* et la *suasoria* adressée à Caton renvoient, nous l'avons dit, à l'usage que l'élite sénatoriale fait de l'école de rhétorique sous l'Empire et stigmatisent son impuissance politique. Mais aux vers 27 à 29, Perse précise l'identité du jeune orateur paresseux : il appartient à une illustre famille toscane et il revêt, à cheval, la *trabée*, autrement dit, il est de rang équestre. La *suasoria* adressée à Caton a évidemment beaucoup plus de force si on le met dans la bouche d'un jeune homme issu de l'ordre sénatorial, car c'est bien l'*ordo senatorius* qui a tout intérêt à maintenir vivantes sous l'Empire les institutions et les valeurs de la République. Mais en la mettant dans la bouche d'un chevalier, Perse se fait l'écho de la rivalité politique des chevaliers et des sénateurs sous l'Empire. L'élite politique est désormais constituée des deux ordres, et l'impuissance que stigmatise Perse vaut autant pour les sénateurs que pour les chevaliers. En renvoyant dos à dos les deux ordres, Perse fait la preuve que son attaque n'est pas politique au sens étroit du terme : il ne s'agit pas pour lui de faire le procès de l'aristocratie sénatoriale, mais d'interroger la place de l'élite politique sous toutes ses formes dans la Rome impériale. Et c'est dans cette perspective qu'il faut nuancer la sévérité de Perse.

DU PORTRAIT A CHARGE AU PORTRAIT A DÉCHARGE

Ce qui frappe d'abord, c'est que Perse dote la figure du satiriste des qualités qui manquent à l'aristocratie sénatoriale pour tenir son rang d'élite politique. Dans la satire 1, le satiriste revendique en effet le droit de dire le vrai, en prenant les exemples de Lucilius, d'Horace et des poètes de l'ancienne comédie.

¹⁴ Probus, *Vita Aulis Persi Flacci*, II, 4-5 : « chevalier romain, lié aux hommes du premier ordre à la fois par le sang et par l'amitié ».

*Secuit Lucilius urbem,
te Lupe, te Muci, et genuinum fregit in illis ;
omne uaser uitium ridenti Flaccus amico
tangit et admissus circum praecordia ludit
callidus excusso populum suspendere naso ;
me muttire nefas ? nec clam, nec cum scrobe, nusquam ?
Hic tamen infodiam - uidi, uidi ipse, libelle - :
« auriculas asini quis non habet ? » Hoc ego opertum,
hoc ridere meum, tam nil, nulla tibi uendo
Iliade. Audaci quicumque adflate Cratino
iratum Eupolidem praegrandi cum sene palles,
aspice et haec, si forte aliquid decoctius audis ;
inde uaporata lector mihi ferueat aure,
non hic, qui in crepidas Graiorum ludere gestit
sordidus et lusco qui possit dicere: « lusce »
seque aliquem credens, Italo quod honore supinus
fregerit heminas Arreti aedilis iniquas,
nec qui abaco numeros et secto in puluere metas
scit risisse uaser, multum gaudere paratus,
si cynico barbam petulans nonaria uellat;
his mane edictum, post prandia Callirhoen do¹⁵.*

Lucilius a déchiré la ville, toi, Lupus, et toi, Mucius, et sur eux il s'est cassé la dent ; le subtil Flaccus met le doigt sur chaque défaut de son ami, qui rit ; il sait s'approcher tout près du cœur et il y joue, habile à froncer les narines pour son public ; et il serait sacrilège que je grommelle ? même en secret, même devant un trou, nulle part ? Ici pourtant je vais enfouir – j'ai vu, petit livre, j'ai vu de mes yeux – « qui n'a pas des oreilles d'âne ? » Ce secret, ce rire qui est le mien, même s'il ne vaut rien, je ne te le vends pas pour une Iliade. Toi, qui que tu sois, qui as senti le souffle de l'audacieux Cratinos, qui pâlis d'effroi devant Eupolis en colère et l'immense vieillard, jette aussi un coup d'œil sur ceci, et tu entendras peut-être quelque chose d'assez bien concocté ; je veux enflammer un lecteur dont l'oreille s'est réchauffée avec ces maîtres et non celui qui, dans sa stupidité, s'excite à railler les sandales des Grecs, qui est capable de traiter un borgne de borgne et se prend pour quelqu'un parce que, enorgueilli par une magistrature italienne, il a fait briser comme édile des demi-setiers faux à Arretium, ni celui qui, bien malin, sait se moquer des chiffres sur la tablette ou des cônes dessinés dans la poussière, prêt à s'amuser beaucoup si une dévergondée de la neuvième heure tire la barbe à un cynique ; pour ceux-là, je prescris le matin l'édit, après le déjeuner Callirhoé.

Horace a le premier fait du genre de la satire le genre de la *libertas*, et il s'est placé pour cela dans la lignée de l'ancienne comédie et de la *parrhesia* athénienne¹⁶. Or la *parrhesia* à Athènes était politique, puisque c'était d'abord le privilège qu'avait tout citoyen de prendre la parole à l'Assemblée, et ensuite le droit d'attaquer nommément sur scène, y compris et surtout des hommes politiques bien en vue. On voit que l'exemple d'Horace place Perse sur le terrain politique¹⁷. C'est vrai aussi de l'exemple de Lucilius. Les attaques contre Lupus, même si elles prenaient un prétexte moral, avaient bien une visée politique puisqu'il s'agissait d'attaquer en Lupus un partisan des réformes des Gracques, réformes que Lucilius

¹⁵ Perse, *Satires*, I, 115-134.

¹⁶ Horace, *Satires*, I, 4, 1-7.

¹⁷ Sur la valeur politique des premiers vers de la satire I, 4 d'Horace, voir B. Delignon, *Les Satires d'Horace et la comédie gréco-latine*, p. 93 et suivantes.

combattait au côté de Scipion¹⁸. A la fin de la satire 1, le poète semble donc revendiquer le rang que l'aristocratie sénatoriale ne peut plus tenir : le satiriste est celui qui a le courage et la possibilité de dire le vrai, celui qui, sous l'Empire, continue à pouvoir jouir de la *libertas* républicaine.

Pourtant la manière même dont le satiriste met en œuvre sa *libertas* révèle surtout la difficulté qu'il y a à dire le vrai sous l'Empire. La *libertas* est donnée comme un idéal à la fois poétique et politique, mais la satire fait surtout la preuve de la difficulté, voire de l'impossibilité qu'il y a à atteindre cet idéal. Et c'est alors toute la visée de la représentation de l'aristocratie sénatoriale qui s'en trouve modifiée.

Il faut d'abord s'arrêter sur la vérité que le satiriste entend dire : « *Auriculas asini quis non habet* ». On peut reconnaître là une vérité générale sur la bêtise, mais tous les commentateurs s'accordent pour souligner la dimension politique de cette affirmation. Elle renvoie en effet à l'histoire de Midas et de ses oreilles d'âne, dont la portée est nécessairement politique lorsque l'on écrit sous Néron. On se souvient de l'épisode : Athéna vient d'inventer la flûte de roseaux, mais elle s'est aperçue qu'elle déforme le visage et la jette; le satyre Marsyas la ramasse et en joue ; il défie Apollon en un concours de musique ; les arbitres seront les Muses et Midas roi de Phrygie ; les Muses déclarent Apollon vainqueur, Midas accorde bêtement la victoire à Marsyas ; Apollon, furieux, lui colle des oreilles d'âne ; pour les cacher, il se couvre en permanence la tête d'un bonnet phrygien ; mais son barbier connaît fatalement son secret, et ne parvenant plus à en porter seul le poids, il creuse un trou dans la terre pour l'y enfouir ; des roseaux poussent dans le trou et divulguent le secret en le chantant.

L'allusion à l'histoire de Midas peut être lue à des niveaux différents. Elle affirme le pouvoir de la musique, c'est-à-dire de la poésie, qui dit toujours la vérité même quand on veut la faire taire. Si le roi Midas est un double de Néron, le satiriste suggère que Néron ne pourra pas l'empêcher de dire le vrai dans ses vers, c'est-à-dire qu'il se réapproprie la *libertas* dont l'aristocratie sénatoriale est privée. Cette interprétation politique trouve un argument dans la *Vie de Perse* attribuée à Suétone. On y apprend en effet que Perse aurait écrit « *Auriculas asini Midas rex habet* » : « le roi Midas a des oreilles d'âne ». Mais Cornutus lui aurait conseillé d'éviter de faire une allusion aussi directe à Néron et Perse aurait corrigé de son vivant, ou bien Cornutus s'en serait chargé après sa mort. Quelle que soit la réalité de cette anecdote, elle prouve que pour l'auteur de la *Vita Persii*, la dimension politique était évidente.

Mais la référence à Midas atteste également l'extrême prudence qui était de mise sous Néron. A relire les vers de Perse, on est surtout frappé par leur caractère très allusif et ambivalent. Ainsi, l'ellipse du complément d'« *infodiam* » autorise toutes les interprétations. Si ce complément est « *auriculas* », autrement dit s'il s'agit d'enfouir les oreilles d'âne, Perse cherche à cacher l'objet de la honte et il ment avec le pouvoir, il est le complice de Midas/Néron. Si c'est l'ensemble de la proposition « *auriculas quis non habet* », on peut comprendre qu'il enfouit le secret de ce qu'il a vu, autrement dit que dans l'épisode de Midas, il joue le rôle du barbier. Or dans l'épisode mythologique, la vérité surgit contre le gré du barbier, et si le satiriste incarne le barbier et non les roseaux qui chantent, il cherche encore à cacher la vérité et non à la dire. Il n'y a guère que l'apostrophe au « *libellus* », qui plaide en faveur de la volonté de vérité du satiriste : il sait la capacité de publicité de son petit livre et il l'encourage à regarder, c'est-à-dire à savoir la vérité. C'est un peu comme si le barbier, tout en enfouissant le secret du tyran, parlait aux roseaux pour les encourager à le divulguer. On voit donc qu'avec l'allusion à l'histoire de Midas, le satiriste dit autant le

¹⁸ Sur cette question, voir L. Robinson, « The Personal Abuse in Lucilius' Satires », *Classical Journal*, 49, 1953-54, p. 31-35.

désir de dire le vrai que la nécessité de se taire. Il se met en scène dans une position qui n'est pas très éloignée de celle de l'aristocratie sénatoriale : en théorie élite politique héritière de la *libertas* républicaine, dans la pratique réduite à l'impuissance par le régime impérial.

On retrouve la même idée à la fin de la satire. Après avoir revendiqué l'héritage de Lucilius et d'Horace, le satiriste découpe le monde en deux : d'un côté les lecteurs qu'il se souhaite, de l'autre les lecteurs qu'il refuse. Les bons lecteurs sont ceux qui admirent les poètes de l'ancienne comédie, autrement dit ceux qui admirent la *libertas*, ceux qui recherchent la vérité, et notamment la vérité politique. C'est encore une manière de dire que le satiriste est le poète de la vérité. Mais là encore, les vers de Perse disent autant le désir de dire le vrai que la difficulté à le faire. Il faut noter d'abord l'ambiguïté de l'image de la dent de Lucilius : le terme de « *fregit* » suggère à la fois que le satiriste a eu la dent dure et qu'il s'est cassé la dent, c'est-à-dire que l'attaque s'est retournée contre lui : c'est une manière de dire tous les dangers que court le satiriste à attaquer nommément. Par ailleurs dans la triade des poètes de l'*archaia*, Aristophane n'est nommé que par la périphrase « *praegrandi sene* » : l'épithète lui confère une importance singulière, mais la périphrase souligne le fait qu'il est difficile de le nommer. Or Aristophane est à Rome, sans doute plus qu'Eupolis et Cratinos, l'image même du franc-parler politique. Il n'y a bien sûr aucun risque réel à le nommer et par cette périphrase, Perse ne cherche pas à se protéger de la vindicte de l'empereur. Mais en l'utilisant précisément pour Aristophane, il suggère la difficulté qu'il y a à parler vrai et à nommer les choses par leur nom, notamment lorsqu'il s'agit de parler vrai comme Aristophane le fit. De la même manière, le souffle que reçoit le lecteur de Perse en lisant Cratinos est à double entente : « *adflare* » s'emploie aussi bien pour désigner le souffle de la divinité qui inspire la Sybille¹⁹ que le souffle de Jupiter qui envoie sa foudre sur terre²⁰, et le lecteur « *adflatus* » peut être inspiré par les audaces politiques de Cratinos autant qu'il peut être terrifié par elle. Et c'est finalement cette dernière interprétation qui l'emporte, puisque Perse utilise le terme de « *palles* » pour les lecteurs d'Eupolis et que *palleo* signifie exclusivement « pâlir d'effroi ». Perse se souhaite donc des lecteurs qui aiment les poètes de la *parrhesia*, qui aiment la vérité et le courage politiques, mais ce sont des lecteurs qui savent tout ce qu'il y a à craindre sous l'Empire, toute la difficulté qu'il y a à mettre en pratique cet idéal de *libertas*.

Les lecteurs que Perse refuse sont des ennemis de la *libertas* et leurs défauts ne peuvent être compris qu'à la lumière de l'interprétation politique de la satire. Ils se plaisent en particulier à se moquer du philosophe cynique quand on lui tire la barbe. Or le philosophe cynique, qui est une figure repoussoir sous la République, caractérisée par une agressivité excessive et une saleté repoussante, devient sous l'Empire une figure dont Sénèque lui-même peut faire l'éloge, précisément parce qu'elle incarne la *libertas*²¹. La *libertas* morale bien sûr, puisque le cynique méprise les richesses et l'ambition, mais aussi la *libertas* politique, puisque l'indifférence aux richesses et aux honneurs conduit le cynique à ne pas se soumettre aux puissants. La figure de Diogène tenant tête à Alexandre est devenue emblématique pour les Romains sous l'Empire, et en particulier pour l'opposition

¹⁹ Virgile, *Énéide*, VI, 50.

²⁰ *Ibidem*, II, 649.

²¹ Voir M. T. Griffin, « Le mouvement cynique et les Romains : attraction et répulsion », *Le cynisme ancien et ses prolongements*, éd. M. O. Goulet-Cazé, R. Goulet, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 242-250 ; M. Billerbeck, « La réception du cynisme à Rome », *Antiquité Classique*, LI, 1982, p. 151-173. Sénèque (*Epistulae*, 62, 3) donne Démétrius en exemple aux stoïciens, car il a su refuser les 200 000 sesterces que lui offrait Caligula, se contentant de les repousser avec un sourire.

sénatoriale. Le stoïcisme se reconnaît d'ailleurs héritier du cynisme²². Le mauvais lecteur est donc celui qui raille le philosophe de la *libertas*, autrement dit celui qui ne sait pas admirer, derrière la saleté repoussante du barbu, la sagesse et le courage politique.

Le mauvais lecteur est aussi celui qui ne respecte pas les dessins géométriques dessinés dans la poussière. Comme le souligne W. Kissel, cette notation rappelle l'épisode de la mort d'Archimède, qui a travaillé sur les cônes en géométrie²³. Si l'on en croit Plutarque, lors de la prise de Syracuse, Marcellus avait demandé aux soldats d'épargner Archimède. Mais l'un d'eux, n'ayant pas reconnu le savant qui dessinait des cercles dans la poussière, le tua parce qu'il refusait de le suivre et lui demandait de ne pas détruire ses cercles²⁴. A travers cet épisode, Archimède apparaît non seulement comme un grand savant, mais aussi comme une figure de la *libertas*, qui n'a pas cédé aux menaces du soldat. C'est d'ailleurs cette interprétation politique de l'anecdote qui explique un certain nombre de légendes ultérieures. Ainsi une tradition que l'on date en général du VI^e siècle de notre ère rapporte-t-elle que, durant le siège de Syracuse, Archimède aurait réussi à brûler à distance des vaisseaux romains par un jeu de miroirs²⁵. En étant un ennemi de la géométrie et d'Archimède, le mauvais lecteur de Perse est un ennemi de la *libertas*.

VALEUR DE CETTE INSISTANCE SUR LA DIFFICULTÉ A DIRE LE VRAI

Il y a donc chez Perse à la fois une volonté de revendiquer l'idéal de la *libertas*, de dire que l'aristocratie sénatoriale, si elle ne dit plus le vrai, se trouve déchu de son rang d'élite politique, et une volonté de rappeler combien dire le vrai est difficile sous le Haut-Empire. Et le transfert de la *libertas* sur la figure du satiriste vise autant à dire son propre attachement à la *libertas* que sa conscience de la difficulté qu'il y a à maintenir vivant cet idéal et à pratiquer la parole vraie. Perse ne condamne pas vraiment l'aristocratie sénatoriale. Il serait plus juste de dire qu'il la rappelle à l'ordre, qu'il l'encourage à tenir le rang d'élite politique qui doit être le sien, tout en lui reconnaissant des circonstances atténuantes lorsqu'elle ne le fait pas.

La construction même de la satire va dans ce sens. Perse s'adresse à des interlocuteurs anonymes, mais dès les premiers vers, il jette le trouble ;

*O curas hominum ! o quantum est in rebus inane !
« Quis leget haec ? » Min tu istud ais ? Nemo hercule. « Nemo ? »
Vel duo uel nemo.*

O préoccupations des hommes ! ô quelle vanité en tout ! « Qui lira ceci ? » Est-ce à moi que tu parles ? Personne, par Hercule. « Personne ? » Deux personnes ou si l'on veut aucune.

L'obscurité que l'on reproche souvent à Perse tient notamment au flou de l'interlocution, à la difficulté qu'éprouve le lecteur à répartir les répliques entre le « tu » et le « je ». Mais Perse nous dit dès l'abord que ce flou est voulu, et l'on comprend pourquoi. Il s'agit pour le satiriste de laisser entendre qu'entre le « tu » et le « je », il n'y a guère de frontière, que ce qui passe pour un dialogue entre le satiriste et un adversaire peut aussi être

²² Sur les liens entre stoïcisme et cynisme, voir D. R. Dudley, *A history of cynism. From Diogenes to the 6th century A.D.*, Londres, Methuen, 1937, p. 4 et suivantes.

²³ W. Kissel, *Aules Persius Flaccus, Satiren*, p. 282-283.

²⁴ Plutarque, *Vie de Marcellus*, XIX, 8-12. Voir aussi Tite-Live, XXV, 31, 29 ; Cicéron, *De Finibus*, V, 50, *Tusculanes*, V, 64, *De Republica*, I, 29 ; Sénèque, *Epistulae*, 74, 27 ; 88, 39.

²⁵ Cette légende semble apparaître pour la première fois dans les *Machines extraordinaires* d'Anthemius de Tralles.

lu comme un dialogue intérieur du satiriste avec lui-même et qu'en l'occurrence, les reproches qu'il fait aux aristocrates menteurs et veules, il peut se les adresser à lui-même. D'une certaine manière, il fait sienne l'impuissance politique de l'aristocratie sénatoriale. C'est d'ailleurs une autre lecture possible de l'anecdote de Midas. Les oreilles d'âne de Midas renvoient aux oreilles d'âne du mauvais poète que raillent ses convives. En écrivant « on a tous des oreilles d'âne », plutôt que « Midas a des oreilles d'âne », Perse se montre prudent certes, mais il signifie aussi que nous sommes tous le mauvais poète raillé par ses convives, autrement dit que nous avons tous peur de la vérité. On passe d'une poétique de la sévérité qui dénonce l'aristocratie trop veule pour résister au tyran et tenir son rang d'élite politique, à une poétique de l'indulgence qui dit la difficulté qu'il y a à être sénateur sous le Haut-Empire.

Et face à cette difficulté, Perse invite l'aristocratie sénatoriale à se convertir au stoïcisme, à conquérir la *libertas* morale, à défaut de conserver la *libertas* politique. C'est le propos de la satire 3, c'est aussi l'idée que l'on trouve dans la satire 5²⁶, où Perse explique que la vraie liberté n'est pas celle de l'affranchi mais celle du philosophe. Ne pouvant plus tenir le rang d'élite politique, l'aristocratie sénatoriale doit au moins tenir le rang d'élite intellectuelle. Mais c'est un autre sujet.

²⁶ Perse, *Satires*, V, 75 et suivants.

BIBLIOGRAPHIE

- Commentum Cornuti in Persium*, éd. V. Wendell Clausen, J. E. G. Zetzel, Stuttgart, Saur, 2004.
- BILLERBECK, M., « La réception du cynisme à Rome », *Antiquité Classique*, LI, 1982, p. 151-173.
- BRAUND, S. H., *Beyond Anger, A study of Juvenal's third book of Satires*, Cambridge, University Press, 1998.
- DELIGNON, B., *Les Satires d'Horace et la comédie gréco-latine : une poétique de l'ambiguïté*, Louvain, Paris, Dudley, Peeters, 2006.
- DEMOUGIN, S., *L'Ordre équestre sous les Julio-Claudiens*, Rome, École française de Rome, 1988.
- DUPONT, F., « *Recitatio* and the reorganization of the space of public course », *The Roman Cultural Revolution*, éd. T. Habinek, A. Schiesaro, Cambridge, University Press, 1997, p. 44-59.
- FREUDENBURG, K., *Satires of Rome, Threatening poses from Lucilius to Juvenal*, Cambridge, University Press, 2001.
- GRIFFIN, M. T., « Le mouvement cynique et les Romains : attraction et répulsion », *Le cynisme ancien et ses prolongements*, éd. M. O. Goulet-Cazé, R. Goulet, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 242-250.
- HELLEGOUARC'H, J., *Le Vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République*, Paris, Les Belles Lettres, 1963.
- KISSEL, K., *Aules Persius Flaccus, Satiren*, Heidelberg, 1990.