



HAL
open science

L'esthétique baroque de Tertullien dans le *De pallio* : échappées stylistiques et structures éclatées

Benjamin Goldlust

► **To cite this version:**

Benjamin Goldlust. L'esthétique baroque de Tertullien dans le *De pallio* : échappées stylistiques et structures éclatées. *Revue d'études augustinienne et patristiques*, 2013, 59 (1), pp.1-21. 10.1484/J.REA.5.101284 . hal-00870257

HAL Id: hal-00870257

<https://univ-lyon3.hal.science/hal-00870257v1>

Submitted on 17 Jan 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'esthétique baroque de Tertullien dans le *De pallio* : échappées stylistiques et structures éclatées

*Ita mutando erit mundus omnis qui
et diuersitatibus corporatus et uicibus temperatus.
De pallio, 2, 1*

*In memoriam J.-Cl. Fredouille
(1934-2012)*

Si le baroque est, pour citer un titre de J. Fontaine, «un courant esthétique persistant à travers la littérature latine¹», la question des différents visages littéraires successivement pris par cette esthétique et celle du rapport qu'elle entretient avec la vision du monde affichée par les auteurs restent d'une grande complexité. Il est vrai que le qualificatif «baroque» appartient à cette catégorie de termes critiques que l'on convoque parfois un peu hâtivement, ou seulement par image, sans souci d'une définition précise. La difficulté est justement, au-delà des cas particuliers, d'essayer d'identifier et de mettre en perspective les éléments relevant des «tendances lourdes» d'une esthétique qui, d'un corpus à l'autre, s'incarne certes toujours à nouveaux frais - le baroque, au sens où E. d'Ors parle d'un «éon baroque²», étant par nature irréductible et mouvant, ce que confirme

1. Voir J. Fontaine, «Le baroque romain antique : un courant esthétique persistant à travers la littérature latine», dans *Questionnement du baroque*, A. Vermeylen (dir.), Louvain-la-Neuve, 1986, p. 14-38. Après un riche prologue théorique, cette étude envisage notamment les cas d'Ovide, de Pétrone, d'Apulée et de Tertullien (p. 31-36).

2. Voir E. d'Ors, *Teoría de los estilos y espejo de la arquitectura*, Madrid, 1945. L'auteur y montre que le baroque est une catégorie esthétique intemporelle, d'origine dionysiaque, fondée sur des caractéristiques dynamiques (jeu des lignes et des volumes, goût du mouvement et de la fantaisie).

la définition classique de H. Wölfflin, pour qui le baroque serait «l'art des formes qui volent (ou qui s'envolent)³», mais aussi conformément à des principes généraux, adaptés à la mentalité d'une époque.

Au III^e siècle, c'est en Afrique que l'esthétique baroque a connu ses développements les plus marqués, au point de conduire très légitimement G. Charles-Picard à parler de «baroque sévérien⁴». Dans des travaux très novateurs en leur temps, J. Fontaine avait montré en quoi les arts figurés de l'époque ont pu être reçus comme des modèles esthétiques pour la composition littéraire. Mais ce savant a surtout voulu signaler à quel point les deux grands auteurs traditionnellement censés incarner cette esthétique, le païen Apulée de Madaure et le chrétien Tertullien de Carthage, ont suivi des chemins qui, pour être radicalement différents, n'en étaient pas moins parallèles et tout à fait comparables, s'agissant du rapport entretenu entre la vision du monde et la conception de l'écriture. Les deux auteurs ont ainsi vécu, à une génération de distance, une même quête spirituelle et initiatique avec, au bout du compte, «un Lucius devenu dévot d'une Isis hypostase d'un Dieu unique et universel» et «un Tertullien porteur du *pallium* des cyniques et hautainement drapé dans un christianisme prophétique»⁵. Cette conversion continue est sans doute le reflet d'un tourment existentiel dont l'écriture ne manque pas de se faire l'interprète.

C'est ce dont nous voudrions prendre ici conscience à la lumière du *De pallio*⁶ de Tertullien, un traité qui pose de vrais problèmes d'interprétation⁷, mais qui aurait été composé en réponse à la réaction d'hostilité vraisemblablement suscitée par la décision de Tertullien d'abandonner la *toga* romaine pour revêtir le *pallium* grec - un choix dont J.-Cl. Fredouille a une fois pour toutes démontré qu'il n'avait pourtant rien d'extraordinaire à l'époque où l'auteur s'y est résolu⁸. À la source du caractère baroque du *De pallio*, il y aurait ainsi une rupture, sociale, dogmatique

3. Voir H. Wölfflin, *Renaissance und Barock*, Munich, 1988, 3^e éd., 1907. Pour une mise en perspective, voir J. Fontaine, art. cit., p. 15.

4. Sur le «baroque sévérien», voir les premières analyses de G. Charles-Picard dans *La civilisation de l'Afrique romaine*, Paris, 2^e éd., 1990, p. 251 sq. Voir également un article important sur lequel nous reviendrons : J. Amat, «Sur quelques aspects de l'esthétique baroque dans les *Métamorphoses* d'Apulée», *REA*, 74, 1972, p. 107-152.

5. Voir J. Fontaine, art. cit., p. 32.

6. Nous lisons l'œuvre dans l'édition de M. Turcan, collection «Sources chrétiennes», Paris, 2007. Voir également l'édition italienne de S. Costanza, *Tertulliano De pallio, Testo, traduzione e commento*, Naples, 1968 et le récent commentaire de V. Hunink, *Tertullian De pallio, a Commentary*, Amsterdam, 2005.

7. Dans son ouvrage *Tertullien et la conversion de la culture antique*, Paris, 1972, J.-Cl. Fredouille a, avant de proposer sa propre lecture du traité, mis en lumière les profondes divergences d'interprétation auxquelles l'œuvre a donné lieu dans un état de la question systématique, p. 445-447, auquel nous renvoyons.

8. Voir J.-Cl. Fredouille, *op. cit.*, p. 448-452.

et littéraire. Mais, avant d'envisager une étude stylistique des traits d'écriture concrets pouvant, pour différentes raisons, relever d'une esthétique baroque, en relation avec un état d'âme, s'impose une réflexion méthodologique sur les cadres théoriques à mettre en œuvre, et en particulier sur les points suivants : la notion de baroque patristique, l'importance de la datation pour le sens de l'œuvre et le statut de la *copia* rhétorique, autant d'axes d'études posant, selon différents points de vue, la question du rapport complexe entretenu, dans le *De pallio*, entre l'esthétique et le christianisme.

I - Approche théorique : esthétique baroque et christianisme

A. Le « baroque patristique »

Dans ses travaux où il entendait montrer qu'il est totalement injustifié d'isoler l'œuvre chrétienne de Tertullien du reste de la production du temps, J. Fontaine a noté que, quels que fussent les genres littéraires choisis par Apulée et Tertullien, une aussi vive inquiétude religieuse ne pouvait s'exprimer en un style banal ou tempéré⁹. Mais, alors même qu'elle est le témoignage littéraire des confusions d'un esprit en recherche, comment cette esthétique peut-elle s'accommoder de la simplicité, de la brièveté et de l'édifiante clarté théoriquement censées guider le message chrétien, par opposition au style fardé, ampoulé et finalement mensonger des païens et des gnostiques, que Tertullien lui-même dénonce avec virulence¹⁰? Après les réflexions du théoricien Tertullien sur la relation entre langage et vérité, héritières d'une longue tradition platonicienne¹¹, que l'auteur négligera parfois totalement, Augustin, qui regardait avec circonspection le talent de plume du Carthaginois¹², s'attachera à clore le débat en assignant une fin claire à l'art oratoire chrétien : *ut militet ueritati*¹³.

Ainsi, comment penser l'articulation de l'esthétique baroque, en tant que témoignage stylistique des contradictions et des troubles d'une époque, avec les exigences chrétiennes, au-delà des contingences temporelles ? Face à cette question classique mais hautement problématique, un article de H. Savon¹⁴ apporte

9. Voir J. Fontaine, art. cit, p. 32.

10. Voir J.-Cl. Fredouille, *op. cit.*, p. 30-32.

11. Voir F. Chapot, *Virtus ueritatis. Langage et vérité dans l'œuvre de Tertullien*, Paris, 2009, p. 155 sq.

12. Voir cette formule heureuse de J. Fontaine dans *Aspects et problèmes de la prose d'art latine au III^e siècle*, Turin, 1968, p. 43 : « (...) le styliste Tertullien suscitait chez Augustin une impression de malaise où l'admiration pour un talent difficilement contestable se mêlait à certaine réprobation pour l'usage que Tertullien en avait fait. »

13. Voir *Doctr. christ.*, 4, 2, 3.

14. H. Savon, « Labyrinthe et allégorèse », dans *Figures du baroque*, J.-M. Benoist (dir.), Paris, 1983, p. 253-272.

des éléments de réponse. Constatant que le baroque romain s'épanouit dans un univers d'idées auquel l'héritage patristique apporte une contribution significative et diagnostiquant une parenté d'inspiration qui s'étend au goût et à l'esthétique, H. Savon propose, en effet, une réflexion méthodologique minutieuse sur la notion de «baroque patristique¹⁵». L'auteur insiste sur l'importance constitutive du goût de l'époque, sur les nuances régionales et sur les particularités dues au tempérament de chaque auteur, ce qui est sans doute vrai, plus que pour tout autre, pour Tertullien. Parfaitement conscient du risque qu'il y a, en utilisant cette expression de «baroque patristique» à confondre l'histoire des dogmes et l'histoire des styles, H. Savon se refuse pourtant à écarter totalement la possibilité de leur interaction. La méthode de pensée et de démonstration patristique impliquerait ainsi une certaine esthétique qui, par bien des traits, semble proche de celle du baroque. C'est tout particulièrement le cas en ce qui concerne le statut de l'allégorèse¹⁶, déchiffrement de l'allégorie, qui est aussi prodigue d'antithèses que la poésie baroque et se fonde sur l'assimilation de réalités dissemblables aboutissant toujours au contraste ou à l'opposition. H. Savon s'intéresse alors, à partir du cas d'Ambroise, au contraste proprement esthétique apparaissant dans l'union entre les jeux d'esprit et le sérieux de la pensée, et y voit ce qui distingue le *conchetto* baroque du *conchetto* précieux. Le *conchetto* précieux, comme une «brève étincelle», s'éteint sans laisser de trace, comme dans l'écriture d'un Sidoine Apollinaire. Le *conchetto* baroque, au contraire, sert à introduire «une pensée nouvelle, une expérience profonde : la sincérité y frappe d'autant plus qu'elle s'exprime par la voie de l'artifice», comme dans l'écriture d'un Prudence. Il ne saurait être question de chercher, dans le *De pallio*, une mise en œuvre de l'allégorèse. En revanche, la mise en œuvre du style, pour des raisons que nous préciserons, conduit Tertullien à y valoriser, comme dans l'allégorèse, la recherche systématique du contraste. La fulgurance du trait de style provoque ainsi un choc esthétique sur la finalité duquel il faudra s'interroger.

B. La datation et le sens de l'œuvre

Par ailleurs, les débats portant sur la question de la datation du *De pallio* ont eu une importance significative, au moins d'ordre méthodologique, sur l'interprétation du style du Carthaginois dans cette œuvre. Considérant ce traité comme la dernière œuvre de Tertullien, J.-Cl. Fredouille¹⁷ y voyait l'expression parfois agressive d'une situation de crise intérieure et la preuve littéraire d'un isolement croissant, supprimant toutes les barrières stylistiques et faisant fi des restrictions imposées par les codes génériques. Manifestement choqué - au point de la passer

15. Art. cit., p. 254-256,

16. Voir art. cit., p. 268, où H. Savon montre que le mécanisme élémentaire de l'allégorèse est la substitution d'un verset biblique à un autre, grâce à la médiation d'un mot ou d'une image que les deux passages ont en commun.

17. Voir J.-Cl. Fredouille, *op. cit.*, p. 443-478 («Échec et solitude : la signification du *De pallio*») et en particulier les p. 470-478, «Le *De pallio*, œuvre symbolique et Floride tragique».

sous silence - par la réaction d'hostilité suscitée par son choix de revêtir le *pallium*, Tertullien mobiliserait ainsi, dans cette logique, un arsenal rhétorique colossal, qui peut sembler bien disproportionné, pour laver un affront tout en s'offrant le luxe d'« engueuler le genre humain », comme le dira Flaubert. Mais, dans ce cas, d'un point de vue strictement énonciatif, l'on pourrait se demander pourquoi les passages les plus critiques de l'œuvre ne sont pas assumés par Tertullien directement, mais délégués au manteau dans le cadre de la prosopopée, dans une langue d'ailleurs tout à fait différente et, à l'occasion, beaucoup plus brutale¹⁸. On pourra bien entendu penser que, quelle que soit la date de composition, Tertullien n'aurait jamais pu invoquer personnellement ce souci exclusif de soi, si caractéristique de la philosophie cynico-stoïcienne et si incompatible avec les règles chrétiennes¹⁹. Mais, malgré tout, si Tertullien avait écrit le *De pallio* à la fin de sa carrière littéraire et à l'automne de sa vie, aurait-il eu vraiment besoin de cet artifice énonciatif de la prosopopée ? Non, car il pouvait alors parfaitement assumer des positions intransigeantes et, à l'occasion, très provocatrices. Oui, si l'on voit dans cet artifice énonciatif le comble d'une orchestration raffinée pour répondre à la nécessité d'une expression indirecte de positions contraires à la doctrine. Dans cette perspective, sans doute pourrait-on établir un rapprochement, du point de vue énonciatif et idéologique, entre la prosopopée du manteau dans le *De pallio* et la prosopopée de Rhétorique dans la *Paraenesis didascalica* d'Ennode de Pavie²⁰. Dans cette pièce, lettre prosimétrique qui se propose d'orienter dans leurs études deux jeunes laïcs, Beatus et Ambrosius, Ennode, en 511, n'hésite pas à mettre dans la bouche de son allégorie de la rhétorique des propos pour le moins provocateurs. En particulier, au § 17, v. 5, Rhétorique déclare soudainement : *et reus et sanctus de meo nascitur ore*, ce qui - comme l'a noté V. Zarini, qui y voit, de la part d'un clerc, une « énormité » délibérée - semble bien « relativiser la sainteté²¹ ».

L'on ne saurait prétendre que la tonalité très critique de la prosopopée du manteau pourrait plaider en faveur de la datation en 209, que défend M. Turcan²² et que nous reprenons à notre compte, à un moment où Tertullien prendrait encore

18. *Pal.*, V, 4-VI, 2. Voir les analyses de M. Turcan dans l'introduction de son édition, p. 39-44.

19. Voir J.-Cl. Fredouille, « Tertullien et l'Empire », *RÉAug*, 19, 1984, p. 111-131, notamment p. 127-129. En relation avec la tonalité libérée de la prosopopée, voir l'expression de la revendication de la liberté en *Apol.* 46.

20. Voir V. Zarini, « Allégorie et "dissidence" dans la *Paraenesis didascalica* d'Ennode de Pavie », dans *Allégorie et symbole : voies de dissidence ? (De l'Antiquité à la Renaissance)*, A. Rolet (dir.), Rennes, 2012, p. 227-241.

21. Voir à ce sujet G. Polara, « Ennodio fra chiesa, politica e letteratura », dans *Atti della terza Giornata Ennodiana*, F. Gasti (dir.), Pise, 2006, p. 32. Comme le rappelle V. Zarini, que nous remercions d'avoir attiré notre attention sur ce texte, *sanctus* peut avoir ici sa signification profane, « irréprochable », mais il est impossible qu'au VI^e siècle le sens chrétien n'y soit nullement perceptible.

22. Voir l'introduction de son édition, p. 19-28.

le soin de ne pas systématiquement heurter le monde. D'une manière générale, y compris du point de vue de la doctrine, qui n'en est absente qu'en apparence, l'on aurait probablement tort de vouloir séparer le *De pallio* du reste de la production du Carthaginois. Pour les questions qui nous occupent ici, on notera cependant que le style du traité présente une richesse et une complexité inouïes, à défaut de constituer l'aboutissement qu'a voulu voir, à la fin de la carrière de Tertullien, G. Säflund²³ sur la base de critères souvent spécieux. En acceptant la datation de M. Turcan, indubitable dans la mesure où la mention historique de la *triplex uirtus*²⁴ ne saurait être mise en cause, nous noterons que l'œuvre reste un excellent témoignage d'une évolution radicale par rapport à l'*Apologétique* qui, comme l'a montré J. Fontaine, contenait en puissance des traits de style en formation, reflets d'une très forte personnalité, appelés à un développement particulièrement marqué.

C. *Le statut de la copia rhétorique et de l'ornatus*

Une dernière remarque méthodologique s'impose, afin de mettre en perspective, le moment venu, les notations de détail et de les mettre à l'abri de la tentation du catalogage. Bien que le traité ne soit pas, du moins de prime abord²⁵, une œuvre apologétique²⁶ et même si la passion du martyr n'exclut nullement l'amour de la rhétorique²⁷, *a fortiori* dans un contexte culturel fortement marqué par la Seconde

23. Voir G. Säflund, *De pallio und die stilistische Entwicklung Tertullians*, Lund, 1955, notamment la troisième partie («Die Stilentwicklung Tertullians»), p. 56-105. Le savant suédois y étudie un certain nombre de traits stylistiques dont il établit, par un système de comparaisons, qu'ils sont le fait des dernières œuvres du Carthaginois, avant de montrer - non sans critiquer le scepticisme de E. Norden à propos du style en tant que critère de datation - que ces traits de style se retrouvent dans le *De pallio*, que G. Säflund considère (p. 59) comme le «Gipfel des Manierismus». M. Turcan, qui ne reprend pas à son compte la datation tardive du savant suédois et critique également les conclusions de la deuxième partie (à propos de la *triplex uirtus* et du *Subnero*), note à juste titre, éd. cit., p. 26, que les innombrables variantes du texte du *De pallio* d'un manuscrit à l'autre ne permettent sans doute pas d'accorder une valeur significative à des faits de style qui, dans certains cas, sont plus le fait de l'éditeur moderne que de l'auteur original.

24. Voir Pal., 2, 7, à propos du règne conjoint de Septime Sévère et de ses deux fils de 209 à 211.

25. Pour une mise en perspective, voir F. Chapot, *Silves latines (Tertullien, Le manteau)*, Neuilly-sur-Seine, 2013, p. 158 et p. 172-173, qui reconnaît dans le traité une démarche apologétique.

26. Même si, dans «Latin Christian Apologetics: Minucius Felix, Tertullian, and Cyprian», dans *Apologetics in the Roman Empire: Pagans, Jews, and Christians*, M. Edward - M. Goodman - S. Price (dir.), New York - Oxford, 1999, S. Price examine le *De pallio* avec l'*Aduersus nationes*, l'*Apologétique*, l'*Ad Scapulam* et le *De testimonio animae*.

27. Voir A. Michel, In hymnis et canticis. *Culture et beauté dans l'hymnique chrétienne latine*, Louvain - Paris, 1976, p. 26.

Sophistique²⁸, nous avons soulevé plus haut la question de la compatibilité du style difficile du *De pallio* avec le message chrétien. Il est vrai que, dans le *De pallio* qui, parmi toutes les œuvres de Tertullien, se rapproche sans doute le plus des *Florides* d'Apulée, conférences mondaines et exercices de style pétris de rhétorique, le christianisme n'est pas le sujet primordial. Pourtant, même si certains critiques, à commencer par le commentateur V. Hunink, donnent parfois l'impression de « déchristianiser » un peu le *De pallio*, peut-être précisément pour mettre en lumière sa proximité avec la production d'Apulée et ses spécificités rhétoriques et stylistiques, le dogme reste présent en arrière-plan²⁹. Se repose donc la question de la possibilité de sa conciliation avec l'affectation du style. J.-Cl. Fredouille avait établi dans sa thèse que, dans le *De anima* (2, 2), Tertullien s'en prend à ceux qui possèdent une « éloquence capable de tout édifier et de tout renverser, et qui persuade par des mots plus que par son enseignement³⁰ ». Si le théoricien se contente ici d'adapter l'opposition platonicienne entre une éloquence sophistique fondée sur la vraisemblance, qui s'appuie solidement sur l'artifice et sur l'illusion, et l'éloquence philosophique, fondée sur la vérité qu'elle entend transmettre, l'auteur s'est manifestement affranchi, en tout cas dans le *De pallio*, de ces préceptes intransigeants, au point d'être confronté à un déchirement objectif entre le styliste et le chrétien, qui annonce celui dont Ennode de Pavie se montre parfaitement conscient dans l'*Eucharisticum de sua uita*³¹.

Mais, en amont même, la question qui se pose est celle du statut respectif accordé par Tertullien aux idées (chrétiennes, quand sa démarche est dogmatique ; générales, quand il se rattache à la diatribe cynico-stoïcienne) et au style. De fait, en dépassant manifestement la conception d'une parole pure, simple expression de l'idée vraie, il est permis de se demander si, dans le *De pallio*, le style ne valorise pas *Yornatus*³² au point que l'idée à illustrer ne soit plus qu'un prétexte à une démonstration d'habileté technique et à une « échappée esthétique » affranchie des exigences de l'édification. Pourquoi tant de développements si précisément travaillés, tant d'*exempla* si finement ciselés, s'il s'agit seulement de justifier des idées somme toute banales ? Pourquoi avoir mobilisé tout l'arsenal rhétorique et

28. Sur les rapports de Tertullien avec la Seconde Sophistique, voir J.-Cl. Fredouille, *op. cit.*, p. 182-184.

29. En réaction à un courant critique donnant parfois l'impression de « déchristianiser » le *De pallio*, M. Turcan affirme, dans l'introduction de son édition, p. 46-47, que, dans l'œuvre, « Dieu est bien là - et dès le début - mais présenté toujours de façon à se révéler à travers les réalités romaines ».

30. Voir J.-Cl. Fredouille, *op. cit.*, p. 31.

31. Voir *Opusc.* 5 (Vogel, CDXXXVIII).

32. Voir les réflexions de A. Michel, *op. cit.*, p. 29, sur le double sens de l'*ornatus*, matériel (avec le renoncement à la parure vestimentaire dans le *De pallio* et dans le *De cultufeminarum*) et rhétorique, Tertullien montrant - tout en se dressant contre l'abus des parures - que l'on ne peut finalement pas renoncer à l'*ornatus*.

stylistique dans l'écriture d'une très vaste diatribe sur le changement, sachant que, d'un point de vue oratoire très concret, cette diatribe n'a pour fonction que d'imposer l'idée d'un changement général sur terre afin, dans un second temps, de définir un cas particulier de changement, l'abandon par Tertullien de la *toga* pour le *pallium* ? Au-delà du cadre exigeant de l'édification et en marge de la recherche technique de la persuasion, il y aurait ainsi un goût indéniable du styliste, pour ainsi dire gratuit et désinvolte, pour les envolées du style, sous la forme d'excursus purement artistiques, de prime abord au mépris de la continuité de la structure du traité. Volonté de conquérir les cœurs en marquant les esprits habitués à la rhétorique d'apparat, cette manière spéculé sur le choc et le glissement, sur l'éclat et la couleur.

Solidement appuyé sur les canons de la langue classique, le *De pallio* vise à démontrer, au sens logique du terme, qu'il n'y a rien d'immoral à porter le manteau. Mais, au sens où l'on parle d'une démonstration de force, l'œuvre procède d'une démonstration stylistique, sous la plume d'un Tertullien désireux de prouver tout ce dont il est capable, jusqu'à la grisante jubilation menaçant un auteur qui, par endroits, prend à l'évidence beaucoup de plaisir à se regarder écrire en marge de son propos et à cultiver l'image pour l'image. En dépit de l'idéal de brièveté qu'il assigne à l'écriture chrétienne³³, Tertullien goûte ici aux joies de la *copia* rhétorique et multiplie à l'envi les exemples, les illustrations, les images, qui finissent par capter toute l'attention. Parallèlement à la valorisation presque provocatrice du contraste, l'un des ressorts principaux de l'esthétique baroque de Tertullien proviendrait ainsi de ce que, sous la forme de « hors-champ » ou d'échappées stylistiques, l'ornement et la mise en forme prennent le pas sur le thème et sur la structure qu'ils font éclater³⁴.

La question connexe qui reste à se poser est celle du degré de conscience esthétique qui anime Tertullien face à ces échappées baroques, au sens où J. Fontaine parle, à propos d'un passage de *l'Ad Donatum*, d'une conversion consciente du

33. Voir J.-Cl. Fredouille, *op. cit.*, p. 32-34, avec la mise en lumière de trois passages théoriques importants (*Adu. Marc.*, 2, 28, 3 : « Libre et forte, la vérité se complait à la brièveté. Mais le mensonge aura besoin de longs discours » ; *De anim.*, 2, 7 : « Le chrétien n'a pas besoin de longs discours... La brièveté convient toujours à la certitude » ; *De uirg. uel.*, 4, 4 : « La concision est par nature agréable et nécessaire, car la prolixité est importune et vaine. » Trad. J.-Cl. Fredouille).

34. Dans son ouvrage sur la genèse de la prose d'art latine au III^e siècle, *op. cit.*, p. 48, J. Fontaine a cette formule éclairante à propos de l'art au siècle des Sévères : « Comme dans toute œuvre proprement baroque, on y voit "l'ornement manger la structure", dans une sorte d'horreur du vide et de fébrilité contournée qui portent la marque d'un nouveau style décoratif. C'est en Afrique surtout que l'on peut saisir dans leur diversité les traits de ce "baroque sévérien", de la sculpture monumentale aux portraits funéraires ou officiels. » Cette affirmation, qui force sans doute un peu le trait, est cependant discutable pour l'architecture baroque (voir Saint-Pierre-de-Rome et l'architecture du Bernin, d'une manière générale), dans la mesure où elle peut donner l'impression de confondre baroque et rococo.

style chez Cyprien³⁵. Sans doute des éléments de réponse sont-ils à chercher du côté de l'efficace du discours, même si, ce faisant, on risque de le limiter à la rhétorique, c'est-à-dire à des moyens, et ainsi à invalider la possibilité d'une esthétique, qui relève des valeurs. Mais par exemple, lorsqu'il s'intéresse aux figures d'un bestiaire baroque - paon (3, 1), serpent (3, 2), caméléon (3, 3) - avec un renfort de détails trop évident pour ne pas trahir une forme de plaisir esthétique, Tertullien veut-il voir dans les plumes du paon ou dans les mues du caméléon un modèle métopoétique susceptible d'illustrer le fonctionnement de sa parole ? Il y a chez lui, en tout cas, une recherche réelle de congruence entre les objets illustrant l'idée et l'écriture mise en œuvre, qui se fait mimétique de son propos.

II. - Une écriture de l'éclatement et du contraste

A. Principes généraux

Dans ces conditions, et ces cadres théoriques une fois posés, quelles formes concrètes prend l'esthétique baroque de Tertullien dans le *De pallio* ? Pour en rester, à ce stade, à des principes généraux, on notera la grande bigarrure d'une langue très recherchée, cultivant l'hapax et valorisant les acceptions rarissimes, notamment en des passages particulièrement brillants et comparables, si l'on admet la métaphore «pyrotechnique» utilisée par C. Moreschini et E. Norelli³⁶, à des feux d'artifices verbaux. À l'apparence de ce style coruscant s'ajoute la systématisation du goût pour le contraste et la versatilité, aussi bien au niveau des images qu'à l'échelle d'une section dans son ensemble, cette tendance marquant sans doute une étape significative vers la généralisation de la pratique tardive du mélange des genres et des tons³⁷. La fin du *De spectaculis* en fournit d'ailleurs,

35. J. Fontaine, *op. cit.*, p. 149-176 («Cyprien styliste chrétien ou la conversion consciente du style» avec notamment un examen de *YAd Donatum*).

36. Voir C. Moreschini - E. Norelli, *Histoire de la littérature chrétienne ancienne grecque et latine*, Genève, 2000, p. 404-405 : «Mais, répétons-le, aucune interprétation n'est jusqu'à présent convaincante. Il ne nous reste plus qu'à considérer le *De pallio* sur le plan artistique essentiellement, à en admirer l'extraordinaire habileté linguistique, le style fleuri et baroque, les feux d'artifices d'invention volontairement hermétiques et raffinés.»

37. Voir l'avis de J. Fontaine, *op. cit.* p. 66-67 : «Le génie de Tertullien, tout au long de sa carrière d'écrivain-orateur, demeure tenté par le mélange des tons (...). Ce tourment ancien du style (...) trouve une certaine justification chez Tertullien dans le goût du temps. Mais il tient aussi à un faible personnel pour la poursuite de l'inattendu et du singulier, jusqu'aux confins de l'obscurité et du galimatias.» Sur les aspects théoriques de la question au siècle suivant, voir J. Fontaine, «Unité et diversité du mélange des genres et des tons chez quelques écrivains latins de la fin du IV^e siècle : Ausone, Ambroise et Ammien», dans *Christianisme et formes littéraires de l'Antiquité tardive en Occident*, Vandœuvres - Genève, Entretiens de la Fondation Hardt, 23, 1977, p. 425-482, ainsi que, du même savant, «Comment doit-on appliquer la notion de genre littéraire à la littérature latine chrétienne du IV^e siècle ?», *Philologus*, 132, 1988, p. 53-73.

elle aussi, une illustration admirable, avec la vision hallucinante des païens en train de griller dans les flammes de l'Enfer lors de cet ultime spectacle vengeur qu'est le Jugement Dernier³⁸.

Sur ces questions, la critique a mis en lumière l'influence de Tacite et de la « dysharmonie profonde » de son style. Plus précisément, s'agissant de l'esthétique d'un style tourmenté, on a songé à l'impulsion initiale donnée à Tacite par l'imitation de Salluste³⁹. Parallèlement au rôle joué, dans la formation du style de Tertullien, par Sénèque, dont le Carthaginois rapproche souvent les vues de celles qui ont cours parmi les siens⁴⁰, et par Démosthène dans les passages les plus oratoires, l'influence de Tacite, pourtant qualifié par Tertullien d'« auteur le plus bavard en fait de mensonges⁴¹ » ne fait pas de doute, quoique sous une forme plus austère, pour ce qui concerne en particulier la stylisation de la violence, le pathétique, la recherche de l'éclat insolite et le goût des discordances délibérées. Formellement, les variations sont aisées à propos des volutes d'un style recherchant systématiquement l'incohérence, ou du moins l'*inconcinnitas*, et mêlant, en vertu des pratiques du *spoudaiogeloion* tardif, l'ironie grinçante, et parfois tout à fait agressive, avec le ton du sermon pathétique. Cette habileté dans l'art expressionniste de l'alliance des mots et des tours les plus variés n'est d'ailleurs qu'un reflet d'une personnalité incarnant elle-même l'incohérence et la contradiction, en une période particulièrement troublée où l'évolution des styles ne se fit pas sans heurt⁴².

Partisan, avec J.-Cl. Fredouille, de la datation la plus tardive du *De pallio*, J. Fontaine nota avec finesse que la polémique, l'agressivité doctrinale et l'extrémisme montaniste n'ont probablement pas été favorables à un épanouissement

38. Voir *Spect.*, 30. Comme Tertullien reconnaît la réalité universelle du plaisir, y compris de celui qui procurent les spectacles, il considère le Jugement Dernier comme une source de plaisir pour le chrétien. Pour une étude récente de ce passage, voir P. Mattei, « Spectacles des derniers temps. Tertullien, *De Spectaculis* 30. Texte et traduction. Commentaire », *Vita Latina*, 187-188, 2013, p. 274-292.

39. Voir J. Fontaine, *op. cit.*, p. 47.

40. Voir la formule *Seneca saepe noster*, insérée d'une citation du *De beneficiis* dans le *De anima*, 20, 1. Voir l'étude de J.-Cl. Fredouille, « *Seneca saepe noster* », dans *Présence de Sénèque*, R. Chevalier - R. Poignault (dir.), Paris, 1991, p. 127-142.

41. *Apol.* 16, 3.

42. Voir J. Fontaine, *op. cit.*, p. 16 : « Les vicissitudes de la christianisation des styles furent elles-mêmes à l'image d'une telle conjoncture. Elles ne sauraient se résumer en une courbe harmonieuse et simple. Le débat naît douloureusement dans l'incohérence et la contradiction, faites homme, oserait-on dire, en la personne tumultueuse de Tertullien. Mais des inconsciences analogues dans la théorie encore implicite, une bigarrure semblable dans la pratique du style, apparaissent alors chez un écrivain de moindre envergure comme l'auteur de la *Passio Perpetuae*. »

rapide de la maîtrise de soi dans le style. Il y voit la «raison dernière de cette sorte d'aggravation dans la discontinuité, à tous les niveaux de l'expression⁴³», qui aurait, selon lui, trouvé son aboutissement dans le *Depallio*.

Mais, parallèlement à la contorsion stylistique et à la gesticulation ornée, la recherche du contraste répond sans doute également à une ambition idéologique marquée. C'est l'une des conclusions à laquelle permettrait d'aboutir, en particulier, la prise en compte de la profonde antinomie existant entre le dépouillement matériel du *pallium*, par rapport à la *toga* délaissée, et l'exubérance «floridienne», typiquement asianiste⁴⁴, de l'esthétique mise en œuvre par Tertullien. A. Michel avait insisté sur la surprise provoquée par le style de Tertullien dans le *Depallio* : «Ce n'est pas celui de Marc-Aurèle ou d'Épictète, ces adeptes authentiques du *pallium*, mais celui des sophistes⁴⁵.» Soulignant la force du paradoxe qu'il y a à faire l'éloge du dépouillement par le moyen des ornements du style⁴⁶, A. Michel a légitimement vu dans le genre mis en œuvre par Tertullien un souvenir des conférences auxquelles se complaisaient les sophistes. Or ce contraste, ironique et paradoxal, pourrait aussi être l'expression d'un sentiment de malaise existentiel correspondant à l'isolement croissant de Tertullien à mesure qu'il se rattache à une conception plus ascétique de la foi. Non sans provocation, le styliste montrerait que, pour un chrétien ascétique, il n'est pas impossible de rester attaché à la tradition de la *copia* oratoire. Au-delà du déchirement entre le styliste et le chrétien, le Carthaginois entendrait ainsi prouver qu'il parvient, quoique isolé, à s'illustrer avec brio dans un domaine que ses adversaires pourraient croire réservé aux seuls spécialistes profanes, sinon païens, de la rhétorique d'apparat⁴⁷.

B. Structures d'ensemble et structures fines : contours, contorsions et éclatements

Pour en prendre concrètement la mesure, nous analyserons à présent un certain nombre de phénomènes d'écriture, en opposant par commodité les structures d'ensemble et les structures fines.

43. Voir J. Fontaine, *op. cit.*, p. 64-65.

44. Voir G. Säflund, *op. cit.*, p. 104.

45. Voir A. Michel, *op. cit.*, p. 28.

46. On peut cependant y voir aussi une portée religieuse si l'on songe à l'image paulinienne du vieil homme appelé à se dépouiller pour revêtir l'homme nouveau (*Eph.* 4, 24).

47. Voir cette formule de A. Michel, *op. cit.*, p. 34 (à propos du statut de l'*ornatus* dans le *De cultufeminarum*) : «Tertullien prêche le dépouillement, il renonce aux perles et à l'or. Mais il les conserve dans son style. Il ouvre la voie, au moins par ses métaphores, à toute une esthétique de la richesse ; par sa préciosité, il tend à préserver tout ce que l'art chrétien aura un jour de précieux, de somptueux. (...) Tertullien n'a pas renoncé au panégyrique, au style triomphal. Mais il s'agit de triomphe spirituel.» Voir la notion de «luxe pour Dieu», chère à l'esthétique chrétienne au Moyen-Âge.

S'agissant des structures d'ensemble, la grande spécificité du *De pallio* est de construire une très longue diatribe sur le changement universel, donnant au traité toute son orientation, pour finalement considérer le changement de vêtement comme un cas particulier d'un phénomène général. Mais, mis à part - et encore - l'exposé historique du chapitre 1 sur les vêtements à Carthage, ce n'est qu'une fois parvenu à la dernière partie de l'œuvre (chapitres 5 et 6) que le lecteur, *a fortiori* l'auditeur, comprend, à la découverte de l'éloge du manteau, que le *De pallio* est intégralement tendu vers sa fin. Le motif du changement de tenue est mis en parallèle avec de nombreux autres types de changements, parmi les hommes ou parmi les animaux : variations cycliques, climatiques et saisonnières (2, 2), catastrophes naturelles (2, 3-4), péripéties de l'histoire (2, 5-6) ; changement d'apparence des animaux (3, 1-3) ; changements de vêtement chez l'homme depuis les origines (3, 4-7), autant d'excursus de prime abord hors champ et semblant enfouir le *propositum* du traité sous une érudition débordante et pleine de verve. Cette impression se trouve renforcée au chapitre 4 où l'évocation approfondie de plusieurs figures - Achille, Hercule, Cléomaque et Alexandre notamment - paraît relever du portrait-charge de la rhétorique classique, dans ce qu'il a de plus susceptible de séduire l'auditoire, par sa virulence. Il ne serait ainsi que trop aisé, au fil de ce qui reste une conférence mondaine, de perdre le fil logique et de se contenter de goûter l'habileté de l'attaque dans son ensemble, en oubliant qu'elle servira finalement de contre-modèle à Tertullien qui, au contraire, a pour sa part opéré un changement de vêtement qui n'a rien de condamnable. De fait, ce n'est qu'au terme de ce cheminement sinueux que le public perçoit que le thème du changement de vêtement subsume tous les changements évoqués plus tôt et en devient le symbole existentiel. Du point de vue de la structure mise en œuvre, Tertullien spécule ainsi manifestement sur le rôle proprement créateur qui revient à son public : un public architecte du sens à qui il appartient finalement de donner sa place respective à chaque élément dans un ensemble composite, à la structure apparemment diffuse et délayée du fait de l'extension prise par chaque motif spécifique gagnant en autonomie. De ce point de vue, la poétique mise en œuvre par Tertullien semble illustrer l'un des critères du baroque défini par J. Amat dans son étude sur cette esthétique dans l'œuvre d'Apulée⁴⁸ :

« Car c'est le propre de l'art baroque d'exiger du lecteur ou du spectateur un patient cheminement et une création continue et attentive. La précision du détail ne reçoit son sens dernier que par rapport à l'ensemble. Il importe cependant que le détail se détache avec le maximum d'intensité⁴⁹. »

Ce jugement s'applique fort bien au *De pallio*, ne serait-ce qu'en raison de l'effet de surprise que suscite la longue diatribe sur le changement, qui apparaît de prime abord sans rapport aucun avec l'incident à l'origine du traité. La diatribe

48. J. Amat, « Sur quelques aspects de l'esthétique baroque dans les *Métamorphoses* d'Apulée », *REA*, 74, 1972, p. 107-152.

49. Art. cit., p. 114.

sur le changement est finalement restructurée par l'esprit du public, en tant que cas général dont le choix vestimentaire de Tertullien est un cas particulier, alors qu'elle était noyée sous l'abondance de développements toujours plus autonomes depuis l'affirmation du principe selon lequel « modifier son vêtement est l'office rituel de la nature entière » (*certe habitum uertere naturae totius sollemne munus est*, 2, 1). En son sein, ressort alors ce que l'on ne prenait que pour un détail, certes ciselé (le motif du changement de manteau), mais qui, réinvesti en 3, 7 (...*ut hoc pallium*), est en définitive porteur de tout le sens⁵⁰. Si, d'un point de vue théorique, « le baroque correspond à l'expression du devenir⁵¹ », ce devenir concerne également, dans le *Depallio*, les cadres mouvants d'une structure éclatée en raison du traitement indépendant de motifs qui doublonnent, pour sacrifier au plaisir esthétique de la *copia* et de l'*ornatus*, à défaut de respecter strictement les lois d'une démonstration rigoureuse et austère.

Cet éclatement de la structure a pour effet parallèle de dissimuler sous la masse des *exempla* érudits, prétextes à un traitement spécifique, ce qui constitue, malgré tout, le vrai sujet de Tertullien, qu'il appartient au lecteur d'extraire du texte : d'où un réel travail de hiérarchisation de la matière, pour faire émerger un sens. La mise en œuvre, dans le *Depallio*, d'une poétique éclatée et à reconstruire illustre assez bien l'une des caractéristiques majeures de l'œuvre baroque selon R. Laufer, pour qui le propre de l'œuvre baroque serait de « cacher son vrai sujet, qu'elle invite à découvrir dans le prolongement imaginaire d'éléments reliés de façon lâche au sujet apparent⁵² ». Cette idée est par ailleurs confirmée par le caractère troublant des transitions mises en œuvre d'un chapitre à l'autre par Tertullien et par son habitude, dans le *Depallio* mais déjà dans le *De spectaculis*, de renoncer à la fin d'une section à l'acquis provisoire de la démonstration⁵³. Ce choix s'explique par la volonté logique d'imposer la nécessité du raisonnement à venir, mais au risque, aussi, d'embrouiller l'esprit du lecteur qui, à voir tout remis en cause et face à la multiplication des points de vue, peut en venir à se demander si l'acquis de la démonstration était si décisif et, surtout, quel est, au terme de ces revirements successifs, le vrai sujet traité.

En passant des structures d'ensemble au détail du texte, il s'agit à présent d'illustrer les principes généraux dégagés plus haut par le relevé de quelques traits stylistiques ou lexicaux particuliers, leur variété exemplifiant bien la bigarrure à

50. À rapprocher de ce jugement de J. Amat à propos du statut des détails dans les tableaux d'Apulée, art. cit., p. 127 : « Dans les tableaux d'Apulée, les détails vivent d'une vie autonome mais guident subtilement le lecteur-spectateur vers une vision d'ensemble. » Ce jugement vaut d'ailleurs aussi pour plusieurs auteurs tardifs « baroques », à commencer par Ammien. Voir M. Roberts, « The Treatment of Narrative in Late Antique Literature », *Philologus*, 132, 1988, p. 181-195.

51. Voir J. Amat, art. cit., p. 120.

52. Voir J. Amat, art. cit., p. 143, qui cite R. Laufer.

53. Pour un autre exemple particulièrement net, voir encore *Pudic.* 7, 13.

l'œuvre dans le *De pallio*, étant bien entendu qu'il n'est pas pleinement satisfaisant de présenter ici sur le même plan des tours qui relèvent de divers ordres.

Commençons par le lexique. On rappellera l'importance prise par les néologismes dans le *De pallio*, comme le verbe *uertigiant* («ils tournent en tout sens», à propos des petits yeux du caméléon en 3, 3) forgé sur *uertigo*, l'adjectif *scyталosagittipelliger* («porte-massue-flèches-et-peau», à propos d'Hercule en 4, 3) que Tertullien a sans doute forgé pour réunir ironiquement tous les attributs du héros au moment de le ridiculiser, ou les adjectifs *exedentulae et exungues et excornes* («dépourvu de crocs, de griffes et de cornes», à propos de l'animal dont Védius Pollion tire son plaisir en 5, 6). L'originalité lexicale est confirmée par la présence d'hapax dans l'œuvre; ainsi, le chapitre 3, 7 ne compte pas moins de quatre hapax dont la force est cumulative (*uestificina*, «l'art du vêtement»; *gentilitus*, «propre à certains peuples», en balancement de contraste avec *passiuitus*, «très répandus»; enfin *irudicina*, «juridiction»).

Si l'on passe des mots pris isolément à leur combinaison, c'est un nouvel horizon de création qui se présente à Tertullien, avec un «outil baroque» de première importance: le jeu de l'assemblage des termes, avec toutes ses virtualités, et notamment la construction de violents contrastes, extrêmement valorisée dans le *De pallio* en tant que source de chocs expressifs. Ainsi, dès le chapitre 1, de l'expression *post iniuriae beneficium*: cette combinaison produit un oxymore, à tout le moins, formellement, un saisissant contraste et, thématiquement, un paradoxe, qui peut toutefois s'expliquer par référence à deux événements historiques successifs⁵⁴Le chapitre 2, qui ouvre la longue diatribe sur le changement, généralise le recours aux combinaisons baroques dont la versatilité se fait mimétique du propos. Dans ce cadre, l'expression *mutauit rursus* (à propos de la terre qui, en émergeant, a de nouveau changé) devient l'archétype ironique de la continuité dans le changement et des figures de la *uariatio*⁵⁵. Dans la même veine, la juxtaposition *alius idem*, nerveuse et rejetée en fin de phrase, est un oxymore exprimant à merveille le paradoxe d'une terre qui change constamment. Tertullien utilise d'ailleurs le même tour à propos du phénix en *Res.*, 13, 2. Cet oxymore annonce en outre l'expression utilisée en 3, 1 à propos du paon, sur lequel nous reviendrons: *numquam ipsa semper alia*. Au sein de ce premier chapitre, Tertullien écrit ensuite, en écho à *mutauit rursus*, *mutat et nunc localiter habitus*, reprenant ainsi cette expression servant de «fil rouge» stratégique, dans la mesure où elle justifie le raisonnement par analogie et le rapport de la partie au tout, la continuité dans le changement s'étendant jusqu'à présent.

54. Voir V. HUNINK, *op. cit.*, p. 78 et M. TURCAN, éd. cit., p. 82-83. *Liniuria* correspond à la destruction de l'antique Carthage par Scipion Émilien en 146 avant J.-C. et, après cette humiliation, le *beneficium* correspond au rétablissement de Carthage en 40 ou en 39 comme capitale de l'Afrique, rôle jusque-là tenu par la cité rivale d'Utique.

55. Sur les figures de la *uariatio*, analysées dans le cadre de l'étude de l'évolution stylistique que le savant suédois veut voir dans le *De pallio*, voir G. SÄFLUND, *op. cit.*, p. 79-91.

On peut ensuite distinguer un cas particulier de contrastes, procédant par jeu de balancement, utilisés dès le chapitre 1 (1, 1 : *uacat et iuuat*) et de manière presque continue dans le chapitre 5, créant ainsi un nouveau choc cumulatif : *indutumne an onustum* (5, 2), *habere uestem an baiulare* (5, 2), *uerum et falsam* (5, 2), *in algore et ardore* (5, 2), *odoro-adoro* (5, 4) avec paronomase. Proches du contraste par balancement, certains tours recherchent manifestement l'allitération : ainsi de *tunicam pangere et serere* (3, 6) et de *hirtos et hirsutos* (4, 1). Mais, au-delà du choc verbal strictement formel, la recherche du contraste peut susciter un vrai choc esthétique, comme dans le tableau saisissant de Sodome et Gomorrhe au chapitre 2. Tertullien y procède à une habile variation à partir de *Genèse* 19, sur le motif des pluies de feu que Dieu a fait tomber - image baroque s'il en est, du fait de la réunion des éléments contraires - et sur la mer qui a « bu la mort » (*mortem bibit*, si l'on suit l'édition de M. Turcan, à partir d'un texte fort incertain⁵⁶). L'ultime contraste restera, par la provocante surprise qu'il suscite, l'emploi paradoxal de la forme verbale *coepisti* en position de dernier mot de l'œuvre, sorte de « pied de nez » final donnant à penser qu'à l'instar de l'ironique diatribe sur le changement universel, la rhétorique est virtuellement un éternel recommencement pour qui sait en user habilement. Mais, justement, quel sens donner à ces échantillons d'une stylistique habile entre toutes à orchestrer le motif du changement par la recherche formelle du contraste ? Comme on l'a déjà entraperçu, c'est sur la stricte et parfaite congruence entre une idée (le changement gouverne tout dans le monde) et son expression stylistique (la langue est l'objet de tous les glissements et contrastes) qu'il faut insister. Tertullien fait ainsi un principe d'écriture de ce qu'on qualifierait partout ailleurs de fioritures du style. L'artifice incarne l'idée. L'accessoire représente l'essentiel. L'esthétique baroque est portée par un style mimétique du propos.

Dans de belles pages consacrées au *De cultufeminarum*, A. Michel théorise la soumission de la rhétorique chamarrée de Tertullien à une forme de transcendance religieuse qui donnerait un sens aux images : « La transfiguration morale et religieuse de la rhétorique précieuse permet de donner un sens à l'imagerie baroque, de la rattacher à l'être, de réconcilier classicisme et baroque : le symbolisme est né⁵⁷. » Mais, dans le *De pallio*, l'originalité de Tertullien, y compris vis-à-vis de lui-même, est de refuser précisément cette soumission de la stylistique à un ordre de valeur transcendant qui aurait pour mission de lui donner un sens hors d'elle-même. Profondément marquée par la rhétorique de la conférence, la langue du *De pallio* semble pour ainsi dire réflexive : elle n'ouvre vers rien d'autre et se prend elle-même pour objet. Le baroque n'y a pas à être soumis à un ordre de valeurs qui le dépasse pour lui donner une signification morale : il est lui-même porteur d'un sens qu'il impose.

56. Le texte pose problème ; les manuscrits ont *mortum bibit*. Certains éditeurs ont corrigé le texte en *mortem uiuit* par recherche de l'oxymore. Voir M. Turcan, éd. cit., p. 103.

57. Voir A. Michel, *op. cit.*, p. 33.

C. Les figures du bestiaire baroque

Pour mettre en relation notre approche théorique et les principes généraux de la pratique que nous avons voulu dégager dans l'écriture de Tertullien, nous achèverons cette étude par quelques remarques sur le chapitre 3 du *De pallio* et sur la stylistique à l'œuvre dans la figuration de ce que l'on pourrait appeler un bestiaire baroque⁵⁸.

Au fil des paragraphes 1-3 du chapitre 3, Tertullien entend étudier le motif du changement dans le monde animal, à commencer par le paon⁵⁹, dont l'aspect somptueux, changeant et très coloré pose d'emblée la question d'une éventuelle valeur métapoétique de ce modèle. Il est vrai, comme l'a rappelé dans son commentaire V. Hunink⁶⁰, que les animaux exotiques, en particulier les oiseaux, constituaient un sujet particulièrement goûté dans la bonne société antique. C'est particulièrement le cas pour le perroquet, chez Ovide (*Amores*, 2, 6), chez Stace (*Silves*, 2, 4) et chez Apulée (*Florides* 12)⁶¹, le philosophe de Madaure manifestant aussi, dans la deuxième *Floride*, son intérêt pour l'aigle. Le passage de Tertullien consacré au paon, qui relève de la même manière épictétique que la *Floride* 12, est extrêmement travaillé. Sous la forme d'une *ekphrasis* précieuse, il démontre

58. Pour une mise en perspective du symbolisme animal en contexte chrétien, voir J. Voisenet, *Bestiaire chrétien. L'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Âge (ve-xi^e s.)*, Toulouse, 1994. À l'époque de Tertullien s'écrivait par ailleurs, en grec, le *Physiologos*. Voir *Physiologos. Le bestiaire des bestiaires*, traduction commentée de A. Zucker, Grenoble, 2004. Dans son article «Morale du *Physiologos* : le symbolisme animal dans le christianisme ancien (IIe-Ve siècles)», *Rursus*, 2, 2007 (disponible en ligne à l'adresse <<http://rursus.revues.org/142>>), A. Zucker souligne que, dans les textes chrétiens, le symbole animal est régulièrement marqué par l'inconstance et que l'on ne saurait, par conséquent, en avoir une conception paradigmatique. Pour justifier le raisonnement par analogie proposé par Tertullien entre l'animal et l'homme, voir ce jugement de A. Zucker : « Les figures animales offrent l'avantage considérable de suggérer, par analogie, non pas des idées, mais les caractères, les comportements et les désirs humains ; à ce titre elles peuvent, selon leur occupation, exprimer une large palette de significations, tout comme un homme peut, selon ses moments, représenter toutes les tendances de la vie morale et spirituelle. » Par ailleurs, à propos du symbolisme animal dans le *Physiologos*, A. Zucker parle d'un « discours prosélyte par nature et par définition, comme l'est le discours évangélique ». De la même manière, Tertullien a conféré un rôle déterminant dans sa stratégie de défense à ces figures marquantes qui doivent emporter l'adhésion du public admiratif face à l'évocation bigarrée à laquelle elles donnent lieu.

59. Dans le *Physiologos* (Zucker, deuxième collection, 52), le paon fait l'objet d'un traitement assez différent. Il y est question de son ambiguïté physique, et singulièrement du décalage (dans lequel il serait sans doute exagéré de voir un motif « baroque ») entre la beauté de ses plumes et la laideur de ses pattes.

60. *Op. cit.*, p. 139.

61. Voir l'étude de A. Foulon, « Variations sur le perroquet dans la littérature latine », *Schedae*, 4, 2009 (article disponible en ligne à l'adresse : <<http://www.unicaen.fr/puc/crire/preprints/preprint0042009.pdf>>).

à la fois les traits particuliers de l'animal et les talents rhétoriques de l'auteur en les mettant habilement en parallèle, comme pour suggérer une comparaison, par mimétisme de l'objet décrit.

Dans cette évocation du paon, Tertullien spécule sur la faculté de représentation de son public en stimulant ses sens, et singulièrement sa vue. Le plumage du paon est qualifié de *omni conchylio pressior* («plus intense que n'importe quelle pourpre»), de *omni patagio inaurator* («plus riche en or que n'importe quel passement»), et de *omni syrmate solutior* («plus ondoyant que n'importe quelle traîne»). Cette structure ternaire, marquant un très strict parallélisme formel, se distingue par l'importance de la description des gammes chromatiques changeantes, de la pourpre au vert doré. Dans les notes de son édition, M. Turcan a bien mis en valeur l'emploi du substantif rare *patagium* qui, chez Apulée (*Met.*, 2, 9, 7), désigne le galon bordant le vêtement autour du cou : il s'agit donc ici d'une métaphore provenant du vocabulaire technique de la couture et de l'habillement, transposée à la description animale. Mais l'aspect «pyrotechnique» de cet oiseau est finement donné à voir à la faveur du groupe ternaire d'adjectifs coordonnées (*multicolor et discolor et uersicolor*), tous trois composés à partir du substantif *color*, de manière à exprimer la proximité des différents aspects du paon tout en soulignant son caractère multiple, contrasté et changeant - l'aspect le plus important d'un point de vue «baroque» étant énoncé en dernier (*uersicolor*). Il y a donc ici, stylistiquement, coordination et mise sur le même plan d'adjectifs caractérisant des spécificités pourtant en perpétuel mouvement - un artifice de contraste baroque s'il en est. S'agissant de l'emploi de l'adjectif *uersicolor*, il faut d'ailleurs rappeler que Lucrèce soulignait déjà dans le *De rerum natura* (2, 806-807) les effets de la lumière sur la couleur du plumage du paon - l'effet baroque provenant aussi souvent, comme l'a montré L. Gosserez à propos de la poésie de Prudence, d'une «poésie de lumière⁶²» :

«caudaque pauonis, largo cum luce repleta est,
consimili mutat ratione obuersa colore⁶³.»

Mais c'est la fin du paragraphe, avec la nervosité que lui donnent la parataxe et l'absence de verbe, qui exprime le plus nettement la cohabitation des contraires, facteur de contrastes saisissants et d'une impression de réversibilité de la langue :

«numquam ipsa, semper alia, etsi semper ipsa quando alia, totiens denique mutanda
quotiens mouenda⁶⁴.»

62. Voir L. Gosserez, *Poésie de lumière. Une lecture de Prudence*, Louvain - Paris, 2001, et surtout, pour ce qui concerne l'esthétique baroque, p. 6-8 et p. 275-281.

63. Lucr., 2, 806-807 : «De même la queue du paon, quand elle est baignée d'une lumière abondante, change de couleur suivant ses différentes expositions.» Trad. A. Ernout, CUF.

64. Pal., 2, 1 : «Jamais le même, toujours autre, bien que toujours le même quand il est autre, bref voué à changer chaque fois qu'il doit bouger.» Trad. M. Turcan, SC.

Ce goût de la conciliation artificielle des contraires est ainsi poussé presque jusqu'à l'illusion référentielle, dans un univers esthétique où l'antithèse n'est jamais gratuite. Tertullien a recours ici à une technique littéraire qui ne manque pas de faire songer à ce que le critique contemporain J.-P. Richard appelle «esthétique gorge de pigeon⁶⁵», mais soulignée par le brio d'une ironie de contraste vouée, par ses artifices systématiques, à combler les esprits d'un public mondain en attente de performances stylistiques.

Nous évoquions déjà plus haut l'importance des allitérations. Au sein du bestiaire baroque du chapitre 3, l'on pourrait prolonger leur étude en analysant, dans la même perspective baroque, l'expression stylistique pittoresque du processus du changement de peau du serpent. À la lecture, on est frappé par la persistance du «s» notamment à l'initiale, à la faveur d'allitérations (*siquidem, senium persensit, stipat, specum, statim, squamis*) pouvant éventuellement, comme le propose V. Hunink dans son commentaire⁶⁶, évoquer le sifflement de l'animal. Par ailleurs, la perte de la vieille peau semble être illustrée également par la syntaxe, avec des constructions participiales variées (*ingrediens, egressus, erasus, exuviis relictis*) et par un ralentissement du rythme pour préparer le résultat de l'action : *nouus explicat*. En un mot, ici la *uariatio* syntaxique se fait mimétique de son propos.

Mais, après le paon et le serpent, c'est sans doute l'exemple du caméléon qui offre l'illustration la plus nette de l'esthétique baroque mise en œuvre. Le paragraphe en question est très soigneusement construit dans la mesure où, au-delà des détours apparents, il prépare une transposition directe de l'animal à l'homme, qui est né nu et a donc besoin de vêtements. Le thème du changement est ainsi développé jusqu'à la saturation et offre des développements particulièrement brillants, malgré les difficultés du style. Le lecteur comprendra rétrospectivement que le changement de peau du caméléon annonçait donc le changement de vêtement de Tertullien. C'est d'abord une citation ouvertement littéraire d'un passage de tragédie archaïque (un passage de *YAntiope* de Pacuvius conservé par Cicéron)⁶⁷, accompagnée d'une sorte d'énigme dramatisant la question de son identification, qui introduit indirectement la dernière figure du bestiaire baroque. Une prise à partie fictive d'un interlocuteur à la seconde personne (*testudinem Pacuvianam putas ?*) permet d'éliminer l'hypothèse de la tortue. Il faut insister ici sur l'orchestration maniériste proposée, sur le statut de l'énigme qui, dans la tradition des propos de table, offre une dramatisation ludique et plaisante de la parole permettant au conférencier de susciter l'adhésion complice du public en stimulant sa curiosité grâce à un effet de retardement. Immédiatement après, c'est à nouveau la recherche du contraste ironique qui s'impose. En insistant sur

65. Voir J.-P. Richard, *Littérature et sensation*, Paris, 1954. L'expression est forgée sur le modèle de l'ombrelle de soie gorge de pigeon décrite par Flaubert dans *Madame Bovary*.

66. *Op. cit.*, p. 144.

67. Voir Cic., *De diu.*, 2, 64, 133.

l'opposition entre la petite taille de l'animal à découvrir (*bestiola*) et la grandeur de son nom (*nomen grande*), Tertullien révèle alors qu'il s'agit du *chamaeleontem*, qui laisse attendre un animal plus redoutable encore que le lion (*timebis aliquid amplius cum leone*), avec un jeu de mots manifeste, l'aspect plus redoutable de la petite bête s'expliquant parce que le substantif *chamaeleon* est plus long que *leo*. Tertullien propose ensuite une série de détails zoologiques sur le caméléon qui introduisent formellement un contraste entre l'immobilité relative de l'animal et sa grande capacité à changer d'apparence. Mais, comme l'a bien vu V. Hunink⁶⁸, ce degré de précision n'était pas nécessaire à l'argumentation de l'orateur : il illustre plutôt la valorisation des particularités cocasses susceptibles de charmer le public. D'où, sans doute, le parti pris stylistique de tout miniaturiser, un trait de l'écriture tardive à rattacher à l'esthétique alexandrine : après *bestiola*, nous avons ainsi *uersiculum*, la formule *chamaeleon pellicula uiuit*⁶⁹, les substantifs *capitulum* et *ocelli*. La dernière phrase du paragraphe insiste sur la propension du caméléon à changer totalement (*mutare totus*) et, ce faisant, sur un nouveau contraste marquant : celui qui oppose l'absence de mouvement de l'animal à sa surprenante vocation à la métamorphose, un motif baroque s'il en est⁷⁰. D'où l'emploi conclusif particulièrement hardi de l'image *de corio suo ludere*, dont M. Turcan⁷¹ a bien montré qu'elle repose sur l'adaptation du proverbe *de alieno corio ludere*, que l'on retrouve notamment chez Apulée⁷² : «jouer "de sa peau" (et non de celle d'autrui) ».

Même si l'on comprend, certes un peu tard, qu'il est soumis à l'argumentation d'ensemble et qu'il prépare précisément le passage du changement de vêtement de l'homme à partir du changement d'apparence, voire de peau, chez l'animal, ce bestiaire baroque s'affranchit des besoins purement logiques d'une démonstration dont il excède manifestement les cadres. Cette autonomie progressive pose naturellement la question d'une lecture métapoétique qui serait particulièrement intéressante, Tertullien pouvant s'être plu à voir dans le paon, dans le serpent et dans le caméléon des modèles esthétiques susceptibles de guider son écriture fondée sur des rapports extrêmement variés à toute la gamme de la rhétorique d'apparat. Cette valeur, si l'on y souscrit, apporterait d'ailleurs un élément de réponse à la question de savoir pourquoi Tertullien mobilise toutes les ressources de la *copia* et de *Yornatus* pour se justifier dans une affaire qu'on ne peut s'empêcher de trouver

68. *Op. cit.*, p. 150.

69. Syntactiquement, M. Turcan comprend *pellicula* comme une sorte d'attribut de *chamaeleon*, d'où sa traduction (« Le caméléon, c'est une petite peau qui vit »), qui met d'ailleurs bien en évidence le recours récurrent aux diminutifs.

70. À comparer à ce jugement de J. Amat à propos d'Apulée, art. cit., p. 142 : « Le goût du déguisement, inhérent à l'art baroque, se manifeste aussi par le désir de la métamorphose. C'est pourquoi Lucius contemple avec émerveillement la transformation de Pamphilé en hibou. »

71. Éd. cit., p. 126.

72. Apul., *Met.*, 7, 11, 6.

très banale. Quoi qu'il en soit, c'est ici l'artifice stylistique qui impose l'esthétique baroque : la thématique du changement et de la métamorphose est soutenue par une langue qui a fait de la recherche variée du contraste un principe d'écriture systématique.

Le *Depallio* est ainsi une œuvre fuyante qui, stylistiquement et idéologiquement, repose sur la notion même de contraste, sinon de contradiction : à son origine, le décalage vertigineux entre une affaire banale et la plaidoirie coruscante qu'elle appelle, ainsi que, dans sa mise en forme, l'alliance de passages manifestant une infinie complexité syntaxique et, parfois, une étonnante simplicité. Au fil de sa diatribe sur l'universalité du changement, Tertullien a donné au contraste un statut stylistique imposant une esthétique. Selon toute vraisemblance, l'auteur opère ici un choix éminemment conscient, prenant tour à tour, ou parfois en même temps, l'*éthos* du prédicateur, du conférencier mondain et de l'orateur, mais cherchant toujours - peut-être pour répondre par l'énonciation à un isolement personnel de plus en plus marqué, à mesure qu'il se laisse gagner par l'ascétisme - à charmer son public pour gagner son assentiment et pour susciter son admiration. Les fleurs de la rhétorique, la *copia* et *Tornatus*, dont Apulée venait d'illustrer toutes les virtualités dans les *Florides*, jouent donc un rôle paradoxalement fondateur dans cette œuvre qui, au-delà de sa proximité réelle avec le genre satirique, avec le sous-genre de la satire en prose et avec la forme de la diatribe cynique, reste un discours épideictique. Mais si Tertullien hérite des cadres de l'éloquence d'apparat pour se livrer à une performance orale effective devant un public pris à témoin, c'est aussi pour faire éclater la structure figée d'une démonstration exclusivement logique. Nous avons ainsi pu voir combien le traitement des *exempla*, au sein de la diatribe, dépasse le statut classique de la preuve oratoire. Au-delà de l'impératif de persuasion, bien des motifs baroques donnent lieu à des échappées artistiques, à des développements purement esthétiques, dans lesquels Tertullien laisse libre cours à l'expression d'une forme de jubilation stylistique, au risque de noyer sous la luxuriance des détails le lecteur qui doit dégager la matière pour reconstruire un sens. C'est sans doute aussi cet entre-deux, entre la force « pyrotechnique » d'une langue à l'exubérance débridée et l'éclatement de la structure et du sens, qui prépare symboliquement la métamorphose ambiguë et ironique du vêtement.

Benjamin Goldlust
Université Lyon III - Jean Moulin
HiSoMA (UMR 5189)

Résumé : Le *De pallio* est une œuvre fuyante qui repose sur le contraste, voire sur la contradiction. Après un certain nombre de définitions et une mise en contexte théorique sur la notion de baroque, notamment par comparaison avec Apulée, on mesure à quel point l'écriture du traité est marquée par le décalage vertigineux entre une affaire banale et la plaidoirie coruscante à laquelle elle donne lieu, ainsi que, dans sa mise en forme, par l'alliance de passages manifestant une infinie complexité syntaxique et, parfois, une étonnante simplicité. Il apparaît qu'au fil de sa diatribe sur l'universalité du changement, Tertullien a donné au contraste un statut stylistique imposant une esthétique. On remarque, en outre, que Tertullien adopte tour à tour l'*ethos* du prédicateur, du conférencier mondain et de l'orateur, mais qu'il cherche toujours à charmer son public pour gagner son assentiment et susciter son admiration, peut-être afin de répondre à son isolement croissant. La *copia* et l'*ornatus*, sévèrement critiqués par le théoricien Tertullien, jouent donc ici un rôle paradoxalement fondateur, comme le montre le statut des *exempla*, qui dépasse largement le statut classique de la preuve oratoire et permet au Carthaginois de donner libre cours à l'expression d'une forme de jubilation stylistique.

Abstract : The *De pallio* is an elusive work based on contrast, or even on contradiction. After some definitions and a theoretical conceptualization about baroque, especially in comparison with Apuleius, we measure how the writing of this treaty is characterized by a huge gap between an ordinary matter and the brilliant defense speech to which it gives rise, as well as, in its shaping, by the alliance of passages expressing an infinite syntactic complexity, and sometimes surprisingly simple. It appears that, throughout his diatribe on the universality of change, Tertullian has given the notion of contrast a stylistic status imposing an aesthetic. Moreover, we note that Tertullian adopts in turn the *ethos* of the preacher, the sophisticated lecturer and the speaker, but he always tries to charm his audience to obtain its approval and to arouse admiration, perhaps to meet his growing isolation. The *copia* and the *ornatus*, severely criticized by Tertullian the theoretician, paradoxically play a fundamental role here, as shown by the status of *exempla*, which goes far beyond the classic status of oratory proof and allows the Carthaginian to give free rein to a kind of stylistic jubilation.