# VI

# DE *CASINA* AUX NOCES DE L'ÂNE : LES RITES NUPTIAUX DÉTOURNÉS

Par Nicole Boëls-Janssen
Professeur à l'Université de Bourgogne

Sommaire. — *Lors des justes noces les Romains usaient de certains symboles destinés à montrer la signification du mariage. Les auteurs anciens ont visiblement préféré évoquer des « faux mariages » ou des mariages sans valeur, que l'épousée soit une fillette, une femme déjà mariée, un homme même, ou que les époux n'aient pas le droit de se marier, ou bien que leur union ait été destinée, non à un mariage fécond, mais à une fin funeste. Cette étude recherche pourquoi les écrivains citent alors de préférence certains* ***symboles nuptiaux****. Or ceux qui apparaissent le plus souvent, comme le* **flammeum**, *les* ***torches nuptiales*** *ou le* **lectus genialis** *sont apparemment tous en relation avec la* ***fécondité*** *de l'épouse, car on se mariait pour engendrer des enfants. C'est pourquoi, en faisant figurer de tels symboles dans des noces qui ne peuvent être légitimes, les écrivains montrent que la simple satisfaction de la passion doit être soigneusement séparée du* ***mariage****, qui ne peut être légitime que si son but est la procréation. On n'épouse pas une courtisane, ni une fillette, et encore moins un homme. Faire figurer les symboles de la fécondité dans de telles unions, c'est souligner d'autant plus clairement le scandale qu'elles représentent et mettre en lumière le sens véritable du mariage.*

Epitome. — *In iustis nuptiis Romani quibusdam certis signis uti solebant, quibus manifestum facerent quo animo in matrimonium conuenirent. Scriptores autem antiqui nuptias uel falsas uel inritas libentissime ostendisse uidentur, siue noua nupta uel puellula uel iam nupta uel etiam uir esset, siue ius conubii coniugibus non esset, siue nuptiae illae non ad felix coniugium sed ad mortem essent promissae. Hic quaeritur cur* ***signa quaedam*** *libentius tum referantur. Quae autem signa saepissime apparent, ut* ***flammeum et faces nuptiales et lectus genialis****, ea omnia ad* ***fecunditatem*** *nouae nuptae pertinuisse uidentur, quod liberorum procreandorum causa in matrimonium conueniebant. Itaque scriptores illi antiqui, dum ostendunt talia signa in iis nuptiis adhiberi quae iustae esse non possint, libidinem omnino a* ***coniugio*** *arcendam esse docent, quod nisi liberorum procreandorum causa legitimum esse non potest. Non nubit meretrix neque puellula neque porro uir ullus. Quod flammeum, quod faces nuptiales, quod lectus genialis in talibus nuptiis adhibetur, tum quantum nefas illae sint, cum maxime quae sit uera uis matrimonii ostendere uidetur.*

Quand j'avais travaillé sur les rites nuptiaux dans le cadre de mes recherches sur la vie religieuse des matrones, je m'étais aperçue que la plupart des témoignages littéraires sur le mariage romain, en dehors des notices de savants, étaient essentiellement négatifs. Le seul auteur qui

évoque avec l'allégresse qu'elle exige une cérémonie nuptiale est Catulle. Malgré l'inspiration alexandrine, on reconnaît visiblement dans la pièce 61 les différentes étapes de la *deductio* de la *noua nupta* à la maison de son mari. Les autres témoignages concernent, non des mariages traditionnels, mais des « faux mariages », mariages parodiques, sans valeur ou voués à l'échec. Chaque fois l'auteur signale la présence des symboles nuptiaux. C'est un thème récurrent dans la littérature latine, de Plaute à Apulée, mais qui prend des formes extrêmement diverses. J'ai pensé qu'il serait intéressant d'analyser quelques exemples parmi les plus frappants de ces mariages hors normes, de déterminer la signification de la présence — ou de l'absence — des symboles nuptiaux et du choix de ces symboles. Dans cette perspective, nous suivrons un ordre approximativement chronologique et nous verrons que ces noces perverties figurent dans presque tous les genres littéraires, de la comédie au roman, en passant par l'épopée, la tragédie ou l'histoire.

## La comédie : la fausse casina

Je commencerai par un mariage où le rituel nuptial est joyeusement ridiculisé : celui de la fausse Casina. *Casina* est la seule comédie de Plaute qui mette en scène un mariage ; mais il s'agit d'un faux mariage. Le *senex*, Lysidame, et son fermier Olympion brûlent tous deux d'amour pour la jolie esclave Casina et concluent un arrangement : Olympion épousera Casina mais c'est Lysidame qui sera le premier à la suivre dans la chambre nuptiale. Or l'épouse de Lysidame, qui a découvert les projets de son mari, invente une farce pour les faire avorter : au lieu de Casina, c'est un homme, Charinus, qui sera dissimulé sous le voile nuptial et lorsque le mari portera sur la fausse Casina une main concupiscente, il sera rossé et moqué.

On reconnaît d'abord dans l'intrigue de *Casina* le thème folklorique de la fausse fiancée, qui a été bien étudié par Frazer. Dans nombre de rites nuptiaux il est d'usage de remplacer la fiancée par un leurre, une amie de la jeune fille, une vieille femme ou même un homme. On explique ce rite par le désir d'abuser les mauvais esprits. Ce type de coutume a évidemment pu suggérer un usage comique de ce déguisement, d'autant plus que le travestissement est un des éléments essentiels tant de l'intrigue que du comique dans la *Néa*. Mais du coup le rite est détourné de sa fonction apotropaïque : ce ne sont pas les mauvais esprits qui sont abusés, c'est le mari lui-même [1].

Le mariage de la fausse Casina s'inscrit donc dans la tradition comique du travestissement destiné à abuser et ridiculiser le désir masculin ; Plaute insiste d'ailleurs sans discrétion sur l'ardeur des deux fiancés de Casina. Mais il va plus loin en faisant des noces de Casina un véritable « mariage à

1. On trouve le même schéma dans les *Fastes* d'Ovide. Anna Pérenna fait croire à Mars, amoureux de la chaste Minerve, qu'elle accepte de l'épouser. On amène la fiancée, dissimulée sous le *flammeum*, mais lorsque le dieu soulève le voile pour l'embrasser, c'est la vieille Anna qu'il découvre et chacun de se moquer du dieu déconfit (III, 689-696).

l'envers ». L'intrigue, nous l'avons vu, remplace la jeune mariée par un homme ; mais le détournement ne s'arrête pas là ; déjà la condition sociale des futurs époux détruit par avance l'idée des justes noces : ce sont tous deux des esclaves ; un maître peut tolérer le concubinage de deux esclaves ; mais il est hors de question qu'ils célèbrent de justes noces ; celles-ci sont réservées aux citoyens, qui possèdent le *ius conubii*. Plaute souligne cette incongruité, qu'il justifie sur le mode comique en prétendant que cette coutume existe dans d'autres pays, en Grèce, à Carthage et même sur le sol italique, en Apulie [2] ; et il renchérit, pour être sûr qu'on ne le prend pas au sérieux : « Et les noces d'esclaves y sont célébrées avec plus d'éclat que les noces des hommes libres ! » [3]. Un pari est censé le confirmer plaisamment : « Si vous en doutez, je parie avec qui voudra une mesure de vin miellé, à condition de prendre pour arbitre un Carthaginois, un Grec ou un Apulien » [4]. Quand on sait qu'à Rome les Grecs passent pour être des beaux-parleurs et que la mauvaise réputation de la *fides Punica* est bien établie, on apprécie la valeur de la garantie. Le spectateur sait donc dès le début que le mariage de Casina ne sera pas un véritable mariage. Mais l'accord conclu entre Lysidame et Olympion corse encore la situation ; il n'y a pas un mari mais deux : le mari officiel, Olympion, et son maître qui doit le précéder dans le lit nuptial.

La comédie culmine au moment où l'on amène la fausse Casina à ses deux « maris ». En effet la *domum deductio* est la seule partie de la cérémonie nuptiale qui se déroule à l'extérieur et qui peut donc, en vertu des conventions théâtrales, être montrée sur la scène. Le reste sera raconté par les protagonistes. Tout ce qu'on voit est conforme au rituel. Les femmes procèdent à la toilette de la mariée, c'est-à-dire qu'elles déguisent Charinus en le couvrant d'un *flammeum* [5], tandis que le fiancé, en habits de fête, une couronne sur la tête, une torche à la main [6], en compagnie de ses amis (réduits en l'occurrence au seul Lysidame), attend impatiemment la sortie de Casina, en chantant le chant nuptial et en réclamant la nouvelle épouse [7], comme chez Catulle. Celle-ci se fait attendre, comme c'est

2. *Sunt hic inter se quos nunc credo dicere :*
*« Quaeso hercle, quid istuc est ? Seruiles nuptiae ?*
*Seruine uxorem ducent aut poscent sibi ?*
*Nouum adtulerunt, quod fit nusquam gentium. »*
*At ego aio fieri in Graecia et Carthagini*
*Et huic in nostra terra, in Apulia* (Pl., *Cas.*, 67-72).

3. *Maioreque opere ibi seruiles nuptiae*
*Quam liberales etiam curari solent* (73-74).

4. *Id ni fit, mecum pignus, si quis uolet, dato*
*In urnam mulsi, Poenus dum iudex siet*
*Vel Graecus uel mea causa Apulus* (*75-77*).

5. *Illae autem in cubiculo armigerum ornant*
*Quem dent pro Casina nuptum nostro* (v. 702-703).

6. *Vilicus hic autem cum corona candide*
*Vestitus, laute exornatus, ambulat* (v. 700-701).

7. *Tene hanc lampadem*, dit Olympion à Lysidame (v. 840).
*Age, tibicen, dum illam educunt huc nouam nuptam foras,*
*Suaui cantu concelebra omnem hanc plateam hymenaeo mihi :*
*Hymen hymenaee, o hymen !* (v. 798-800).

l'usage, cette réticence étant la preuve de sa pureté, et Lysidame se lamente : « Mais qu'est-ce qu'elles ont à tant traîner dans la maison, ces lambines ? On dirait qu'elles le font exprès : plus je suis impatient, moins ça avance ! » [8] ; « Et si j'entamais le chant d'Hyménée pour les faire sortir plus vite ? » propose Olympion ; Lysidame acquiesce : « D'accord ; et je te soutiendrai puisqu'il s'agit de notre mariage à tous deux ». Les voilà donc qui s'époumonent de concert : « Hymen, Hyménée, ô Hymen ! » [9]. Enfin la mariée se montre, voilée par le *flammeum* rituel. La *domum deductio* est évidemment réduite à sa plus simple expression, puisque l'épousée n'a qu'à traverser la rue. La voici arrivée devant le domicile conjugal, où doivent s'accomplir les rites de passage traditionnels. Ainsi la *pronuba* qui accompagne l'épousée [10], en l'occurrence la servante Pardalisque, lui recommande de ne pas heurter du pied le seuil qu'elle va franchir : « Prends bien soin de lever le pied au-dessus du seuil, ma chère petite nouvelle épouse ! » [11]. En effet le franchissement du seuil doit respecter certaines précautions bien attestées par ailleurs. Heurter le seuil en entrant serait un mauvais présage ; Pardalisque conseille : « Commence favorablement ce voyage (vers une vie nouvelle) » [12]. Et c'est avec la formule traditionnelle que la fausse *pronuba* remet la fiancée à son nouvel époux : « Allons, Olympion, puisque tu souhaites prendre épouse, reçois celle-ci de mes mains » [13] ; et elle garantit la pureté de sa pupille, tout en recommandant au mari de modérer son ardeur : « S'il-te-plaît, elle est pure et sans expérience, vas-y doucement » [14]. Il était d'usage en effet que l'épousée manifeste sa crainte devant le mariage ; il fallait l'arracher rituellement des bras de sa mère ; cette résistance était le signe de sa pureté. Les derniers conseils de la *pronuba*, au mari pour lui recommander d'être doux envers sa fiancée inexpérimentée et apeurée, et à la jeune mariée pour l'encourager à se montrer docile, faisaient partie du rituel nuptial [15]. Le visage triste et résigné de l'épousée des Noces Aldobrandines écoutant les exhortations de la *pronuba* assise auprès d'elle sur le lit nuptial illustre bien l'atmosphère grave des instants précédant l'union [16]. Ici le conseil de Pardalisque est

8. *Nam quid illaec nunc tam diu intus remorantur remeligines ?*
*Quasi ob industriam, quanto ego plus propero, procedit minus* (v. 804-805).

9. Ol. : *Quid si etiam offendam hymenaeum, si qui citius prodeant ?*
Lys : *Censeo ; et ego te adiuuabo in nuptiis communibus.*
Lys. + Ol. : *Hymen, hymenaee, o hymen* ! (804-808).

10. Sur le rôle de la *pronuba* dans le rituel nuptial, voir N. Boëls, *La vie religieuse des matrones dans la Rome archaïque*, Coll. De l'Ec. Fr. de Rome nº 176, Rome, 1993, p. 143-147.

11. *Sensim super attolle limen pedes, mea noua nupta* (815).

12. *Sospes iter incipe hoc* (suite du vers précédent.)

13. *Age, Olympio, quando uis uxorem,*
*Accipe hanc ab nobis* (829-30) ; sur la valeur rituelle de cette expression, voir N. Boëls, *Formules rituelles et formulation littéraire*, dans *Les structures de l'oralité en latin* (*Lingua Latina*, Coll. du Centre Ernout, juin 1994, Pr. de l'Univ. Paris-Sorbonne, 1996), p. 285-88.

14. *Amabo, integrae atque imperitae huic / Impercito* (831-832). Voir note précédente.

15. Sur le rôle de la *pronuba* à l'entrée et à l'intérieur de la maison conjugale, voir N. Boëls, *Vie rel. des matr.*, p. 203-207.

16. Je remercie Monsieur P. Flobert, qui a suggéré ce rapprochement lors de la discussion qui a suivi cette communication.

comique pour le spectateur, qui sait que sous le voile nuptial est dissimulé, non une timide épousée, mais un robuste gaillard prêt à rosser ses deux « maris ». Mais le rituel nuptial est parfaitement respecté.

En revanche le couplet où Pardalisque fait à la nouvelle mariée les dernières recommandations d'usage est d'un ton totalement différent. La *pronuba* est censée encourager la nouvelle mariée à se montrer docile, d'abord au moment de l'union conjugale, puis tout au long de sa vie conjugale. On sait que l'une des premières exigences du statut matronal est que l'épouse se montre soumise envers son mari et mette tous ses efforts à lui rendre la vie agréable. Les inscriptions funéraires prennent soin, avec des mots comme *morigera*, *obsequens*, de rappeler cette vertu en faisant l'éloge de la défunte [17]. Or c'est exactement le contraire de cet idéal matronal que conseille la fausse *pronuba* à la prétendue Casina : « Que ta puissance soit plus puissante que la sienne, que tu triomphes de ton mari et sois toujours victorieuse sur lui, que ta parole l'emporte ainsi que ton empire ; que ton mari t'habille et que toi tu dépouilles ton mari ; que jour et nuit tu bernes sans cesse ton mari, je t'en supplie, ne l'oublie pas ! » [18].

Les commentateurs, comme J.-P. Cèbe [19] et après lui Cl. Pansieri [20], voient dans les paroles de Pardalisque un exemple des chants fescennins qui, on le sait, figuraient dans les cortèges nuptiaux, comme dans les cortèges triomphaux, à des fins apotropaïques. Mais je ne crois pas qu'il s'agisse ici de chants fescennins : ceux-ci sont toujours des plaisanteries grivoises, prenant pour cible une victime précise, le général dans les cérémonies triomphales, le mari dans les cortèges nuptiaux [21]. Or les paroles de Pardalisque n'ont rien de grivois. J.-P. Cèbe fait d'ailleurs une excellente analyse du style de ces conseils, où il montre qu'il s'agit d'une parodie de la langue liturgique, comme le suggèrent les nombreuses allitérations et tours formulaires [22]. Effectivement Pardalisque s'amuse à inverser les recommandations traditionnelles de la *pronuba* à l'épousée ; elle lui donne des conseils subversifs, qui, s'ils étaient suivis, provoqueraient un renversement de l'ordre familial et social : ce serait un monde où l'on verrait la femme dominer l'homme, l'époux être soumis à son épouse ; un monde

17. Sur cette vertu matronale, voir G. Williams, *Some aspects of Roman Marriage ceremonies and ideals*, dans *JRS*, 48, 1958, p. 16-29.

18. *...ut uiro tuo*
*Semper sis superstes,*
*Tuaque potior pollentia sit, uincasque uirum uictrixque sies,*
*Tua uox superet tuumque imperium ; uir te uestiat, tu uirum despolies.*
*Noctuque et diu ut uiro semper subdola sis,*
*Opsecro, memento* ! (819-824).

19. J.-P. Cèbe, *La caricature et la parodie dans le monde romain des origines à Juvénal*, Bibl des Ec. Fr. d'Athènes et de Rome, nº 206, Paris 1966, p. 90.

20. C. Pansieri, *Plaute et Rome ou les ambiguïtés d'un marginal*, coll. Latomus, nº 236, Bruxelles, 1997, p. 300-01.

21. Dans la pièce 61 de Catulle, les plaisanteries fescennines visent le mignon du mari, qui devra renoncer à son statut privilégié de *puer delicatus*. Dans la *Pharsale* la *procax iocatio* est absente des noces de Caton ; elle aurait visé le mari : « Les plaisanteries habituelles n'ont pas fusé et le mari n'a pas dû écouter avec gêne les railleries rituelles » (II, 367-68).

22. Il cite en particulier les formules *sospes superstes* et *ut potior pollentia sit* et l'utilisation du verbe *opsecro*.

imaginaire bien sûr, qui ne peut appartenir qu'à l'univers théâtral, comme celui de *l'Assemblée des femmes* d'Aristophane ; et d'ailleurs ce monde à l'envers est la conséquence du travestissement initial ; car sous le *flammeum*, c'est à un homme que s'adressent les conseils de Pardalisque. La fausse *pronuba* donne aux deux maris de Casina la clef de la farce dont ils sont l'objet mais, aveuglés par la passion, ils ne comprennent pas et se laissent berner. Les malheureux sortent enfin, tout meurtris, de leur fameuse nuit de noces. Les rôles, là aussi, sont inversés. Pardalisque, en bonne *pronuba*, recommandait au mari de ménager sa nouvelle épouse ; en réalité ce sont les deux maris qui subiront la brutalité de la fausse Casina. Les moqueries et les rires saluent la piteuse sortie des victimes, comme c'est la tradition dans toutes les histoires de ce type. Tout cela n'est qu'une joyeuse farce. La révélation de la véritable personnalité de Casina met fin à la comédie.

Plaute n'avait d'autre but que de divertir ses spectateurs : travestissement , quiproquo, parodie des conseils de la *pronuba* sont autant d'éléments purement comiques. La farce se limite à l'univers scénique. Un mariage d'esclaves relève de la fantaisie pure ; dès lors tout est possible et rien n'est à prendre au sérieux. Les pernicieux conseils de la fausse *pronuba* à la fausse fiancée s'insèrent dans le comique traditionnel du « monde à l'envers » propre à l'univers comique.

## L'épopée

Après Plaute plus personne ne semble se gausser de la sainteté du mariage romain, bien que (ou parce que ?) le nombre croissant des divorces ait porté un coup fatal à sa crédibilité. Le thème du mariage retrouve une vigueur nouvelle à l'époque impériale, mais désormais il ne s'agit plus d'en rire. Ce n'est pas dans le domaine de la comédie qu'on trouve des mariages inversés, mais dans des genres littéraires élevés : l'épopée et la tragédie. Et évidemment leur signification est totalement différente. L'épopée offre deux exemples frappants.

### I) L'union de Didon et d'Enée dans l'*Enéide*

Le premier se trouve chez Virgile ; il est très célèbre : il s'agit de l'union de Didon et d'Enée au chant IV de l'*Enéide*. Elle est organisée minutieusement par Junon, qui veut ainsi empêcher Enée d'aller fonder la nouvelle Troie. Et tout se déroule comme elle l'a prévu : lors d'une chasse un orage disperse les chasseurs ; Didon et Enée se réfugient dans la même grotte. Là s'accomplit l'union voulue par Junon. Mais Virgile prend bien soin de montrer qu'il ne s'agit pas d'un véritable mariage.

Et en effet, si on reprend le détail de ses circonstances, on constate que rien n'est conforme à la tradition nuptiale, et d'abord le costume de Didon : « Enfin Didon s'avance, accompagnée d'une nombreuse escorte,

portant une chlamyde sidonienne ornée d'un galon brodé ; d'or est son carquois, d'or sont attachés ses cheveux, d'or est la fibule qui relève son vêtement de pourpre » [23]. Non seulement la chlamyde est un vêtement de type masculin, utilisé pour la guerre ou la chasse, mais elle est retroussée, et retenue par une fibule au lieu d'être ceinturée du *nodus herculaneus* ; sa couleur pourpre n'est pas celle du voile nuptial (le *flammeum* est, comme son nom l'indique, couleur de flamme) ; sa coiffure, retenue par un bijou d'or, ne ressemble certainement pas aux *seni crines* de l'épousée ; le carquois qu'elle porte, le cheval qu'elle monte, tout suggère un rôle masculin. A l'inverse de la farce de *Casina*, ce n'est pas un homme travesti qui tient la place de l'épousée mais une femme dont le vêtement et les activités sont ceux d'un homme. C'est à une Diane chasseresse que Virgile compare Didon implicitement ; or la Diane romaine, qui est à l'époque totalement assimilée à l'Artémis grecque, est réputée rebelle au mariage. Didon n'a rien d'une *uirgo nubens* [24].

Ensuite le lieu où s'accomplit l'union de Didon et d'Enée n'est pas une chambre nuptiale, dont le *lectus genialis* [25] aurait été publiquement dressé pour la circonstance dans la maison de l'époux et recouvert d'un tissu choisi, comme dans les noces de Thétys et Pélée, telles que les évoque Catulle dans la fameuse Pièce 64. C'est à même le sol qu'ils s'unissent, dans une grotte au milieu des montagnes.

Les circonstances mêmes de cette union suffisent à lui ôter toute légitimité [26]. Elle n'a pas été annoncée au préalable (cette publicité de la cérémonie nuptiale est indispensable pour sa validité). Elle s'effectue lors d'un orage ; or selon les règles augurales le tonnerre annule un mariage. Les éclairs qui embrasent le ciel ne sont pas non plus un présage favorable. La pluie et la grêle, quant à elles, définissent un jour noir (*ater*), où il est déconseillé de commencer une action, à plus forte raison un mariage, qui engage toute une vie. Les dieux interviennent, certes, mais leur intervention n'est guère favorable : *Prima et Tellus et pronuba Iuno / dant signum*. Le *signum* que donne la terre ne peut être qu'un tremblement de terre : prodige particulièrement inquiétant. Junon est certes qualifiée de *pronuba* mais elle ne s'acquitte d'aucune des fonctions d'une *pronuba*. Quant aux Nymphes qui tiennent lieu de cortège nuptial, au lieu d'entourer le couple de joyeux cris de bon augure, elles hurlent dans la montagne : *summoque*

23. *Tandem progreditur, magna stipante caterua,*
*Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo ;*
*Cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,*
*Aurea purpuream subnectit fibula uestem* (*Aen*, IV, 136-139).

24. On peut ajouter qu'elle n'est même pas une *uirgo*, puisqu'elle est veuve de Sychée, et ne pourra de toute façon pas incarner l'idéal de la matrone *uniuira*.

25. Sur l'importance du *lectus genialis* dans le rituel nuptial, voir N. Boëls-Janssen , *Vie rel. des matr.*, p. 207-209.

26. *Speluncam Dido dux et Troianus eandem*
*Deueniunt. Prima et Tellus et pronuba Iuno*
*Dant signum ; fulsere ignes et conscius aether*
*Conubiis, summoque ululârunt uertice Nymphae.*
*Ille dies primus leti primusque malorum*
*Causa fuit* (165-170).

*ululārunt uertice Nymphae* (v. 168). Or *ululare* désigne spécifiquement les cris de deuil que poussent les femmes dans les cortèges funèbres. Et le vers suivant confirme le sens de ces hurlements : « Ce jour là fut le premier qui la mena au trépas et fut la cause de son malheur ». C'est clair : les noces de Didon et d'Enée ne sont pas de justes noces mais une union sans valeur, justifiée uniquement par le désir amoureux. Enée sera fondé à dire plus tard à Didon qui lui reproche sa trahison :« Je n'ai jamais fait porter devant toi les torches nuptiales et je n'ai jamais conclu un tel engagement » [27]. Il ne s'agit ni d'une lâche dérobade ni de mauvaise foi ; Enée a raison : cette union n'a rien d'un mariage légitime ; aucun des symboles nuptiaux, au premier rang desquels auraient dû figurer les torches qui précèdent le cortège nuptial, ne l'a validée. Seule Didon lui a donné le nom de mariage ; mais elle savait fort bien que c'était un mot mensonger [28]. L'union de Didon et d'Enée est un faux mariage non parce que les symboles nuptiaux sont détournés de leur sens, mais parce qu'ils sont absents. C'est à dessein que Virgile en précise avec soin toutes les circonstances.

## II) Le mariage de Caton et de Marcia dans la *Pharsale*

Le second exemple de noces hors normes que fournit l'épopée se trouve chez Lucain. Au Chant II de la *Pharsale*, Caton épouse Marcia. Tout, dans ce mariage, est contraire aux coutumes nuptiales, à commencer par les protagonistes : on sait l'étrange marché par lequel Caton avait cédé son épouse à son ami l'orateur Hortensius. Après la mort de celui-ci, Caton prit une seconde fois Marcia pour femme. Lucain évoque ce mariage, au début de la guerre civile, sur un ton qui tranche avec ce que devrait être l'allégresse du rite nuptial. Non seulement ses circonstances sont anormales, mais son but est contraire à ce qu'il devrait être : Marcia demande seulement le titre d'épouse à Caton ; or les justes noces sont destinées à donner une descendance au mari : les époux s'unissent *liberorum procreandorum causa*. Plus grave encore : l'union de Caton et de Marcia se fait sous le signe de la mort. Tout le début du Chant II de la *Pharsale* est consacré à une évocation des horreurs de la précédente guerre civile, qui avait opposé Sylla à Marius. La suite de l'épopée racontera la nouvelle guerre civile qui commence, non moins affreuse que la première. C'est dans ce contexte qu'est célébré le mariage. Aucun des symboles nuptiaux n'est présent. Aussi Lucain l'évoque-t-il d'un bout à l'autre sous la forme négative : pas de guirlandes de fleurs à la porte, pas de torches, pas de lit nuptial richement paré ; la mariée ne porte pas le *flammeum* : elle est en vêtements de deuil ; elle n'a pas mis de couronne sur sa tête ; elle ne prend pas soin de ne pas heurter le seuil de la maison conjugale. Le cortège nuptial ne comporte pas les traditionnels chants fescennins. Il n'y a même pas de témoins à l'union des époux, pas de proches, pas d'amis. Leur union n'est pas scellée

27. *nec coniugis umquam / praetendi taedas aut haec in foedera ueni* (338-39).

28. *Coniugium uocat, hoc praetexit nomine culpam* (172).

par la formule rituelle : « *Vbi tu Gaius, ego Gaia* » ; c'est en silence qu'ils s'unissent : *iunguntur taciti* [29].

Cette absence systématique des coutumes nuptiales produit un effet sinistre qui correspond à l'atmosphère de ce début de guerre civile où même un mariage ressemble à une cérémonie funèbre : la guerre civile porteuse de mort est incompatible avec un mariage porteur de vie. Elle détruit jusqu'à l'avenir du peuple qu'elle déchire.

L'épopée utilise donc l'absence des rites nuptiaux pour un effet à la fois dramatique et signifiant. Le mariage funèbre de Caton prépare l'atmosphère sinistre qui sera celle de la guerre civile. Le faux mariage de Didon s'oppose par avance à l'idéal romain que seront les justes noces d'Enée avec Lavinia, présagées par le voile de flammes qui enveloppe la jeune fille au Chant VII comme un *flammeum* symbolique [30].

## La tragédie

La tragédie, elle, met en scène des mariages voués à la mort, non par un contexte politique, mais par le destin. Les symboles et les rites nuptiaux y sont présents, mais systématiquement détournés de leur sens.

### I) *Médée*

Dans la *Médée* de Sénèque, Jason rompt les liens matrimoniaux qui l'unissaient à Médée pour célébrer de nouvelles noces avec la jeune Créuse. La fureur de Médée condamne ce nouveau mariage à être, lui aussi, brisé, par la mort atroce de la nouvelle épouse. Aussi la double évocation des noces de Créuse, faite successivement par Médée et par le chœur chantant l'hymne nuptial, inverse-t-elle le sens des symboles nuptiaux.

29. *Festa coronato non pendent limine serta,*
*Infulaque in geminos discurrit candida postes,*
*Legitimae faces, gradibusque adclinis eburnis*
*Stat torus, et picto uestes discriminat auro,*
*Turritaque premens frontem matrona corona*
*Translata uitat contingere limina planta ;*
*Non timidum nuptae leuiter tectura pudorem*
*Lutea demissos uelarunt flammea uultus,*
*Balteus aut fluxos gemmis astrinxit amictus,*
*Colla monile decens, umerisque haerentia primis*
*Suppara nudatos cingunt angusta lacertos.*
*Sicut erat, maesti seruat lugubria cultus*
*Quoque modo natos, hoc est amplexa maritum.*
*Obsita funerea calatur purpura lana.*
*Non soliti lusere sales, nec more Sabino*
*Excepit tristis conuicia festa maritus.*
*Pignora nulla domus, nulli propinqui :*
*Iunguntur taciti contentique auspice Bruto.* (Luc., *Phars.*, I, 354-371)

30. Sur le sens de ce prodige, voir N. Boëls, *La fiancée embrasée*, dans *Homm. Le Bonniec*, coll. Latomus, nº 201, Bruxelles, 1988, p. 27-30.

Dans le prologue de la tragédie [31] Médée invoque les *Di Coniugales* : ce sont les premiers mots de la tragédie ; ils annoncent d'emblée l'importance du thème du mariage dans la pièce : le parallèle sera constant entre le mariage de Médée et le mariage de Créuse. Après les *Di Coniugales*, c'est à Lucine qu'elle s'adresse, celle qui veille sur la couche où seront conçus les enfants légitimes en vue desquels s'accomplit l'union nuptiale : *Tuque genialis tori, / Lucina, custos*. L'expression *lectus genialis* rappelle le caractère sacré du lit nuptial et de l'union qui s'y consomme. Ayant elle-même donné des enfants à Jason, elle invoque Lucine, que ce nouveau mariage doit offenser comme il offense les *Di Coniugales*, qui voient détruit le mariage qu'ils avaient sanctifié. Cette double invocation ne met donc qu'en apparence la prière de Médée sous le signe des noces légitimes. La suite le montre en éclairant le sens de cette première invocation. Les dieux nuptiaux ne sont pas invités à bénir un mariage, mais à assouvir la vengeance de l'épouse trahie. Les invocations suivantes font appel à des divinités non de la vie, mais de la mort : *noctis aeternae chaos / auersa superis regna* (v. 9-10) : « Ténèbres de la nuit éternelle, royaume opposé à celui d'en-haut ». Le terme *auersa* est particulièrement significatif des intentions de Médée : le mariage de Créuse devra être l'inverse d'un mariage normal ; il sera sous le signe des divinités de la mort, antithétiques des divinités de la vie et de la lumière qui président aux justes noces. Aux divinités infernales s'ajoutent celles de la Vengeance : « A présent soyez-là, déesses qui punissez le crime, ... serrant une torche noire dans vos mains sanglantes ; ... apportez la mort à la nouvelle épouse » (v. 13-18).

Le symbole de la torche est particulièrement frappant. En effet les deux moments essentiels de la vie humaine, le mariage, destiné à donner la vie, symbolisée par la lumière, comme le montre l'épithète de Junon en tant que déesse de la naissance, *Lucina*, et la mort, qui éteint la lumière de la vie, étaient célébrés l'un comme l'autre par des processions que l'on opposait traditionnellement. La *domum deductio*, qui conduisait la fiancée jusqu'à la maison du mari, était un joyeux cortège où alternaient chant d'hyménée et lazzi fescennins ; devant l'épousée voilée du *flammeum* on portait cinq torches, sans compter la torche d'aubépine confiée à un enfant impubère. Ce gai cortège formait un contraste évident avec le cortège funèbre, bruyant, lui aussi, mais des lamentations funèbres et des pleurs des *praeficae*. Et les torches, présentes dans les deux cas, n'avaient évidem-

31. *Di coniugales tuque genialis tori*
*Lucina, custos ...*
*quosque Medeae magis*
*Fas est precari : noctis aeternae chaos,*
*Auersa superis regna manesque impios*
*Dominumque regni tristis et dominam fide*
*Meliore raptam, uoce non fausta precor.*
*Nunc nunc adeste, sceleris ultrices deae*
*Crinem solutis squalidae serpentibus,*
*Atram cruentis manibus amplexae facem,*
*Adeste, thalamis horridae quondam meis*
*Quales stetistis : coniugi letum nouae*
*Letumque socero et regiae stirpi date* ! (*Med.*, 1-18)

ment pas la même signification : à la torche d'aubépine, présage de fécondité et de vie, s'opposait la torche destinée à mettre le feu au bûcher funèbre. Les poètes usent volontiers de l'antithèse entre les torches nuptiales, symboles de vie, et les torches funèbres, symboles de mort. Mais dans l'esprit de Médée s'opère une tragique inversion : la torche nuptiale sera une torche funèbre annonçant la mort de l'épousée. L'alliance frappante des deux mots *atram... facem*, qui encadrent le vers 16, scelle le destin de la malheureuse Créuse : le détournement des torches nuptiales les transforme en symboles de mort.

Aux imprécations de Médée succède immédiatement, en un contraste frappant, l'hymne nuptial joyeusement chanté par le chœur en l'honneur du mariage de Créuse [32]. Mais chaque mot est par avance inversé par les malédictions de Médée, que ce soit l'invocation aux dieux du mariage (*ad regum thalamos numine prospero / qui caelum superi quique regunt fretu adsint*) ou l'allusion aux symboles des justes noces que sont les chants fescennins (*festa dicax fundat conuicia fescenninus*) et les torches nuptiales (*multifidam iam tempus erat succendere pinum : / excute sollemnem digitis marcentibus ignem*), ces torches dont précisément Médée vient d'inverser la signification en en faisant des torches funèbres.

Le dénouement de la tragédie aggrave encore cette inversion du sens des symboles. A la fin de sa longue incantation magique, Médée forme le vœu : « Que la nouvelle épouse dépasse l'éclat des torches par l'éclat de sa chevelure ! » [33]. Le funeste cadeau de noces qu'elle lui fait parvenir (un voile qu'elle feint de lui offrir en signe de réconciliation) enveloppera Créuse d'un voile de flammes véritables ; comble d'horreur, c'est le *flammeum* lui-même, présage de fécondité et de vie, qui deviendra l'artisan de la mort de l'épousée et annulera le mariage maudit.

## II) *Octavie*

*Octavie*, la seule tragédie prétexte que nous possédions, oppose également deux cérémonies nuptiales ; le héros, ici aussi, célèbre deux fois ses noces, provoquant le malheur de ses deux épouses successives. Octavie, qui avait épousé Néron par la volonté d'Agrippine, soucieuse d'assurer le trône à son fils, est répudiée par l'empereur, qui se prépare à épouser Poppée et médite le meurtre d'Octavie. Aux funestes noces d'Octavie, qui la vouaient à la mort, s'oppose le mariage de la nouvelle épouse que tout annonce

32. *Ad regum thalamos numine prospero*
*Qui caelum superi quique regunt fretum*
*Adsint....*
*Concesso, iuuenes, ludite iurgio ;*
*Hinc, illinc, iuuenes, mittite carmina :*
*Rara est in dominos iusta licentia.*
*Candida thyrsigeri proles generosa Lyaei,*
*Multifidam iam tempus erat succendere pinum :*
*Excute sollemnem digitis marcentibus ignem.*
*Festa dicax fundat conuicia fescenninus,*
*Soluat turba iocos !* (*Med.*, 56-58 & 107-114)

33. *Vincatque suas / flagrante coma noua nupta faces* (839).

heureux ; mais, comme dans Médée, une voix vengeresse condamne à leur tour ces noces scandaleuses, celle d'Agrippine, sortie des Enfers où l'a envoyée la main criminelle de son fils. Les symboles nuptiaux sont donc chaque fois détournés, pour mettre les deux mariages de Néron sous des auspices funestes. Et chaque fois c'est Agrippine qui, la première fois pour favoriser Néron, la seconde pour le punir, fait des noces de son fils des noces de mort.

Dès la première scène, Octavie rappelle que son mariage avec Néron a été célébré sous le signe de la mort. Il a été précédé du meurtre de sa mère Messaline et suivi de l'assassinat de son père Claude. Or celle qui est à l'origine de ces meurtres, c'est Agrippine, celle-là même qui, *pronuba* funeste, a uni Octavie à Néron, la vouant à la mort. Quand Octavie évoque ses noces, le cortège nuptial fait plus songer à un cortège funèbre qu'à une joyeuse *domum deductio* ; et ce sont bien entendu les torches qui symbolisent cette inversion du sens du mariage : « Cette funeste Erynnie a fait précéder mon cortège nuptial de torches stygiennes » [34]. Comme Médée, Agrippine a transformé les torches nuptiales en torches funèbres.

Par une tragique ironie du sort c'est Agrippine qui va venger Octavie. Au début de l'Acte III son ombre sort des Enfers pour prononcer une malédiction solennelle contre le nouveau mariage de son fils et elle porte une torche chargée de symboles : « Après avoir brisé la croûte de la terre, je suis sortie du Tartare pour porter de ma main sanglante une torche stygienne devant le cortège d'un mariage criminel ; que ce soit sous le signe de cette flamme que se fasse l'union de Poppée à mon fils ; la main vengeresse d'une mère la transformera en torche funèbre » [35]. Le sens de la torche nuptiale se trouve ici aussi inversé. Ainsi mis sous le signe de la mort par une *pronuba* sortie de l'au-delà et portant une torche funèbre, le mariage de Poppée est voué à un sort funeste.

Or à l'Acte IV la cérémonie nuptiale vient de s'achever et la nourrice de Poppée en fait un récit plein d'allégresse. Elle rappelle naïvement l'éclat de la cérémonie, la jeune femme sous le *flammeum*, le sacrifice célébré aux côtés de Néron, les acclamations de la foule ; elle compare leur mariage aux fameuses noces de Théthys et Pélée, archétype des noces heureuses [36]. Mais, en un frappant diptyque, Poppée elle-même oppose au joyeux récit de sa nourrice le funèbre rêve qu'elle a fait la nuit précédente. Le même mariage y est évoqué, mais inversé. Le cortège nuptial tout entier est

34. *Illa, illa meis tristis Erinnys*
*Thalamis Stygios praetulit ignes* (*Oct.*, 21-22).

35. *Tellure rupta Tartaro gressum extuli,*
*Stygiam cruenta praeferens dextra facem*
*Thalamis scelestis : nubat his flammis meo*
*Poppaea nato iuncta, quas uindex manus*
*Dolorque matris uertet ad tristes rogos* (*Oct.*, 593-597).

36. *O qualis, altos quanta pressisti toros*
*Residens in aula ! Vidit attonitus tuam*
*Formam senatus, tura cum superis dares,*
*Sacrasque grato spargeres aras mero,*
*Velata summum flammeo tenui caput* (698-702).

transformé en cortège funèbre [37] : « Il me sembla que mes noces étaient suivies par un cortège de deuil ; les cheveux dénoués, les matrones romaines se frappaient la poitrine en se lamentant ». Puis Poppée voit la mère de Néron elle-même portant une torche qu'elle agite d'un air menaçant : c'est la torche infernale qu'avait annoncée l'ombre d'Agrippine. La nouvelle épouse suit cette effrayante torche nuptiale quand tout-à-coup la terre s'ouvre et c'est dans les Enfers qu'elle découvre sa chambre nuptiale : « Emportée au fond de cet abîme, j'aperçois avec étonnement mon lit nuptial ». Le sens du rêve de Poppée est clair ; et les vaines tentatives de la nourrice pour en donner une interprétation favorable n'y changent rien : le mariage de Poppée est sous le signe de la mort.

Après la révolte populaire que Néron fait écraser, la tragédie s'achève par le meurtre d'Octavie, fermant la boucle ouverte au début par les pressentiments funestes de la jeune femme. Mais le songe de Poppée annonce également la mort de la nouvelle épouse. Il y a ainsi dans cette tragédie un double mariage sous le signe de la mort : celui d'Octavie, précédé et suivi des meurtres des membres de sa famille, et qui aboutit à sa propre mort ; celui de Poppée, mis par Agrippine sous le signe de la mort, et qui aboutira au meurtre de la jeune femme (on sait que Néron tuera Poppée d'un coup de pied au ventre). La tragédie met en parallèle le sort des deux épouses de Néron, toutes deux vouées à la mort par une *pronuba* porteuse d'une torche nuptiale funèbre.

Dans *Octavie*, comme dans *Médée*, les symboles nuptiaux détournés de leur sens, invocations aux dieux du mariage, cortège nuptial, torches, sont chargés d'annoncer symboliquement le sort tragique d'unions condamnées d'avance par le destin. La signification symbolique des torches nuptiales transformées en torches funèbres dans la main d'une *pronuba* sinistre est particulièrement révélatrice de la fonction de ces rites nuptiaux détournés.

## L'histoire

Si le théâtre renverse le sens des symboles nuptiaux pour annoncer le destin funeste des noces tragiques, l'histoire, elle, dénonce des mariages réels, qui bafouent les symboles nuptiaux en les faisant figurer dans des cérémonies sans valeur parce que leurs protagonistes ne peuvent s'unir légitimement.

37. *Visa nam thalamos meos*
*Celebrare turba est moesta ; resolutis comis*
*Matres latinae flebiles planctus dabant* ;
*Inter tubarum saepe terribilem sonum*
*Sparsam cruore coniugis genitrix mei*
*Vultu minaci saeua quatiebat facem :*
*Quam dum sequor, coacta praesenti metu,*
*Diducta subito patuit ingenti mihi*
*Tellus hiatu ; lata quo praeceps, toros*
*Cerno iugales pariter et miror meos* (718-728).

**I) Les noces de Messaline et de Silius**

Le plus célèbre de ces mariages scandaleux est celui de l'impératrice Messaline avec son amant Silius. Tacite résume en quelques lignes l'audace impardonnable de cette union que Messaline tint à célébrer avec tout le rituel des noces légitimes, alors même que son époux Claude était en vie [38] : « Je sais qu'il paraîtra invraisemblable qu'un consul à peine désigné se soit uni (Tacite emploie le verbe *conuenire*, terme technique pour désigner une union légitime), comme pour engendrer des enfants (*procreandorum causa* est une expression officielle pour affirmer publiquement le but du mariage légitime), à l'épouse du prince » ; et chaque détail qu'il cite pour évoquer la cérémonie se réfère aux coutumes traditionnelles : « à une date annoncée à l'avance, avec présence de témoins pour signer le contrat de mariage (la publicité du mariage est une de ses règles fondamentales), qu'elle ait écouté les paroles des auspices (l'ancienne prise d'auspices avait été remplacée par les paroles de bon augure prononcées par des invités appelés *auspices*) » ; je laisse de côté le verbe *subisse*, qui a donné lieu à plusieurs interprétations qu'il serait inutile d'exposer ici [39] ; mais *sacrificasse apud deos* confirme le caractère sacrilège de l'attitude de Messaline. La seconde partie de ce bref récit forme avec ce qui précède une antithèse frappante : la respectable cérémonie nuptiale qu'elle a feint de célébrer se transforme en orgie où elle se comporte publiquement plus en courtisane qu'en impératrice.

Juvénal ne manque pas de souligner, lui aussi, tous les symboles nuptiaux bafoués par Messaline [40] : le voile nuptial (*parato flammeolo*), la dot (*ritu decies centena dabuntur antiquo*), les auspices et les témoins (*ueniet cum signatoribus auspex*) et le lit nuptial paré tout exprès (*Tyriusque palam genialis in hortis sternitur*). Le mot *palam*, glosé par *in hortis*, est particulièrement important : il est en contradiction avec le principe selon lequel l'union nuptiale doit se faire dans l'intimité et l'obscurité [41].

**II) Mariages d'hommes**

L'Empire semble saisi d'une frénésie de scandales, que les écrivains de l'époque de Trajan dénoncent avec délectation. Après les turpitudes de

38. *Haud sum ignarus fabulosum uisum iri... nedum consulem designatum cum uxore principis, praedicta die, adhibitis qui obsignarent, uelut suscipiendorum liberorum causa conuenisse, atque illam audisse auspicum uerba, subisse, sacrificasse apud deos ; discubitumque inter conuiuas, oscula, complexus, noctem denique actam licentia coniugali* (Tac., *Ann.* XI, 22, 1).

39. On trouvera ces interprétations dans N. Boëls-Janssen, *Les noces de Messaline et les rites du mariage romain*, dans *Moussylanea, Mélanges Cl. Moussy*, Paris, 1998, p. 347-358.

40. *...dudum sedet illa*
*Parato flammeolo Tyriusque palam genialis in hortis*
*Sternitur et ritu decies centena dabuntur*
*Antiquo, ueniet cum signatoribus auspex....*
*Non nisi legitime uult nubere.* (Juv., 10, 338).

41. Aug. *CD*, 14, 18 ; Plut. *Q.R.* 65, 279, e-f.

Messaline, une femme mariée, une impératrice, qui épouse son amant du vivant de son mari, ce sont celles de Néron, encore plus scandaleuses. Il va jusqu'à célébrer publiquement son mariage avec un garçon et ce à deux reprises. Or un tel mariage ne peut être légitime, puisqu'il ne peut avoir pour but de donner des enfants à l'époux.

La première fois il s'agit, dit Suétone [42], d'un adolescent qu'il fait émasculer et épouse ensuite, comme si c'était une femme, selon le rite des justes noces (*per sollemnia nuptiarum*) ; l'historien signale le recours scandaleux aux symboles nuptiaux : la dot et le *flammeum* (*cum dote et flammeo*) ainsi que le cortège traditionnel, qui donne à ce mariage hors normes une publicité choquante (*celeberrimo officio deductum ad se*). Néron renouvelle la farce de *Casina*, mais cette fois la comédie ne s'arrête pas à la porte de la maison conjugale.

Il pousse plus loin le sacrilège lorsque, par la suite, il célèbre un mariage avec son ami Pythagoras, en respectant toujours le rituel des justes noces : *in modum sollemnium coniugiorum denupsisset* [43] ; Tacite emploie à dessein le verbe *denubere*, qui s'utilise normalement pour une femme. Cela signifie que, dans ce couple contre nature, l'empereur tenait le rôle de l'épouse. Or si Rome admettait la présence de *pueri delicati* auprès du maître de maison, il eût été choquant qu'un citoyen Romain jouât un rôle passif dans un couple ; en revêtant le *flammeum*, Néron déshonorait la Ville tout entière. Tacite insiste sur la présence des symboles nuptiaux bafoués par ce mariage scandaleux [44] : le voile nuptial revêtant l'empereur, les auspices, la dot et le lit nuptial, les torches nuptiales, le comble étant l'exhibition publique de ce que voile habituellement l'obscurité de la nuit. On retrouve ici la perversité déjà signalée à propos des noces de Messaline : ce besoin de montrer à tous ce que la tradition réservait à l'intimité. S'agissant de Néron, épris de spectacles et aimant à se montrer lui-même sur scène, nul ne s'étonnera de ces comédies de noces ; mais on mesure, d'après l'insistance des historiens, leur caractère choquant par rapport à la sainteté du mariage Romain.

Juvénal, qui aime s'indigner, cite un autre exemple du même genre [45] : Gracchus épouse un joueur de cor et c'est aussi lui qui tient le rôle de

42. *Puerum Sporum exectis testibus etiam in muliebrem naturam transfigurare conatus, cum dote et flammeo per sollemnia nuptiarum celeberrimo officio deductum ad se pro uxore habuerit* (Suet., *Ner*, XXVIII, 3).

43. Voir le texte complet de Tacite note suivante.

44. *Ipse per licita atque inlicita foedatus nihil flagitii reliquerat quo corruptior ageret, nisi paucos post dies uni ex illo contaminorum grege (nomen Pythagorae fuit) in modum sollemnium coniugiorum denupsisset. Inditum imperatori flammeum, missi auspices, dos et genialis torus et faces nuptiales, cuncta denique spectata quae etiam in femina nox operit* (Tac., *Ann.*, XV, 37, 8-9).

45. *Quadraginta dedit Gracchus sestertia dotem*
*Cornicini... ..*
*Signatae tabulae, dictum « feliciter », ingens*
*Cena sedet, gremio iacuit noua nupta mariti....*
*Segmenta et longos habitus et flammea sumit.* (Juv., *Sat*. II, 117- 120, 124)

Voir aussi le passage où il s'indigne qu'assister à ces faux mariages soit considéré comme un véritable *officium* : - « *Quae causa est officii ?* » - « *Quid quaeris ? nubit amicus* » (*Sat*. II, 134). On notera l'emploi de *nubere*, dont j'ai déjà rappelé qu'il est réservé aux femmes : l'association du masculin *amicus* avec *nubere* choque.

l'épousée : il apporte une dot (*quadraginta dedit Gracchus sestertia dotem / cornicini*) ; il met robe longue et voile nuptial (*segmenta et longos habitus et flammea sumit*) ; les témoins signent le contrat (*signatae tabulae*) ; les auspices disent les paroles de bon augure (*dictum « feliciter »*). Le commentaire qu'ajoute un peu plus loin Juvénal montre bien pourquoi ces noces sont scandaleuses : le mariage de ces fausses épouses, de ces hommes qui prennent le voile nuptial, porte en soi son châtiment : il est voué à la stérilité [46]. Cela seul suffit à dénier toute légitimité à ces unions qui, ne pouvant être, par nature, *liberorum procreandorum causa*, bafouent la raison d'être des justes noces.

On voit clairement que l'histoire et la satire mettent les symboles des rites nuptiaux au service d'intentions politiques et morales. Le mariage de Messaline avec Silius avait sans doute pour but de donner l'Empire à l'époux d'une princesse issue du sang d'Auguste. Leurs justes noces célébrées publiquement devaient donner une légitimité au nouveau prince. Tacite et Juvénal ignorent délibérément ces desseins politiques pour ne prêter à Messaline qu'une intention immorale et provocatrice. Leur commune insistance à souligner la présence des rites nuptiaux traditionnels sert à noircir l'image de Messaline. Il en est de même pour les mariages de Néron, destinés à le faire apparaître comme un monstre.

## Le roman

Le roman a plus de latitude ; entièrement fondé sur l'imaginaire, il peut aller jusqu'au bout de la perversité. Pétrone fait mieux que Néron ; Apulée mettra le point final à cette escalade du scandale.

### I) La fillette et l'inverti

Au début du *Satiricon*, Pétrone nous fait assister à une véritable parodie de mariage, dans laquelle il s'ingénie à renverser toutes les valeurs des noces légitimes. Les deux héros, Encolpe et Ascylte, accompagnés de leur petit mignon, Giton, participent à une orgie chez la prêtresse de Priape, Quartilla. Au bout de peu de temps tout le monde se trouve dans un état d'ébriété avancé ; c'est alors que Quartilla a l'idée d'unir Giton à la petite Pannychis. Et on se livre à une noce simulée [47]. Pétrone emploie bien

46. *Interea tormentum ingens nubentibus haeret,*
*Quod nequeant parere* (137-138).

47. *Continuoque producta est puella satis bella et quae non plus quam septem annos habere uidebatur.... Plaudentibus ergo uniuersis et postulantibus nuptias, obstupui ego et nec Gitona, uerecundissimum puerum, sufficere huic petulantiae adfirmaui, nec puellam eius aetatis esse ut muliebris patientiae legem posset accipere.... Consurrexi ad officium nuptiale. Iam Psyche puellae caput inuoluerat flammeo, iam embasicoetas praeferebat facem, iam ebriae mulieres longum agmen plaudentes fecerant, thalamumque incesta exornauerant ueste. Tum Quartilla quoque iocantium libidine accensa et ipsa surrexit correptumque Gitona in cubiculum traxit. Sine dubio non repugnauerat puer ac ne puella quidem tristis expauerat nuptiarum nomine. Itaque cum inclusi iacerent, consedimus ante limen thalami et in primis Quartilla per*

le terme de *nuptiae* (*plaudentibus ...uniuersis et postulantibus nuptias*), et plus loin il parlera de *l'officium nuptiale* qu'il accomplit en assistant au prétendu mariage ; en effet, parmi les multiples obligations sociales qui remplissaient la vie du Romain figurait bien sûr celle d'assister aux mariages de ses amis : c'est ce qu'on appelle l'*officium nuptiale* [48]. C'est donc bien un mariage que sont censés célébrer les joyeux invités de Quartilla. Rien ne manque au rituel nuptial, mais chaque détail de ces noces perverties est tout le contraire de ce qu'il devrait être dans un vrai mariage, et d'abord les mariés eux-mêmes. Le personnage de Giton est tellement marqué par son rôle vis à vis d'Encolpe et d'Ascylte que son nom est resté synonyme de « mignon ». Quant à l'épousée, elle n'a pas encore l'âge nubile, que les Romains avaient fixé à 12 ans pour les filles. Encolpe précise qu'elle ne semble pas avoir plus de 7 ans et, vu l'âge de la fillette, proteste devant l'idée de Quartilla. L'union d'une fillette et d'un inverti n'est évidemment pas un mariage *procreandorum liberorum causa*.

Selon l'usage les femmes s'occupent de la toilette de la mariée : « Déjà Psyché avait drapé le *flammeum* sur la tête de la fillette » ; mais le *flammeum* est caractéristique de la *uirgo nubens* ; or Pannychis est loin d'être une *uirgo* : c'est une petite fille. Et le *flammeum*, présage de fécondité, n'a rien à faire dans cette union inévitablement stérile. Il y a bien un cortège nuptial, mais formé de femmes ivres et non de *bonae matronae : iam ebriae mulieres longum agmen plaudentes fecerant*. On porte devant la mariée une torche nuptiale. Mais elle est portée par celui qu'Encolpe nomme « l'embasicète » : *iam embasicoetas praeferebat lucem* ; ce nom est issu d'un jeu de mots de Quartilla qui, Encolpe lui ayant demandé une coupe, lui a envoyé un *cinaedus* outrageusement maquillé, car en grec le mot embasicète peut désigner aussi bien une coupe qu'un efféminé. Quand on sait que normalement c'est un *puer ingenuus, patrimus et matrimus*, symbole de pureté, qui porte la torche d'aubépine à valeur fécondante devant l'épousée, on voit comme les rites nuptiaux sont bafoués : l'embasicète est impur (Pétrone revient plusieurs fois sur ce thème) et ne présage rien moins que la fécondité du couple. La chambre nuptiale est préparée ; on recouvre la couche d'un tapis, mais Pétrone prend soin de souligner son caractère sacrilège : *thalamumque* ***incesta*** *exornauerant ueste*. Il y a des plaisanteries fescennines, mais elles ont pour rôle d'exciter la lubricité de Quartilla : *Tum Quartilla quoque iocantium libidine accensa*. Quartilla joue le rôle de la *pronuba* ; mais ce n'est pas l'épousée qu'elle conduit à la chambre nuptiale, c'est le jeune marié : *et ipsa correptumque Gitona in cubiculum traxit*. Aucun des deux protagonistes n'a d'ailleurs besoin des recommandations de la *pronuba* car ils ne se font prier ni l'un ni l'autre, ni Giton : *sine dubio non repugnauerat puer*, ni la fillette, qui, contrairement à l'usage, ne manifeste aucune crainte : *ac ne puella quidem tristis expauerat nuptiarum nomen*. On est loin de la triste mariée des Noces Aldobrandines.

*rimam improbe diductam adplicuerat oculum curiosum lusumque puerilem libidinosa speculabatur diligentia. Me quoque ad idem spectaculum lenta manu traxit....* (Petr., *Sat.*, XXV-XXVI).

48. Voir le texte de Juvénal cité note 45.

Mais le plus scandaleux reste à venir. Une fois les jeunes gens enfermés dans la chambre, le reste de l'assistance s'installe devant la porte et Quartilla, grâce à une fente discrètement pratiquée dans la paroi, suit les ébats des nouveaux époux. Elle invite même Encolpe à en faire autant. On sait que dans le *Satiricon* le thème du spectacle sous toutes ses formes est omniprésent : tout se transforme en représentation, tout est mis en scène, tout est objet de regard. Ici les mots évoquant le regard se multiplient : *oculum*, *curiosum*, *speculabatur*, *spectaculum*. Mais en l'occurrence le voyeurisme d'Encolpe et de Quartilla touche au sacrilège en portant atteinte à cette règle fondamentale des justes noces que bafouaient déjà Messaline et Néron : autant la cérémonie nuptiale exige une publicité qui donne au mariage sa validité sociale, autant l'union nuptiale doit se faire dans l'intimité. Dans le *Satiricon*, non seulement le mariage est une suite d'inversions des rites nuptiaux mais, perversion suprême, il devient spectacle obscène, destiné à exciter des spectateurs lubriques.

**2) Les noces de l'âne chez Apulée**

Chez Apulée le comble de la monstruosité est atteint à la fin du Livre X. Le malheureux Lucius, transformé en âne par une opération magique manquée, passe de maître en maître et de tribulation en tribulation, jusqu'au moment où une femme de haut rang s'éprend de lui et demande à son maître de lui louer ses services. On n'est pas loin d'une scène nuptiale quand Lucius décrit avec force détails la préparation de la chambre [49] : on dispose sur le sol une foule de coussins moëlleux sur lesquels on jette une étoffe richement brodée ; on croirait les Noces de Thétis et Pélée. Puis les serviteurs se retirent, laissant seuls les étranges époux dans une lumière tamisée. Passons sur les détails sordides, sur les scrupules de l'âne devant une tâche aussi délicate. Enfin la moderne Pasiphaé obtient ce qu'elle voulait [50].

Mais Apulée passe ensuite à une dimension plus monstrueuse encore, si possible. La performance de l'âne s'étant répandue dans la ville, on décide de le produire en public. Il sera le héros d'un de ces spectacles réalistes dont les Romains raffolaient. Mieux qu'une *uenatio*, mieux que des gladiateurs, l'âne s'unira dans l'amphithéâtre à une criminelle [51]. La référence n'est plus mythologique ; il ne s'agit plus des amours de Pasiphaé ; nous sommes plongés dans la réalité des divertissements romains, où la cruauté des jeux de l'amphithéâtre se mêlait à l'obscénité des spectacles des mimes. Et, à la différence de l'union précédente, ce sera cette fois un véritable

49. *Iam denique cenati e triclinio domini decesseramus et iam dudum praestolantem cubiculo meo matronam offendimus. Dii boni ! qualis ille quamque praeclarus apparatus ! Quattuor eunuchi confestim puluillis compluribus uentose tumentibus pluma delicata terrestrem nobis cubitum praestruunt, sed et stragula ueste auro ac murice Tyrio depicta probe consternunt ac desuper breuibus admodum.... Nec dominae uoluptates diutina sua praesentia morati, clausis cubiculi foribus facessunt. At intus cerei praeclara micantes luce nocturnas nobis tenebras inalbabant* (Ap., *Met.*, X, 20).

50. La comparaison n'est pas de moi mais d'Apulée, qui l'utilise deux fois.

51. *At ille .... destinat me spectaculo publico.... Vilis acquiritur aliqua sententia praesidiis bestiis addicta, quae mecum incoram publicans pudicitiam populi caueam frequentaret* (X, 23).

mariage : Apulée emploie le mot *matrimonium*, qui ne s'utilise que pour les justes noces, et Lucius se qualifie même de *confarreaturus*, mot qui fait référence à la *confarreatio*, le mariage religieux, celui qui unit le flamine à la *flaminica*, et qui requiert la présence du Grand Pontife [52]. Et il insiste ironiquement en parlant de *meis praeclaris nuptiis* [53]. On prépare la couche nuptiale : « Et déjà, pour servir évidemment de couche nuptiale, on parait soigneusement un lit brillant de l'écaille indienne, gonflé par un amoncellement de plumes, fleuri d'un tapis de soie brodé » [54] ; Apulée n'hésite pas à employer l'expression *torus genialis*, qui souligne le caractère sacrilège de ce mariage monstrueux. Enfin, et ce n'est pas le moins choquant, c'est en public que doivent se dérouler les noces de l'âne. Il ne s'agit plus, comme dans le *Satiricon*, de regarder par une fente. La nuit de l'âne avec la dame amoureuse de lui s'était déroulée dans l'intimité, hors du regard des serviteurs, mais ce n'était qu'une sorte de répétition. Ses noces seront publiques. Ce qui ne devrait pas être vu, même pour des noces légitimes, est exhibé dans l'amphithéâtre pour une union sacrilège.

Mais, coup de théâtre : Lucius, horrifié par ce qui l'attend, craignant la souillure d'un tel contact et, plus prosaïquement, redoutant qu'on lâche dans l'arène quelque bête féroce, décide de prendre la fuite. C'est alors qu'il verra la radieuse apparition d'Isis et découvrira l'amour divin, qui l'arrachera à sa condition bestiale dont les amours monstrueuses qui achèvent le Livre X étaient le symbole.

Plus encore que dans les autres genres le détournement des rites nuptiaux est utilisé dans le roman pour servir les intentions de l'auteur. Encolpe, malgré la distance qu'il affecte de prendre avec la scène qu'il décrit, nous invite à devenir, comme lui, des spectateurs complices de l'union scandaleuse. Comme dans *Casina* c'est du théâtre, mais, à la différence de la pièce de Plaute, la comédie ne s'arrête pas à l'entrée de la chambre nuptiale ; le mariage s'accomplit réellement. Le but de ces noces parodiques n'est pas de faire rire, c'est d'exciter la lubricité malsaine des spectateurs. L'épisode du mariage de la fillette et de l'inverti participe de l'ambigüité générale du roman qui met complaisamment en scène les plaisirs priapiques tout en semblant les dénoncer. A la fois acteur et spectateur, complice et juge, Encolpe, personnage équivoque, souligne l'usage scandaleux du rituel nuptial dans de telles circonstances, sans pour autant s'en désolidariser.

Au contraire, Lucius trouve dans l'infamante parodie d'union nuptiale à laquelle on veut le contraindre un sursaut de révolte qui le sauve de sa forme bestiale. Apulée use de la symbolique du mariage pour préparer le violent contraste que formera l'apparition d'Isis avec la scène ignoble qui clôt le Livre X. L'intention d'Apulée est évidente. La conversion de Lucius

52. *Talis mulieris publicitus matrimonium confarreaturus* (X, 29, 1).

53. X, 34, 3.

54. *Et iam torus genialis scilicet noster futurus accuratissime disternebatur lectus Indica testudine perlucidus, plumea congerie tumidus, ueste serica floridus.*

au nom signifiant (il est évidemment en relation avec celui de la lumière) le fera entrer dans un monde lumineux d'autant plus éclatant qu'il succède à un univers qui, sous les couleurs brillantes du spectacle, cache une réalité sordide. Le caractère animal de l'appétit sexuel à l'état pur, souligné par cette parodie de mariage, sert à mettre en valeur la pureté de l'amour divin qu'Isis fera découvrir à Lucius.

Arrivés au terme de ce survol du thème des noces perverties à travers la littérature latine, on constate d'abord qu'effectivement presque tous les genres littéraires y ont recours, mais avec des intentions totalement différentes selon le genre. L'effet voulu peut être comique, tragique, moral, apologétique : le projet de l'auteur est essentiel à la compréhension de ces rites nuptiaux détournés . On discerne en outre une évolution dans leur utilisation littéraire. On est passé de la mascarade de *Casina* — dont le seul but est de faire rire — au paroxysme que constituent les noces de l'âne, en passant par des unions sans valeur, vouées à l'échec ou à la mort. Il y a une sorte d'escalade dans ces mariages pervertis.

Certains symboles sont particulièrement appelés à souligner la nullité de ces mariages qui n'en sont pas : le *flammeum*, les torches nuptiales, le *lectus genialis* ; ce sont ceux qui portent la signification du mariage romain. Le *flammeum*, en tant que voile, protège la pureté de l'épousée et par sa couleur de flamme il présage sa fécondité, but des justes noces ; les torches nuptiales proclament que le mariage est source de vie, surtout la torche d'aubépine, visible symbole de fécondité ; le *lectus genialis*, sous le signe du *Genius*, auquel la jeune mariée adresse une prière avant l'union nuptiale, verra la conception des enfants légitimes issus des justes noces. Le statut du couple flaminial révèle l'importance de ces symboles nuptiaux. Le *flamen Dialis* devait nécessairement être marié et marié par *confarreatio*. Il formait avec son épouse, la *flaminica*, un véritable modèle d'union nuptiale. La *flaminica Dialis*, comme une perpétuelle *uirgo nubens*, portait en permanence le *flammeum* et, de même que le *lectus genialis* était spécialement dressé et paré en vue de l'union nuptiale, le lit du flamine était un perpétuel lit nuptial, sur lequel nul autre que lui ne pouvait coucher. Le fait qu'on ne pouvait emporter du feu de *l'aedes flaminia* est peut-être à interpréter dans le même sens. Détourner ces symboles sacrés de leur sens est un véritable sacrilège. C'est sans doute pourquoi ce sont surtout eux que les écrivains utilisent pour dénoncer des mariages pervers, qui en aucun cas ne seront *liberorum procreandorum causa*.

Tous ces mariages pervertis ont donc pour point commun d'opposer les justes noces *liberorum procreandorum causa* à la satisfaction brutale du désir amoureux. Dans une société qui sépare hermétiquement les deux fonctions sexuelles qu'elle attribue aux femmes et qui oppose systématiquement la matrone - épousée en justes noces pour donner à son époux des enfants légitimes (*liberi)* et dotée d'un statut privilégié destiné à lui permettre d'accomplir cette mission en toute sécurité - à la *meretrix* (ou au *puer delicatus*) - dont le rôle est de donner aux hommes ce plaisir qu'ils ne

peuvent ni donner ni demander aux matrones, dans une telle société, le détournement des rites nuptiaux dénonce les tentatives pour légitimer le plaisir et donc mêler deux domaines qui devraient rester étrangers l'un à l'autre. La plupart des auteurs de ces détournements obéissent à la passion. Néron veut même, dans l'*Octavie*, faire porter la torche nuptiale devant Poppée par le dieu Amour. C'est ce mélange des sphères de la vie sexuelle, ce renversement des valeurs, que met en lumière l'inversion des symboles nuptiaux.