

Quand l'émotion poético-musicale devient arme de guerre : l'amollissement d'Hannibal dans les Punica de Silius Italicus

Autor(en): **Follin, Didier**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(2019)**

Heft 48: **Musik und Emotionen in der Literatur = Musique et émotions dans la littérature = Music and emotions in literature**

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006284>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Didier Follin

Quand l'émotion poético-musicale devient arme de guerre

L'amollissement d'Hannibal dans les *Punica* de Silius Italicus

If the poet's song is a *topos* of Greek and Roman epic literature, the poet Silius Italicus renews it by describing the emotional reaction of his audience in depth and by placing it in a transitional moment of his narrative dedicated to the second Punic war. Tradition from antique historiography relates that Hannibal and his men became "soft" in Capua where feasting, pleasure, inebriation and indolence were common. Yet, Silius Italicus blames Teuthras' two songs for this weakening. This article examines Teuthras' second performance which hides beneath its soft melody a further meaning unintelligible to the audience who cannot escape their emotion. The aim is to reveal how poetical and musical emotion – *admiratio* – and the weakening of the Carthaginians are structured in term of diegetic, and in the sub- and meta-discourse of Teuthras' second song.

Le séjour d'Hannibal et de son armée à Capoue apparaît comme le moment charnière de la deuxième guerre punique qui oppose Rome et Carthage entre 218 et 202 avant notre ère. Si Hannibal remporte de nombreuses victoires en Italie, sa progression s'arrête à Capoue : ses soldats, bien éloignés de la rudesse militaire, s'amollissent au contact des douceurs de la ville et perdent leur endurance. Pour les Romains, il s'agit de saisir une occasion qui marquera le début de leurs victoires après de lourdes défaites ; pour les Carthaginois c'est un point d'orgue mettant un frein à leur percée en territoire romain. Après Capoue, les Romains reprennent l'ascendant sur les Carthaginois jusqu'à la victoire finale à Zama. Cet épisode des « délices de Capoue » est devenu fameux et Silius Italicus suit cette lecture *a posteriori* des événements dans son épopée en 17 livres : *Punica*. Le récit livré par le poète au livre XI des *Punica* insiste sur la volupté qui doit « briser » les cœurs endurants des Carthaginois. Si ces derniers se laissent séduire par la douceur des étreintes, la délicatesse du vin et un sommeil voluptueux, ce sont néanmoins, durant les banquets, les chants de l'aède Teuthras qui favorisent l'amollissement définitif de l'armée carthaginoise, faisant ainsi de la littérature une arme puissante.¹ Le présent article a pour objectif d'interroger la lecture métapoétique du passage.

1 Erich Burck, *Silius Italicus. Hannibal in Capua und die Rückeroberung der Stadt durch die Römer*, Stuttgart, Steiner, 1984, p. 24 et Antony Augoustakis, « Campanian Politics and Poetics in Silius Italicus' *Punica* », *Illinois Classical Studies*, vol. 40, n° 1, 2015, p. 166, entre autres, ont déjà relevé que les chants de

Alain Deremetz s'intéresse à ces deux chants de Teuthras d'un point de vue métapoétique et met en évidence les effets de la littérature. La première intervention de l'aède donne lieu à deux réactions : Hannibal verse une libation à la gloire de Capys, héros au centre du chant qu'il vient d'entendre, tandis que Pérolla projette d'assassiner le général punique. Entre ces deux réactions, une ingénierie du narrateur commente les projets de Pérolla : ils sont dignes d'être célébrés (*non digne sileri* 304)² parce qu'ils révèlent un esprit qui a su se préserver du vin (*mens... inuiolata mero* 307). De son analyse du premier chant, Alain Deremetz conclut que, pour Hannibal et les auditeurs, le sujet de la performance de Teuthras était les amours de Jupiter qui font de Capys son descendant, tandis que seul Pérolla a su interpréter le sens caché et a compris que l'alliance de Rome et de Capoue était inviolable. « Comme la formule ou le breuvage magiques, écrit Alain Deremetz, le chant poétique cache son activité sous la douceur de la sensation qu'il procure. [...] Teuthras réussit parce qu'il joue sur la dissimulation et le double sens. »³

L'existence d'un sous-discours pour lequel le poète lui-même évoque une interprétation par un personnage invite à relire le second chant de Teuthras qui rapporte les prouesses merveilleuses de la lyre d'Amphion, d'Arion, de Chiron et d'Orphée. Alors que Martin Michel y voit une annonce des grands événements qui attendent les Romains⁴, nombreux sont les critiques à avoir aussi proposé une lecture métapoétique de ce passage.⁵ Alain Deremetz lui

Teuthras marquent les points culminants du passage. Raymond D. Marks, « The song and the sword : Silius' *Punica* and the crisis of early imperial epic », dans David Konstan et Kurt A. Raaflaub (éd.), *Epic and History*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2010, p. 185-211 montre que Silius se représente le poète comme un *poet-warrior*.

2 Silius Italicus, *La Guerre punique*. Tome III, Livres IX-XIII, éd. Georges Devallet, Michel Martin, Pierre Miniconi, Josée Volpilhac-Lenthéric, Paris, Les Belles Lettres, 1984.

3 Alain Deremetz, *Le Miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Villeneuve d'Ascq (Nord), Presses universitaires du Septentrion, 1995, p. 417.

4 Les murs de Thèbes annoncent les murailles de Rome, la victoire d'Arion sur les monstres préfigure les victoires de Rome sur la flotte de Sicile, l'élève de Chiron, grand héros, annonce le héros des *Punica*. Cf. Josée Volpilhac-Lenthéric, Michel Martin, Pierre Miniconi, Georges Devallet, *Silius Italicus, La guerre Punique : Livres IX-XIII*, Paris, Les Belles Lettres, 1984, p. 259-261.

5 Raymond D. Marks (*op. cit.*) montre comment ce passage s'intègre à une réflexion sur le statut et la revendication de l'épopée historique par rapport à l'épopée mythologique. R. Joy Littlewood, « Loyalty and the Lyre : Constructions of *Fides* in Hannibal's Capuan Banquets », dans Antony Augoustakis (éd.), *Flavian Poetry and its Greek Past*, Leiden, Brill, 2014, p. 267-285, considère plutôt que le chant de Teuthras contient des allusions à la poésie flavienne (*Thébaïde* de Stace, *Argonautiques* de Valérius Flaccus). Plus simplement, Antony Augoustakis (*op. cit.*, p. 166) propose de lire une célébration de la poésie et des musiciens grecs.

a même consacré le dernier chapitre de son ouvrage sur la réflexivité dans la littérature latine et montre comment Silius accumule différents signes (le cygne, Orphée, mise en abyme) pour indiquer à son lecteur/auditeur qu'il est en présence d'un passage qui invite à une telle relecture.⁶

Il ressort de ces analyses que la seconde performance de Teuthras superpose trois niveaux discursifs que nous allons, par commodité, nommer comme suit : le discours, le sous-discours qui correspondrait à l'analyse de Martin Michel (le récit est une préfiguration des victoires romaines) et le métadiscours, réflexif et métapoétique. Aux analyses déjà proposées, nous aimerions ajouter un élément qui semble avoir été laissé de côté : la réaction émotive (*admiratio*) suscitée par le chant de l'aède. Il s'agit de proposer une approche de cette *admiratio* en montrant que, au niveau de la diégèse, l'admiration poétique est le ressort principal de l'amollissement d'Hannibal à Capoue et en interrogeant ensuite sa portée selon que l'on envisage le sous-discours ou le métadiscours.⁷

L'admiration, l'ultime délice de Capoue

Au-delà de ce que la tradition a retenu comme étant les « délices de Capoue », le narrateur met en scène un nouveau délice responsable de cet amollissement : la littérature qui intervient dans le contexte du banquet. Plus que la littérature, c'est en réalité la réaction émotive – l'*admiratio* – qu'elle suscite qui est en cause. Ce passage présente l'intérêt de lier l'amollissement, un *topos* des délices de Capoue, à l'admiration, lien qui semble être une originalité de Silius.

Lorsque les Capouans accueillent Hannibal avec un repas fastueux, ce dernier reste fasciné (*stupet* 280) et admire l'abondance du luxe dont il se repaît avec des yeux admiratifs (*oculis mirantibus haurit* 281-282). Le général punique tient néanmoins à se distancier de l'admiration par l'intellect en portant un jugement moral sur ce luxe (*damnat* 283), distance qui est

6 Ce second chant exposerait la technique de composition alexandrine revendiquée par Silius Italicus. Cf. Alain Deremetz, *op. cit.*, p. 467 : « Cette technique de composition qui consiste à isoler dans un ensemble complexe d'événements des 'programmes d'action' cohérents et homogènes est, Aristote nous l'a appris aussi, la base de l'activité 'poïétique', dans sa définition la plus générale. [...] Mais, elle fut surtout celle des Alexandrins qui préféraient, certes, les poèmes courts, mais demandaient, dans le cas de poèmes plus longs, qu'ils soient *bigarrés* (*poikiloi*), c'est à dire composés d'*epyllia*, de tableaux, de développements plus ou moins indépendants ».

7 Raymond David Marks (*op. cit.*, p. 192) et Antony Augoustakis (*op. cit.*, p. 166) notent que le chant amollit les Carthaginois, R. Joy Littlewood (*op. cit.*, p. 267-285), retient la même idée en évoquant l'émotion, mais aucun n'explique l'articulation entre l'*admiratio* et l'amollissement.

réduite à la fin du repas puisque, après avoir bu et apaisé sa faim, il se montre plus détendu (*pulsa fames et Bacchi munera duram / laxarunt mentem* 285-286). Le passage d'une posture active (*damnat*) à passive (*laxarunt mentem*) indique la perte de maîtrise d'Hannibal. Son esprit est relâché et sans vigilance. C'est à ce moment précis qu'intervient la première performance de Teuthras qui adoucit les oreilles puniques plus accoutumées à la trompette de l'armée. Ce chant poursuit l'amollissement suggéré dans le texte par l'emploi du verbe *permulcere* (290) signifiant à la fois « caresser », « adoucir » et « flatter ». ⁸ Silius reprend un lieu commun de la romanité qui considère que la musique et la poésie favorisent l'amollissement. ⁹ La description du banquet capouan couronné par le chant de Teuthras marque donc une première étape de l'amollissement des troupes carthagoises.

La seconde performance de l'aède, au cœur de laquelle se trouve l'*admiratio*, achève ce processus d'amollissement. Si le chant de l'aède constitue un *topos* de l'épopée, les réactions qu'il suscite varient d'un poète à l'autre. ¹⁰ Silius Italicus est cependant le seul à décrire aussi précisément la réaction esthétique d'*admiratio*. Aulu-Gelle rapporte que Musonius Rufus, philosophe du premier siècle de notre ère, décrivait le fonctionnement de cette admiration poétique à partir d'un passage d'Homère.

Il [Musonius] disait en plus qu'un grand éloge n'est pas loin de l'admiration (*ab admiratione*), mais que l'admiration, celle qui est la plus grande, ne produit pas des mots, mais le silence. « Pour cette raison, dit-il, le plus sage des poètes, à propos de ceux qui écoutaient Ulysse racontant brillamment ses épreuves, ne les montre pas, lorsqu'il eut fini, en train de bondir, de faire du bruit ou de pousser des grands cris, mais dit que tous se turent, comme frappés d'étonnement et stupéfaits (*quasi attonitos et obstupidos*), la séduction charmant leurs oreilles persistant jusqu'à l'origine de leur voix ». (*Nuits Attiques* 5, 1, 5-6, trad. DF) ¹¹

8 Michel Martin rappelle que ce verbe a une connotation magique puisqu'il évoque le toucher magique, il renvoie aux propriétés magiques de l'art aédique (*op. cit.*, p. 260).

9 Peter Schenk, « Die Gesänge des Teuthras (Sil. It. 11, 288-302 u. 432-482) », *Rheinisches Museum für Philologie*, 1989, p. 350-368. Pour le *topos*, voir par exemple chez les anciens Ovide, *Remèdes à l'amour* 753 ou Cicéron, *Tusculanes*, 1,3.

10 Chez Homère, la performance de Démodocos charme les convives, mais suscite les sanglots et les larmes d'Ulysse (*Odyssée* 8, 83-92). L'Orphée d'Apollonios de Rhodes captive et charme les convives (1, 497), celui de Virgile suscite l'admiration (*Bucoliques* 6, 30), tandis que celui de Valérius Flaccus est suivi par le silence (*Les Argonautiques* 1, 274). Ovide décrit les effets de la poésie orphique qui, dans les Enfers, impose un arrêt des supplices (*Métamorphoses* 10, 11-49). Finalement, chez Stace, Apollon charme les muses (*Thébaïde* 6, 355).

11 Aulu-Gelle, *Les Nuits attiques*, Tome II, Livres V-X, éd. René Marache, Paris, Les Belles Lettres, 1978.

Le commentaire de Musonius Rufus permet de nuancer la succession des deux chants de Teuthras. Le narrateur des *Punica* précise que le premier *carmen*, même s'il charme les oreilles carthagoises (*permulcet* 290), est suivi par des applaudissements (*concelebrant plausu* 298). Selon la description de Musonius, l'art aédique n'a pas encore atteint sa perfection, il séduit, envoûte, mais le charme n'a pas totalement opéré, ce qui explique peut-être pourquoi le contenu du chant est rapporté au discours indirect. L'effet du second chant, rapporté cette fois au discours direct, est plus fort puisque Hannibal est admiratif (*mirantem... ductorem* 434-435). Voyant le général punique captivé, Teuthras choisit de raconter les faits merveilleux accomplis par la poésie lyrique capable de déplacer les pierres, de maîtriser la tempête, d'apaiser la colère. Son récit, qu'il qualifie lui-même de « merveilleux à dire » (*mirabile dictu* 440), culmine avec la figure du poète par excellence, Orphée.

Les prouesses merveilleuses de l'art lyrique peuvent se diviser en deux catégories. Teuthras évoque des objets inanimés qui se mettent en mouvement, tels des pierres, des forêts ou des monts. Mais le chant peut aussi marquer un arrêt : la tempête qui est maîtrisée, l'oiseau qui suspend son vol et le rocher de Sisyphe qui s'immobilise. L'émotion poético-musicale fonctionne soit comme une mise en mouvement soit comme une immobilisation. Si cette dualité est conforme aux nombreux récits que la littérature a fournis sur Orphée, Silius l'exploite pour peindre la réaction émotionnelle d'Hannibal et de ses guerriers. Chez eux, l'*admiratio* ne conduit pas à un mouvement, elle signifie au contraire l'arrêt de l'armée punique.¹² Il est tentant de considérer que la seconde performance de l'aède, dont on a mis en évidence le caractère magique, trouve l'expression de sa perfection en suscitant à la fois l'admiration (*admiratio*), le silence et l'arrêt. Plus encore, elle provoque un changement d'état : les cœurs des soldats sont brisés (*bellis durata uirorum / pectora Castalio frangebat carmine Teuthras* 481-482).¹³ En qualifiant les sujets choisis par Teuthras de « *mollissima* » (439), le narrateur suggère que le changement d'état des soldats puniques doit passer de la rudesse et de la férocité à la douceur et à la délicatesse. L'intertextualité confirme cette lecture : Sénèque évoque un Orphée dont le chant fait fondre la neige¹⁴, Horace mentionne sa capacité à adoucir le tigre¹⁵ et Quintilien explique que la poésie provoque un

12 Après la performance de Teuthras, le narrateur marque d'ailleurs une rupture dans le récit (*interea* 483) en changeant de lieu géographique.

13 Si le verbe *frangere*, comme le relève Antony Augoustakis, peut être utilisé pour dire l'arrêt des vagues ou d'un cours d'eau, il signifie dans ce contexte un changement d'état (art. cit., p. 166). Stace utilise le verbe dans un contexte similaire « *Aeaciden alio frangebat carmine Chiron* » (*Silves* 5, 3, 194).

14 *Hercule sur l'Œta*, 1051.

15 *Art poétique*, 393. Silius mentionne également cette capacité du chant à adoucir les bêtes sauvages : « *ad quorum cantus serpents oblita ueneni, / ad quorum tactum*

adoucissement des esprits (*animos... mulceret* 1,10,9). L'utilisation explicite du verbe « adoucir » (*mulcere*) associé à un complément référant à l'humain (*animos*) permet de mieux comprendre la réaction émotive des Carthaginois. L'émotion poético-musicale entraîne un renversement, une inversion qui, dans le cas du public de Teuthras, adoucit la férocité de l'armée carthaginoise.

Au-delà de l'écueil, l'interprétation

Lorsque Quintilien mentionne Orphée, les effets de sa poésie et le public cible (*rudes quoque atque agrestes animos admiratione mulceret* 1, 10, 9), les qualificatifs des auditeurs (*rudes ... agrestes animos*) supposent l'existence d'un autre public, plus cultivé, dont la réaction ne serait pas exactement la même.¹⁶ L'*admiratio* semble également être, avec la *curiositas* à laquelle elle est intimement liée, l'un des moteurs des *Métamorphoses* d'Apulée : dès l'incipit, le narrateur explique vouloir susciter l'admiration/l'étonnement chez son lecteur/auditeur (*ut mireris* 1,1).¹⁷ Pourtant, les *mirabilia* des *Métamorphoses* sont souvent des affaires d'apparences et de faux-semblants dont le personnage principal, Lucius, devrait pouvoir s'affranchir pour en voir la véritable image. Se dégage de ces réflexions l'idée que l'*admiratio* est une réaction déstabilisante semblable à une forme de vertige que le spectateur doit s'employer à dépasser par l'intellection. La distinction entre deux types de public, suggérée implicitement par Quintilien et exploitée dans le roman par Apulée, apparaît pertinente pour comprendre le fonctionnement de l'admiration poétique dans les *Punica*.

Si, lors du premier chant de Teuthras, le discours implicite échappe aux auditeurs parce qu'ils sont ivres, le sous-discours de sa seconde performance n'est compris par personne parce que tous sont saisis d'admiration. Ivresse et *admiratio* ont en commun une perte de rationalité, mais l'une comme l'autre peuvent être dépassées. L'admiration poétique doit engager le lecteur cultivé à adopter une démarche réflexive pour saisir le sens véritable du discours. Il est alors naturel de penser qu'en dépassant l'*admiratio*, l'auditeur pourrait accéder au sens politique de cette seconde performance. À la lecture de Martin Michel qui interprète les effets de la lyre comme une annonce de ce qui

mites iacuere cerastae » (3, 301-32). Voir aussi Sénèque, *Hercule sur l'Œta*, 1059-1060.

16 Lucien décrit deux réactions possibles face à la Beauté : l'admiration qui tend vers le silence ou l'admiration qui pousse à décrire ce qu'on voit. Il oppose deux publics : aux individus vulgaires et sans goût qui se perdent dans l'admiration fait face l'homme éduqué et instruit qui ne reste pas « spectateur muet de ces beautés », mais qui s'en imprègne et les exprime par la parole (*De Domo*, 2).

17 Dans le même passage, Apulée emploie le verbe *permulcere* utilisé également par Silius pour dire l'effet du chant de Teuthras.

attend les Romains¹⁸, nous proposons plutôt d'y voir un discours patriotique qui les invite à fortifier les murailles, à mener une bataille navale contre Syracuse et à faire émerger un héros, Scipion.¹⁹ Suggéré par le procédé de mise en abyme²⁰, le rapprochement entre les deux situations d'énonciation place en miroir Teuthras qui suscite l'admiration d'Hannibal et Orphée qui suscite celle de sa mère. En faisant correspondre son public masculin et guerrier au public féminin et délicat d'Orphée, Teuthras construit un sous-discours dans lequel il place Hannibal et ses soldats dans des postures de femmes pour représenter leur amollissement et la faiblesse de l'occupant ennemi. L'aède appelle à un sursaut patriotique et souligne que le moment est idéal, puisque l'ennemi est affaibli.

Lors de sa première performance, l'ivresse avait égaré l'intelligence d'Hannibal (*Bacchi munera duram / laxarunt mentem* 285-286) et avait rendu possible le discours subversif. Or, l'ivresse n'est pas mentionnée durant le second chant. Ce sous-discours politique n'est-il pas dangereux pour l'aède ? Cette audace interroge et trouve sans doute une réponse dans l'enchaînement des prises de paroles. Le narrateur mentionne d'abord un discours narrativisé dont le contenu n'est pas évoqué, avant de passer au discours rapporté directement qui porte sur les prouesses merveilleuses de la lyre. La transition entre le premier thème et le second thème est motivée par l'aède qui, voyant qu'Hannibal l'admire, choisit de modifier le contenu de son chant. Le danger apparaît au poète comme étant relatif : il sait que le général punique est « envoûté » et ne sera pas capable de s'arracher à son émotion poétique. La signification subversive de son chant ne s'adresse pas aux Carthaginois, mais aux Romains auxquels l'aède lance un ultime appel : parce que l'ennemi est faible, il faut agir.²¹

Puisque, comme le pense Alain Deremetz, le chant de Teuthras appelle une lecture méta-poétique, il est intéressant d'interroger quelle peut être la finalité de la poésie. Le rapprochement entre l'auteur des *Punica*, l'aède du banquet de Capoue et le poète de Thrace apparaît naturel. Si les applaudissements et la

18 Michel Martin, *op. cit.*, p. 259-261.

19 Cette lecture semble plus cohérente avec l'interprétation du premier chant de Teuthras qui constituait, comme le remarque Alain Deremetz, *op. cit.*, 417, un appel au meurtre d'Hannibal.

20 Alain Deremetz rappelle que le procédé de mise en abyme est « récurrent dans les *Punica* et l'ensemble de ses occurrences forme une sorte de métarécit discontinu qui double le récit principal sous une forme schématique qui en assure la structure » (*Ibid.*, p. 447).

21 Au sujet du double discours (« doublespeak »), voir Shadi Bartsch, *Actors in the Audience. Theatricality and doublespeak from Nero to Hadrian*, Cambridge, Harvard University Press, 1994, p. 98-147.

gloire constituent des finalités topiques de la poésie²², les trois poètes veillent à susciter l'*admiratio*. Le narrateur des *Punica* qualifie à plusieurs reprises un passage de « merveilleux à dire »²³ tandis que Teuthras et Orphée suscitent respectivement l'*admiratio* d'Hannibal et de la mère d'Orphée. La lecture métapoétique verrait ainsi Silius revendiquer une poésie qui suscite l'*admiratio*. Cette ambition est confirmée par un autre passage métapoétique au livre XIII. Lorsque Scipion, accompagné par la Sybille, rencontre Homère dans les Enfers, il est immédiatement frappé par l'éclat lumineux de son front et par les nombreuses âmes qui le suivent et l'admirent (*mirantes animae* 13,783). La poésie a ainsi pour vocation d'éveiller l'admiration des lecteurs/auditeurs.²⁴ Toutefois, comme au niveau diégétique, cette émotion doit être dépassée. Nous rejoignons en cela Alain Deremetz qui considère que Silius, en décrivant deux réactions différentes au chant de l'aède, représente deux modes de réception de la poésie correspondant à deux types de public, l'un qui ne s'intéresse qu'au plaisir immédiat et reste à la surface, l'autre qui saisit le message dissimulé.²⁵ Le poète des *Punica* invite ainsi ses lecteurs/auditeurs à s'arracher à leur émotion pour découvrir le sous-discours de son récit. Faut-il dès lors lire son épopée comme un *logos politikos* subversif à l'égard du pouvoir en place ? Une telle lecture dépasse le cadre de ce travail, mais les réflexions de Shadi Bartsch au sujet de la notion de *doublespeak*, développée à partir d'une analyse du *Dialogue* de Tacite, rendent cette interrogation d'autant plus légitime.²⁶

L'*admiratio* est placée au cœur des délices de Capoue et du second chant de Teuthras. Au niveau diégétique, elle est une action amollissante qui vient briser le courage guerrier des soldats puniques; le second chant recèle néanmoins un sous-discours qui superpose Hannibal à une femme et suggère l'amollissement du Carthaginois, l'aède appelle ainsi à un sursaut

22 Il s'agit des deux finalités relevées par Alain Deremetz qui propose une lecture intéressante : comme son héros Scipion, Silius recherche la gloire : il fait l'éloge du poète combattant Ennius, « figure auctoriale par excellence de la poésie épique latine » (*op. cit.*, p. 457-462). Les points communs entre les deux poètes sont d'ailleurs nombreux : ils consacrent leur épopée à la gloire de héros nationaux.

23 Le narrateur utilise l'expression *mirabile dictu* en 3, 685 ; 7,187 ; 14, 66 ; 15, 211 et Teuthras en 11, 440.

24 Cette *admiratio* est également recherchée par les orateurs. Aristote déjà, dans sa *Rhétorique* (1404b 11), considérait que l'admiration était un sentiment agréable. En faisant référence à son prédécesseur grec, Quintilien encourage les orateurs à susciter l'admiration et cite même Cicéron qui, dans une lettre à Brutus aujourd'hui perdue, considère que toute éloquence doit éveiller l'admiration (« *nam eloquentiam, quae admirationem non habet nullam iudico* », *Institution oratoire* 8, 3, 6).

25 Alain Deremetz, *op. cit.*, p. 461.

26 Shadi Bartsch, *op. cit.*, p. 98-147.

patriotique puisque l'ennemi est affaibli ; finalement, au niveau métapoétique, l'admiration poétique figuré dans le texte renvoie à une réaction esthétique que la poésie aspire à susciter mais qui doit ensuite être dépassée par la réflexion et l'interprétation.

