# VII

# LE BOUCLIER D'ÉNÉE (*AEN.*, VIII, 626-731) : IMAGINATION PICTURALE ET CRÉATION LITTÉRAIRE

PAR JACQUES ROMEUF
Professeur au lycée Blaise-Pascal de Clermont-Ferrand

SOMMAIRE. — *La* **description** *du* **bouclier d'Enée** *est une œuvre fondamentalement ambiguë. Picturale et visuelle dans son détail, elle procède dans l'ensemble d'une* **structure** *proprement littéraire et dynamique. Nécessaires et suffisants, ses éléments permettent de rendre compte du passage d'une manière cohérente, et assurent la coïncidence du déroulement du texte et de celui de l'Histoire. Sans être exclusive de qualités visuelles qui font dans une large mesure le charme de la description, l'***imagination** *créatrice de* **Virgile** *demeure avant tout littéraire.*

EPITOME. — *Quibus uersibus Aeneae clipeus describitur, ei ab essentia ambigui sunt. Nam, cum picturam inspicere tibi uidearis si res singulas obseruues, descriptionis uniuersae ratio reddi non potest nisi ad imaginum structuram refertur quae ex litteris uere pendet. Cuius partes, cum necessariae sunt, tum sufficiunt ad id efficiendum ut descriptio plane intellegi possit eiusque tempus cum historiae congruat. Maronis igitur uersus quasi pictura quidem uidentur esse — qua de causa iucundissimi sunt — sed uis illa fingendi atque creandi, quae Vergilio est, propria pictoris non est habenda sed poetae.*

Il est peu de passages de l'*Énéide* qui aient autant retenu l'attention des exégètes que les 106 derniers vers du livre VIII, consacrés à la description du bouclier forgé par Vulcain à l'intention d'Énée, au moment où celui-ci se dispose à livrer contre les peuples du Latium les combats qui décideront de l'installation des Pénates de Troie au pays de Latinus, et, indirectement, de l'existence même de Rome. Non que le thème de l'*ekphrasis* d'un bouclier surprenne en vérité : Homère avait déjà décrit en 128 vers du chant XVIII de l'*Iliade* celui qu'Héphaïstos avait fabriqué pour Achille dans des conditions qui ne sont pas sans analogie avec le passage correspondant de l'*Énéide*, et le pseudo-Hésiode, en 186 vers, celui d'Héraclès dans son combat contre Cycnos et contre Arès. Virgile lui-même a présenté la décoration emblématique de celui de Turnus (*Énéide*, VII, 789-792), mais aucune de ces descriptions n'égale celle du bouclier d'Énée, qui se signale par nombre de traits originaux. Comme ses devanciers, Virgile a choisi de multiplier les scènes représentées, mais cette diversité n'est plus celle du

monde divin et humain qui l'environne : il a unifié son projet autour d'un thème unique et original : l'histoire de Rome, des origines à l'avènement d'Auguste, en 27 avant J.-C. ; cette perspective diachronique —et non plus intemporelle — sera rendue par une *succession ordonnée* de représentations (v. 629 : *pugnataque in ordine bella*). Cette succession obéit d'autre part à un certain déterminisme historique : il s'agit pour le poète de montrer la permanence des destins qui conduisent de l'arrivée d'Énée en Italie au triomphe de Rome, mais aussi de la *gens Iulia* (v. 731 : *attollens umero famamque et fata nepotum* ; 626-629 : *Illic res Italas Romanorumque triumphos / haud uatum ignarus uenturique inscius aeui / fecerat ignipotens, illic genus omne futurae / stirpis ab Ascanio*, où *nepotum* et *stirpis ab Ascanio* peuvent s'entendre aussi bien dans un sens extensif — la nation romaine — que restrictif — les descendants d'Énée[1]).

Ce projet original comporte d'autre part une bonne part d'ambiguïté. Elle procède, à vrai dire, en grande partie de la notion même de *description* d'œuvre d'art : le tableau, la statue frappent immédiatement le spectateur par leurs matériaux, leurs proportions, etc. ; ils sont susceptibles d'une approche directe et globale : l'œuvre littéraire, au contraire, est tributaire de la médiation des mots, avec toute la latitude d'interprétation qu'elle comporte, et d'une exposition qui s'inscrit nécessairement dans la durée, au fil des lignes qui constituent le texte. Cependant, dans le cas du bouclier d'Énée, cette ambiguïté essentielle se trouve amplifiée par le parti pris de l'auteur de décrire une œuvre d'art que le lecteur est invité à considérer comme réelle et achevée : c'est ce que souligne le *perfecta* du v. 612. C'était déjà le cas du bouclier hésiodique, mais non celui du « modèle » homérique dont la perspective demeure narrative, puisque le lecteur assiste à l'élaboration progressive de l'objet. Dans l'*Énéide*, 172 vers séparent la description du bouclier du récit de sa fabrication (v. 454-625) : dans l'*Iliade*, cette séparation n'existe pas — et pour cause. Ainsi la méthode homérique permettait-elle de résoudre avec élégance les problèmes posés par la progressivité de l'exposition littéraire. Il en va tout autrement chez Virgile ; son souci de vraisemblance le conduit alors à suggérer certaines localisations ou répartitions des scènes à la surface de l'objet, mais d'une façon si incomplète et si ambiguë que toute reconstitution sûre de sa décoration paraît impossible, comme le montre la multiplicité des schémas qui en ont été proposés. Le poète lui-même semble souligner — non sans habileté — le caractère aléatoire d'une telle entreprise, et se prémunir d'avance contre toute critique en la matière, en indiquant qu'il ne saurait nécessairement donner une description

1. Cf. l'association comparable de la nation romaine et de la descendance d'Anchise avec l'emploi des termes *nepotes* (et *proles*), *Énéide*, VI, 682-683, 756-757.

exhaustive de l'objet en question : *clipei non enarrabile textum* (v. 625).

Est-il alors possible de lever cette ambiguïté fondamentale? Avons-nous affaire ici à la vision picturale et plastique d'un objet d'art reconstituable comme tel, ou à une œuvre essentiellement littéraire, présentée, non sans « mauvaise foi », au sens sartrien du terme, comme la description seconde d'un objet préexistant au moins dans l'imagination du poète?

Précisons d'emblée que la réponse à ces questions, si elle existe, ne se présente pas en termes d'exclusive : il ne s'agit pas de supprimer l'ambiguïté, qui est essentielle au texte, en supprimant l'un de ses membres, ni de nier, au nom des intentions littéraires de l'auteur, l'existence chez lui d'intentions picturales ou visuelles que l'idée même de description et une lecture, même superficielle, du passage suffiraient à faire apparaître. La résolution de l'ambiguïté passe plutôt pour nous par sa compréhension et son dépassement, ce qui nous conduit à nous interroger sur la nature de l'imagination créatrice de Virgile : est-elle, dans ce passage, celle d'un peintre ou d'un poète? Quels sont les principes de création qui ont présidé à l'élaboration de ce texte?

La réponse à ces questions doit évidemment respecter la spécificité du projet virgilien, tel que nous l'avons défini précédemment, et se fonder sur des indications sûres : celles que fournissent les textes mêmes de Virgile dans leur vocabulaire et dans leur structure. Il s'agit, en se rapportant à des indices et à des critères formels, de dégager un principe d'explication, visuel ou littéraire, susceptible de rendre compte de l'*ekphrasis* du bouclier d'Énée dans le respect rigoureux de sa lettre, en faisant ressortir la nécessité et la suffisance des éléments qui le composent.

* * *

La seule étude analytique de chacune des scènes représentées n'est pas suffisante pour parvenir à un tel principe d'explication, car elle n'a pas, par nature, le caractère total qui en conditionne la valeur. Elle n'est cependant pas inutile, car elle permet de préciser certains caractères propres des descriptions d'œuvres d'art chez Virgile, et de mieux cerner la nature de l'ambiguïté qui les anime : un grand souci de vraisemblance visuelle ou plastique, et l'existence de préoccupations littéraires qui ne sont pas moins importantes. Précisons sommairement ces deux points, sans entrer dans une étude exhaustive qui dépasserait de beaucoup le cadre de cet article :

— *La vraisemblance plastique* naît d'abord des ressemblances que l'on peut découvrir entre le bouclier d'Énée et les œuvres d'art romaines

qui nous ont été conservées. Ressemblances d'inspiration, tout d'abord, dans le genre (le bas-relief à représentations historiques, caractéristique de l'art romain, et bien attesté, dans l'art triomphal en particulier), et dans les motifs, au point que l'on peut chercher des rapprochements entre les éléments de l'*ekphrasis* et les œuvres d'art réelles que le poète pouvait avoir sous les yeux : ainsi Servius, à propos du v. 721, rapporte-t-il le cortège des nations vaincues à la décoration du portique *Ad nationes*, mais on pourrait invoquer également tout le thème des *gentes deuictae*, si fréquent dans l'art triomphal ; il rappelle également, à propos du v. 646, l'existence d'une statue de Clélie sur la Voie Sacrée — rapprochement peu probant, au demeurant, puisqu'il s'agissait d'une statue équestre — et nous savons par Pline qu'il existait au Comitium une effigie de Coclès, et à la Curie une de Porsenna ; les villes en fête ou en guerre figurent sur les tables iliaques et sur les représentations sculptées du bouclier d'Achille ; le groupe de la louve et des jumeaux n'est pas celui du Capitole, où l'attitude de l'animal est différente, mais il se retrouve sur des monnaies, des pierres gravées ou des bas-reliefs, et le décor de rocailles et de verdure aussi bien que le mouvement de la louve rappellent la lionne allaitant de la collection Grimani ou la laie allaitant du Musée Barberini. On pourrait multiplier les exemples : ainsi, à propos des v. 639-641, les scènes de *foedus* avec le sacrifice d'un porc, représentées sur des monnaies de la fin de la République, etc... D'autres fois, ce sont des détails, des attributs qui évoquent des modèles figurés : les rostres à trois dents des navires, la couronne rostrale d'Agrippa..., ou des similitudes de méthode : présence des divinités dans les scènes historiques sur la cuirasse de Prima Porta aussi bien que dans la représentation de la bataille d'Actium, recours possible à la méthode de la représentation continue (dont la colonne Trajane offrira plus tard le meilleur exemple) pour expliquer plastiquement l'épisode « sabin » de l'*ekphrasis* (v. 635-641), ou la multiplicité des célébrations qui marquent à Rome le retour et le triomphe d'Octave (v. 714-728). Le souci de vraisemblance plastique qui anime le poète est aussi manifeste dans sa manière de mentionner les matériaux utilisés, or surtout, mais aussi argent, bronze et fer, les teintes employées : vert de la végétation, blanc de la chair et de l'écume, bleu des eaux, rouge du sang (mais, contrairement à ce qui se passait avec le bouclier homérique, nous ignorons par quel procédé technique ces colorations sont obtenues)... Virgile mentionne également des effets de lignes (par exemple la ligne circulaire des dauphins qui entoure le motif central, la courbe du cou de la louve, v. 633), de surface (*horrebat*, v. 654 ; *feruere*, v. 677), de relief (*extuderat*, v. 665), de lumière (*lucent*, v. 660 ; *fulgent*, v. 684, cf. la double flamme qui monte des tempes d'Octave et la blancheur éblouissante du seuil du

temple d'Apollon où il se tient) ; il précise certaines localisations (*summo*, v. 652, s'il faut, avec HEYNE penser qu'il convient de comprendre *in summo* (*Capitolio*) et non *in summo* (*clipeo*), particulièrement dans la scène complexe de la bataille d'Actium (*hinc... hinc...*, v. 678, 685 ; *a tergo*, v. 697 ; *medio in certamine*, v. 700 ; *ex aethere*, v. 701 ; *desuper*, v. 705 ; *contra*, v. 711). Il lui arrive parfois de souligner l'apparence sensible des motifs représentés (*imago*, v. 671 ; *cernere erat*, v. 676 ; *uidebatur*, v. 707, et surtout *illum* (= *Porsennam*) *indignanti similem similemque minanti / aspiceres*, v. 649-650). Il peut aussi donner des détails précis : localisations (*celsa in puppi*), attributs (sistre de Cléopâtre).

Cependant ces indications ne sont pas systématiques : elles manquent parfois là où on les attendrait : ainsi Virgile se borne-t-il à mentionner la diversité (ou la bigarrure) des armes des troupes orientales d'Antoine, alors qu'il pouvait les décrire plus soigneusement, comme il l'avait fait, par exemple, à propos des peintures du temple de Carthage : il s'est contenté de l'adjectif *uariis*, renonçant à une source de pittoresque peut-être facile, pour user d'un terme évocateur, plus signifiant que concret, plus littéraire que visuel, ambigu en tout cas à la traduction même.

— *La permanence des éléments littéraires* est manifeste également dans le recours à des éléments narratifs ou explicatifs, qui s'apparentent plus au commentaire qu'à la description : *posito certamine* (v. 639) ; *citae Mettum in diuersa quadrigae / distulerant* (v. 642-643) ; de même la mention des v. 691-692 : *pelago credas innare reuolsas / Cycladas aut montis concurrere montibus altos* suppose-t-elle l'interruption de la description par un commentaire expressif, qui n'est en fait qu'une comparaison épique, diversement explicable[2], mais étrangère en tout cas au pittoresque visuel *stricto sensu* — et à la vérité historique, puisque nous savons par Dion Cassius (L, 23) et par Plutarque (*Antoine*, 64, 78, 84) que, contrairement à ceux d'Antoine, les vaisseaux d'Octave étaient de petite taille, et qu'il n'y eut pas entre les deux flottes de choc impressionnant. De même, la structure de certaines représentations semble-t-elle obéir davantage à des considérations littéraires que picturales ou plastiques : ainsi dans le tableau des forces en présence à la bataille d'Actium (v. 678-688), le balancement *hinc... hinc...* n'oppose-t-il pas des détails pittoresques de l'armement des forces d'Octave ou de celles d'Antoine, ou de l'attitude de leurs chefs,

2. Virgile est toujours impressionné par les navires géants (*Énéide*, V, 118-120 ; X, 195, 209) ; on songe d'autre part à la comparaison des combattants et des montagnes (*Énéide*, XII, 700-703 : cf. HEINZE, *Vg. Ep. Tech.*, p. 476 ; GUILLEMIN, *L'originalité...*, p. 145). La présence des Cyclades dans ce contexte actiaque et apollinien peut venir de la légende selon laquelle Délos flottait au gré des flots avant la naissance d'Apollon (Callimaque, *Hymne à Délos* ; Properce, dans son évocation de la bataille d'Actium, *Élégies*, IV, 6, 28). On songe aussi au choc des Symplégades : cf. Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, II, 564 sqq. ; Ovide, *Métamorphoses*, VII, 62-63, etc.

mais des idées entre elles : l'Occident contre l'Orient, la légitimité contre la rébellion...

Il convient aussi dans notre tentative pour appréhender la dimension « littéraire » des scènes de l'*ekphrasis* considérées individuellement de prendre en considération leur signification symbolique. On peut, en effet, montrer facilement que les descriptions d'œuvres d'art ne sont pas pour Virgile un simple « divertissement » gratuit : elles obéissent à un triple souci de cohérence, et tissent des *correspondances symboliques* — procédé poétique s'il en est — entre les diverses parties de l'*ekphrasis*, ou de l'*Énéide*, ou de l'œuvre de Virgile d'une part, entre les éléments du récit et la fatalité historique d'autre part, entre ces mêmes éléments et l'action ou les préoccupations d'Auguste enfin. Ces correspondances ne sont pas incompatibles avec une imagination proprement visuelle, mais elles s'expriment nécessairement par des mots, et par des ressemblances formelles qui, sans aller jusqu'à la *retractatio* d'autres passages n'en invitent pas moins à les rapprocher des scènes décrites : ainsi certains traits que nous serions tentés de mettre au compte d'une imagination picturale peuvent-ils s'expliquer par le souvenir — délibéré ou non — d'épisodes précédents. Toutes ces remarques peuvent être faites dès le début de notre passage à propos du tableau de la louve et des jumeaux : Virgile, nous l'avons dit, s'est éloigné du type bien connu de la louve du Capitole, même si les éléments de sa représentation ne sont pas incompatibles avec d'autres monuments figurés ; il a ajouté un décor de verdure et de rocailles : influence du goût alexandrin? — ou volonté d'évoquer nommément la grotte même du Lupercal (*Mauortis in antro*), haut lieu du sentiment national, qu'Auguste avait fait restaurer, qu'Énée lui-même a visité peu de temps auparavant en compagnie d'Évandre (*Énéide*, VIII, 343 sqq.), et que nous retrouverons indirectement tout à l'heure à propos des danses des Luperques? La louve elle-même est représentée appuyée sur les membres antérieurs (si c'est bien ainsi qu'il faut entendre *procubuisse*), ou allongée à terre (si l'on traduit autrement le verbe) : volonté de retrouver le modèle figuré de la lionne allaitant ou d'autres types attestés par les pierres gravées? — ou souvenir de la truie et de ses trente petits que le Tibre, dans un contexte également prophétique a promise plus haut à Énée (*Énéide*, VIII, 43-45 : *Litoreis ingens inuenta sub ilicibus sus / triginta capitum fetus enixa* (cf. *fetam*) *iacebit / alba, solo recubans* (cf. *procubuisse*), *albi circum ubera* (*ubera circum*, v. 631) *nati*), et qu'il a effectivement découverte peu après (v. 81-83 : *Ecce autem, subitum atque oculis mirabile monstrum, / candida per siluam cum fetu concolor albo / procubuit* (et c'est bien cette fois le même verbe que dans l'*ekphrasis*, situé au même endroit dans le vers) *uiridique* (cf. *uiridi... in antro*) *in litore conspicitur sus*). A la truie allaitant dont

le sacrifice, comme le souligne J. PERRET, assure la fondation d'Albe, fait pendant la louve allaitant qui annonce la fondation de Rome et toute l'Histoire qui va suivre. Autre exemple, pris cette fois à l'autre extrémité de notre passage, et au point d'aboutissement de cette Histoire : Auguste, assis sur le seuil éblouissant de blancheur du temple d'Apollon (*niueo candentis limine Phoebi*, v. 720) suspend (ou fait suspendre) aux piliers les tributs apportés par le long cortège des *gentes deuictae* : scène de la propagande impériale remarquable par son pittoresque, et que nous avons rapprochée du portique *ad Nationes* et des poncifs de l'art triomphal, ou allusion plus littéraire à la dédicace du temple d'Apollon Palatin dont la blancheur avait aussi frappé Properce (*Élégies*, II, 31, 9)? Auguste réédite le geste d'Énée consacrant dans le temple d'Apollon à Actium les dépouilles qu'il avait prises aux Grecs (*Énéide*, 3, 286 sqq. : *clipeum... postibus aduersis figo*) ; il devient, comme l'a bien vu J. W. MACKAIL[3], le *praesens diuus* (Horace, *Odes*, III, 5, 2) du temple : sa présentation évoque alors l'apothéose de Daphnis à la fin de la cinquième *Bucolique*, c'est-à-dire au cœur même du recueil selon l'interprétation de P. MAURY : *candidus* (cf. *candentis*) *insuetum miratur limen* (cf. *limine*) *Olympi* (v. 56) ; et, pour achever le cours de ces rapprochements a posteriori, comment ne pas évoquer, dans le contexte de ce triomphe sur l'Orient comme sur l'Occident, un autre temple de marbre au centre duquel se trouve un autre *praesens diuus* également appelé *Caesar*, et une autre *ekphrasis*, celle des portes de ce même temple? Il s'agit — on l'aura reconnu — du temple métaphorique que Virgile propose, au début du troisième livre des *Géorgiques*, de bâtir sur les bords du Mincio de la septième *Bucolique* (cf. la similitude des vers, *Buc.*, 7, 12-13 : *hic uiridis tenera praetexit harundine ripas / Mincius*, et *Géorg.*, III, 14-15 : *ubi flexibus errat / Mincius et tenera praetexit harundine ripas*) : en la personne de César Auguste, le terme de l'Histoire rejoint alors celui de la tâche du poète, et ce à la fin du livre VIII, que l'on a pu récemment considérer comme le sommet de l'*Énéide*. Ajoutons qu'il serait possible de multiplier ce genre de rapprochements en considérant cette fois l'ensemble des scènes consacrées au retour d'Octave à Rome, et en étudiant leurs correspondances avec le reste de la description du bouclier, et en particulier avec les scènes qui figurent de façon parallèle à la fin de la première partie de l'*ekphrasis* (v. 663-666), si de telles considérations n'avaient pas pour effet d'allonger ces lignes à l'excès.

Restent enfin d'autres marques d'un esprit « littéraire » dans ces vers, non plus seulement dans le traitement des motifs, mais dans le choix même de ceux-ci. Si nous avons dit que les tables iliaques ou les reproductions figurées du bouclier d'Achille rendaient possible une

3. *Vergil and Roman studies*, p. 14.

réalisation plastique comparable à celle du bouclier d'Énée, rien ne prouve que Virgile les ait vues effectivement, et les thèmes de la ville en guerre, aussi bien que de la ville en paix peuvent fort bien venir des « modèles » homérique ou hésiodique. Ajoutons que le recours à des « sources » littéraires permet de préciser certaines significations symboliques des scènes représentées sur le bouclier d'Énée, tout en expliquant les raisons de leur choix, et en faisant ressortir la cohérence de tout le passage. Nous nous contenterons de quelques exemples qui illustrent tous, à des titres divers, les rapports existant entre la description du bouclier d'Énée et les cinq premiers livres de l'*Histoire romaine* de Tite-Live, publiés, selon J. Bayet, en 31-29 (au moins pour les quatre premiers livres), et republiés, avec le livre V entre 27 et 25, c'est-à-dire au moment où Virgile entreprend la rédaction de l'*Énéide*. La référence à Tite-Live permet ainsi de comprendre pourquoi Virgile a fait figurer sur le bouclier d'Énée l'image du supplice de Mettius Fufetius qui figure, certes, parmi les *res Italas*, mais pourrait passer pour un épisode mineur de l'histoire romaine : le châtiment du dictateur d'Albe qui trahit la parole donnée aux Romains pour s'allier avec les habitants de Véies et de Fidènes peut faire pendant à la défaite d'Antoine, traînant, après l'échec de la paix de Brindes, les troupes de l'Orient contre celles de l'Italie et de Rome — ce sera le sujet du début de la seconde partie de l'*ekphrasis* — mais surtout c'est un moment décisif de la constitution de la nation romaine, que Virgile rapporte d'une façon symbolique et imagée, le retour à l'unité originelle de tout un peuple ; Tite-Live lève tous les doutes à ce sujet, lorsqu'il fait dire à cette occasion à Tullus Hostilius : *Vnam urbem, unam rem publicam facere (in animo est) ; ut ex uno quondam in duos populos diuisa Albana res est, sic nunc in unum redeat* (*Histoire romaine*, I, 28, 7)..., et l'on sait le prix attaché par Octave à l'unité nationale retrouvée. On comprend encore mieux alors le rapport qui unit l'épisode de Mettius Fufetius et celui de Porsenna qui lui succède immédiatement : il s'agit certes de célébrer l'aspiration des Romains à la liberté républicaine (Tite-Live commence son livre II en écrivant : *Liberi iam hinc populi Romani res pace belloque gestas... peragam*), mais on ne peut parler pour autant de « triomphe romain », puisque les Romains furent contraints de livrer des otages pour obtenir que les troupes de Porsenna levassent le siège : Tite-Live nous enseigne cependant qu'ils furent correctement traités, et que les troupes de Porsenna, défaites quelque temps après par les habitants de Cumes, furent généreusement accueillies à Rome, où elles se fixèrent dans un quartier qui prit dès lors le nom de Faubourg Étrusque. Cette histoire, passablement ambiguë, mais édifiante, n'était pas inutile pour célébrer, après l'alliance avec les Sabins et la réunification à Rome de la nation albaine, la présence de la « com-

posante étrusque » de la nation romaine, tout en sanctionnant le rejet de l'idée de royauté. Tout cela concorde bien, d'autre part, avec les idées d'Auguste qui se vanta « d'avoir transféré le pouvoir de (sa) propre autorité à la disposition du Sénat et du peuple romain », et l'on se souvient d'autre part qu'au moment où il découvre cette image sur son propre bouclier, Énée est sur le point de conclure, contre les Latins et avec des Grecs une alliance paradoxale dont l'importance est autant culturelle que militaire.

Le recours à Tite-Live permet aussi de souligner l'unité de la section suivante de l'*ekphrasis*, et de dégager sa cohérence : il y a, en effet, là une ou plusieurs scènes intemporelles ou anhistoriques qui surprennent dans ce contexte, et qui représentent des fêtes religieuses ; l'explication de ce fait par référence aux vues de la ville en fête qui agrémentent le bouclier d'Achille ne supprime pas cette incohérence apparente ; il ne suffit pas non plus de rappeler l'origine arcadienne des Lupercales et des Luperques, leur rapport avec Pan et Évandre, souligné par Ovide (*Fastes*, II, 267 sqq.), le fait qu'Énée vient d'assister aux danses des Saliens (*Énéide*, VIII, 285) et, peut-être, des ancêtres des Luperques, s'il faut voir en eux les prêtres *pellibus cincti* du v. 282. On peut dire que les Luperques — dont, selon Suétone, Auguste avait d'autre part remis le culte en honneur — renvoient au Lupercal du début de l'*ekphrasis* et à Romulus, les Saliens à Numa et à la « composante sabine » de la nation romaine, que leurs cérémonies, fort anciennes, commémorent l'alliance des origines pastorales (les Luperques) et guerrières (les Saliens) de la cité ; on peut remarquer que les *matres* du v. 666 font pendant à celles du v. 718 dans le tableau des fêtes religieuses qui marquent parallèlement le retour d'Octave à Rome, dans la seconde partie de notre passage. Tout cela est vrai, sans doute, mais il serait préférable de donner à notre épisode une dimension plus proprement historique. Un article de P. T. Eden[4] le rapproche fort opportunément d'un passage du livre V de l'*Histoire romaine* de Tite-Live : dans les temps qui suivent la fin du *tumultus Gallicus*, Camille s'oppose au projet de transférer Rome à Véies, et insiste sur la nécessité de conserver dans leur cadre traditionnel les objets sacrés qui ont garanti la protection et la pérennité de la cité : *et, ne omnia generatim sacra omnesque percenseam deos..., quid de ancilibus uestris, Mars Gradiue tuque, Quirine pater* (*H. R.*, V, 52, 6-7)..., où l'on retrouve indirectement les Luperques et les Saliens ; et, dans la péroraison de son discours, il conclut : *Hic Capitolium est... hic Vestae ignes, hic ancilia caelo demissa, hic omnes propitii manentibus uobis di* (*H. R.*, V, 54, 7) ; Camille cite de nouveau les anciles, *caelo demissa* (*ancilia*), que Virgile men-

4. *The Salii on the shield of Aeneas*, dans *Rh. M.*, 116, 1973, p. 73-83.

tionnera également (*lapsa ancilia caelo*), dans un contexte historique comparable puisque le poète de l'*Énéide* vient d'évoquer, justement, le *tumultus Gallicus*, et la préservation par Manlius du Capitole, haut lieu de la romanité, gage de la permanence des destins et de Rome qui, sans cela, aurait été transportée ailleurs. Quant aux *pilenta* du v. 666, ils pourraient bien avoir la même origine : sous la dictature du même Camille, les *matronae* furent, en effet, honorées par deux fois, à en croire le témoignage de Tite-Live : une fois pour avoir contribué par leur or au paiement du tribut exigé par les Gaulois, une autre fois, après la prise de Véies, en 395, pour avoir, de la même façon, aidé à recueillir suffisamment d'or pour acquitter le vœu de Camille de consacrer à l'Apollon de Delphes le dixième du butin : *Grata ea res ut quae maxime Senatui umquam fuit ; honoremque ob eam munificientiam ferunt matronis habitum ut pilento ad sacra ludosque, carpentis festo profestoque uterentur* (*H. R.*, V, 25, 9). La prise de Véies est antérieure de dix ans à l'invasion gauloise, mais le désir d'honorer les *matronae* est le même, et rappelle d'autre part le souvenir de Romulus qui, selon le témoignage de Plutarque et d'Ovide (*Fastes*, I, 617 sqq.) aurait déjà pris une mesure similaire à l'égard des Sabines. Ajoutons que le personnage de Camille n'est pas sans analogie avec celui d'Auguste qui, en rebâtissant les temples de Rome, assurera à sa façon la continuité religieuse de la cité (v. 715 sqq.). Romulus, Camille, Auguste ; le début, le milieu et la fin de l'*ekphrasis* : en effectuant ces rapprochements, en replaçant la scène de la Rome en fête dans la continuité directe du tableau représentant Manlius au Capitole, nous avons déjà partiellement tourné le dos à l'étude individuelle des représentations, qui ne nous a pas permis de lever l'ambiguïté du texte. Il reste maintenant à le considérer dans sa globalité.

Le premier principe d'explication, qui procède sans doute de l'idée (vraisemblable) que le texte de Virgile permettrait à un artiste habile de fabriquer un véritable bouclier et de la conviction (assurément fondée) que le poète avait soigneusement médité le « plan » de sa description consiste à poser, en effet, l'objet comme préexistant à cette description, et à tenter de retrouver le schéma de sa décoration pour en tirer des conclusions sur les intentions de l'auteur, la structure de son imagination, etc. Ces reconstitutions sont souvent vraisemblables au regard de ce que nous savons des principes esthétiques des Anciens, et généralement cohérentes avec les indications du texte : elles ont malheureusement contre elles leur désaccord tant dans la disposition des scènes qu'elles présentent que dans le nombre même de ces scènes. Il n'est pas, répétons-le, de notre propos de discuter ces principes de reconstitution, ni d'entrer dans des considérations sur la signification de cette décoration, mais de chercher ce qui, des éléments visuels ou des élé-

ments littéraires, assure la cohérence et la suffisance du texte, pour conclure à la nature de l'imagination créatrice de Virgile dans ce passage. Or, à s'en tenir au texte seulement, une reconstitution figurée se heurte à de graves difficultés. La première procède de l'idée même de re-constitution qui implique des retours en arrière pour re-mettre tel ou tel motif à « sa » place : ainsi faut-il attendre 22 vers pour trouver la localisation *in summo*, en déduire que ce qui précède doit se trouver en bas (*in imo*, s. e., si l'on considère, avec la majorité des commentateurs que *in summo* signifie *in summo clipeo*) et re-composer alors le début de la description sur ces bases ; de même faut-il, pour croire avec L.-A. Constans et R. Lesueur que les scènes des fêtes religieuses et de Caton et Catilina aux Enfers sont symétriquement disposées de part et d'autre du tableau montrant Manlius au Capitole, rétrograder l'une d'entre elles (la première, sans doute) de 11 vers. On comprend mal cette nécessité lorsqu'on se rappelle que Virgile n'hésite pas, d'autre part, à présenter dans une suite ordonnée les éléments qu'il a choisis dans l'ordre qui lui convient, fût-il paradoxalement contraire à l'ordre chronologique : on se souvient ainsi que dans le défilé des héros du chant VI dont l'ordre général est bien chronologique — d'ailleurs la poésie symboliste ne nous a-t-elle pas appris que le cortège est comme le fleuve, un symbole ordinaire de la durée? — et qui est introduit dans des termes comparables à ceux qui précèdent la description du bouclier (*longo ordine*, VI, 754 ; *in ordine*, VIII, 629 ; cf. *omnis Iuli /progenies*, VI, 789-790 et *genus omne futurae /stirpis ab Ascanio*, VIII, 628-629), le personnage d'Auguste est évoqué entre celui de Romulus et celui de Numa Pompilius. De plus, si l'on considère, comme la quasi-totalité des commentateurs, que le bouclier est décoré d'une couronne extérieure représentant des scènes d'histoire pré-actiaques et d'une zone centrale montrant la bataille d'Actium et ses suites[5], on aboutit à une composition très déséquilibrée : cinq motifs au moins d'un côté de la scène supérieure du *tumultus gallicus*, un seul de l'autre. De là, la volonté exprimée par certains de combler les « blancs » laissés par Virgile, ou de les expliquer, par exemple par des rapprochements avec le défilé

5. Si l'on cherchait vraiment à retrouver un schéma décoratif figuré — bien que sa reconstitution de détail procède largement, dans notre perspective, d'une fausse problématique — on pourrait imaginer que la représentation de la bataille proprement dite figure au centre, comme *emblema* — et l'on connaît dans l'art des représentations de combats — et que les scènes terrestres du retour à Rome et de l'apothéose d'Auguste se trouvent à la périphérie, après celle de Caton aux Enfers : l'équilibre plastique de l'ensemble y gagnerait, et l'on supprimerait les problèmes posés par l'agencement pratique des scènes au centre du bouclier. On comprend mal cependant que, si telle était son idée, Virgile n'ait pas ramené notre regard vers la couronne extérieure au moyen d'une transition appropriée. Il nous semble enfin, et surtout, que ce texte, comme nous le verrons, vaut avant tout par son dynamisme et ses équilibres ; de ce point de vue, les scènes de triomphe, de fête et d'apothéose sont la *suite nécessaire* de la bataille d'Actium ; les correspondances que nous soulignerons entre le personnage de Caton et celui d'Auguste impliquent *nécessairement* leur présence à la fin de chaque partie, et c'est cela qu'il faut d'*abord* considérer.

des héros auquel nous venons de faire allusion. De plus, les précisions que donne le poète sur la localisation des motifs sont peu claires : outre le *in summo* du v. 652 déjà nommé, on ne peut guère faire fond que sur *in medio* (v. 675), peut-être aussi sur *haec inter*, v. 671, *contra*, v. 711, voire sur le balancement *hinc... hinc...* des v. 678 et 685. Le reste est vague, et peut s'entendre dans un sens temporel aussi bien que spatial (*nec procul hinc*, v. 635, *haud procul inde*, v. 642, *hinc procul*, v. 666, *hic*, v. 663), voire uniquement temporel (*post*, v. 639) ; dans certains cas, il s'agit uniquement de transitions rhétoriques sans valeur concrète (*nec non*, v. 646, *at*, v. 714), et il arrive même qu'elles fassent totalement défaut, laissant le lecteur libre d'effectuer à sa guise son propre découpage, comme on le voit à propos des v. 714-728. Les difficultés de la reconstitution figurée nous amènent donc à chercher ailleurs un principe d'explication simple propre à lever ou à dépasser ces difficultés en respectant toujours la spécificité du texte et celle du projet de son auteur.

Pour progresser dans cette voie, j'ai essayé de regrouper dans un tableau les éléments dont nous disposons, et de les présenter dans une double perspective, celle, concrète, d'une organisation « visuelle », celle, plus abstraite, d'une organisation « littéraire ».

| Chronologie | Composition « visuelle » | Composition « littéraire » |
|---|---|---|
| | **A. 1re partie :** (**in imo*?), v. 630-651 (22 v.) : | **A. 1re partie :** *Cycle pré-actiaque*, v. 630-670 (41 v.) : |
| | Des origines à 502 av. J.-C. | Des origines à 46 av. J.-C. |
| | a) La louve et les jumeaux (5 v.). | a) Les origines, v. 630-634 (5 v.) : La louve et les jumeaux. |
| Quelques lustres après 0. | b) *Nec procul hinc* : rapt des Sabines (4 v.). | b) *Nec procul hinc* : épisode sabin, v. 635-641 (7 v.) : – rapt des Sabines (4 v.) ; |
| | c) *Post* : conclusion de la paix (3 v.). | – *post* : conclusion de la paix (3 v.). |
| Env. 1 siècle après. | | c) *Haud procul inde* : épisode albain, v. 642-645 (4 v.) : |
| | d) *Haud procul inde* : supplice de Mettius (4 v.). | supplice de Mettius. |
| Env. 140 ans après. | | d) *Nec non* : épisode étrusque, v. 646-651 (6 v.) : |
| | e) *Nec non* : Porsenna, Coclès, Clélie (6 v.). | Porsenna, Coclès, Clélie. |
| | *Pas de transition.* | |
| Env. 120 ans après. | **B. 2e partie :** *in summo*, v. 652-670 (19 v.) : | |
| | De 385 à 46 av. J.-C. (?). | e) *In summo* : épisode gaulois, v. 652-666 (14,5 v.). |
| | f) *In summo* : Manlius (11 v.). | – Manlius au Capitole (11 v.) ; |
| | g) *Hic* : cérémonies religieuses (3,5 v.). | – *hic* : cérémonies religieuses (3,5 v.). |

| Chronologie | Composition « visuelle » | Composition « littéraire » |
|---|---|---|
| + de 3 siècles après. | | f) *Hinc procul* : aboutissement, v. 666-670 (4,5 v.)<br>Catilina et Caton aux Enfers. |
| | h) *Hinc procul* : Catilina et Caton (4,5 v.).<br>*Transition : haec inter*, v. 671-674 (4 v.) : | *Transition* : *haec inter*, v. 671-674 (4 v.) : |
| | la mer et les dauphins (+ v. 675-677?). | la mer et les dauphins. |
| | **C. 3e partie** : *in medio*, v. 675-728 (54 v.) :<br>De 31 à 28 av. J.-C. | **B. 2e partie** : *in medio* : Actium et ses suites, v. 675-728 (54 v.) : de 31 à 28 av. J.-C. |
| | i) *In medio* : La bataille d'Actium (36-33?-v.). | g) Introduction narrative, v. 675-677 (3 v.). |
| | | h) Le choc d'Actium, v. 678-703 26 v.) :<br>– *hinc* (+ *parte alia*) : les forces d'Octave (7 v. : 4 + 3) ;<br>– *hinc* : les forces d'Antoine (4 v.) ;<br>– *una* : le combat (hommes + dieux) (15 v. : 9 + 6). |
| | (Il est difficile de savoir si le balancement *hinc* (*parte alia*)... *hinc*... correspond à plusieurs motifs distincts et si le « tableau » ne commence pas au v. 678). | |
| | j) *Contra* : le Nil et l'Égypte (3 v.). | i) Déroute des Antoniens (Actium + l'Égypte), v. 704-713 (10 v. : 7 + 3). |
| | k) *At* (??) : Rome (15 v.). | j) *At* : Victoire d'Octave. Rome, v. 714-719 (6 v.). |
| | | k) *Ipse* : apothéose d'Auguste, v. 720-728 (9 v.). |

N. B. 1° Les éléments correspondants sont situés sur la même ligne. 2° Les mots significatifs (cités et soulignés) gurent d'ordinaire en début de vers : la ponctuation bucolique (v. 666) explique la présence de demi-vers dans le écompte, mais n'ôte rien à la valeur du *hinc procul* qui ouvre le « tableau » de Catilina et de Caton. 3° Dans la euxième partie de la colonne « composition littéraire », la délimitation des sections g)-k) repose sur le changement u temps des verbes. 4° Dans cette même colonne, le regroupement qui conduit à la section e) procède de la commuauté d'inspiration du *tumultus Gallicus* et des scènes de fêtes (cf. *supra* : l'influence de Tite-Live).

La considération des deux premières colonnes de ce tableau confirme les insuffisances des reconstitutions figurées fondées sur une recomposition « visuelle » du bouclier d'Énée ; elle met d'autre part en évidence les lacunes d'une interprétation « visuelle » de l'imagination du poète dans ce passage : elle se caractérise surtout par son irrégularité. Si la rédaction des deux premières parties correspond à une progression assez régulière, celle de la troisième partie est massive et confuse : les indications de localisation concrètes sont imprécises — faut-il multiplier les tableaux au rythme des *hinc... hinc...*? —; il n'y en a guère qu'une qui fasse exception, puisque le *at* du v. 714 n'a rien de très visuel : le *contra* du v. 711, qui est seule de son espèce ; encore n'introduit-elle qu'un tableau très bref, incapable de contrebalancer la ou les scènes précédentes, et dont la présence ne correspond pas aux indications données à partir du v. 704 par le changement

du temps des verbes. L'imprécision et l'irrégularité se doublent donc d'une part d'incohérence : il y a divorce entre les indications du texte et la répartition que suggèrent d'autres indices textuels. Même sentiment, si nous mettons en rapport la composition visuelle et la progression chronologique rappelée à gauche : la période séparant deux tableaux varie de zéro à plus de trois cents ans. On se demande aussi si le *in summo* du v. 652 introduit à la fois la deuxième partie de la description et le tableau de Manlius, quand le *in medio* du v. 675 semble ouvrir toute la troisième partie avec trois vers généraux qui sont plus d'essence narrative que visuelle. On remarque enfin que la première et la deuxième partie s'enchaînent directement, alors que la deuxième et la troisième sont séparées par une transition, qui n'est pas seulement littéraire, mais bel et bien plastique.

Si donc l'on considère ses éléments comme nécessaires — et, faute de pouvoir contester les indications proprement textuelles, certains ont pu s'étonner du choix des motifs représentés — la composition visuelle n'est pas suffisante pour rendre compte du texte et pour fonder l'existence de ce passage en tant que tel.

La composition littéraire, par contre, ne prête pas le flanc à de telles accusations, d'autant que, par nature, les risques de divorce entre les articulations de l'analyse et les éléments du texte y sont très réduits. De fait, les masses y sont beaucoup mieux équilibrées ; leur enchaînement se fait grâce à une structuration claire fondée sur des corrélations nettes (*nec procul hinc*, v. 635 / *haud procul inde*, v. 642, ne subit plus l'interposition du *post*, v. 639) ; à la vision analytique des forces en présence (*hinc... hinc...*, v. 678, 685) succède celle, synthétique, de la mêlée (*una*, v. 689). L'enchaînement ne repose plus seulement sur des termes concrets, mais sur des transitions lexicales qui les suppléent et sont régulièrement disposées au début des phrases, c'est-à-dire de vers — à l'exception de la ponctuation bucolique du v. 666, déjà signalée : *at*, v. 714, *ipse*, v. 720 ; elles s'accordent avec le reste de la structure, par exemple avec l'alternance du passé et du présent historique (alternance qui peut d'ailleurs se suffire à elle-même : v. 704). La composition apparaît régulière : une partie périphérique-une partie centrale, sans que se pose la question de restituer une localisation **in imo* pour faire pendant à *in summo*, et de savoir si la composition « visuelle » est bi- ou tripartite, comme pourrait le laisser entendre la correspondance *in summo*/*in medio* (v. 652, 675), mais avec dans ce cas l'anomalie que constitue l'absence de transition entre la première et la deuxième partie ; ses articulations correspondent de plus à une succession chronologique également régulière de 120 ans en moyenne..., à deux exceptions près, dont il nous faut rendre compte. La première se situe à la charnière des deux premières scènes : *nec procul hinc*

v. 635, correspond à un laps de temps de quelques dizaines d'années, ce qui ne serait pas surprenant, si *haud procul inde*, qui lui ressemble fort (v. 642), ne représentait un « saut » de près d'un siècle. Cette séparation nette correspond, croyons-nous, à une différence d'approche considérable entre les deux scènes : la seconde est proprement historique, la première est plus symbolique ; le groupe de la louve et des jumeaux ne représente pas seulement l'origine de Rome : il symbolise la romanité tout entière, tout un peuple dont Tite-Live dit dans sa préface qu'il était le premier du monde, et que sept siècles d'histoire l'ont porté au faîte de la grandeur. Properce, dressant à Rome un monument comparable à celui édifié par Virgile avec l'*Énéide* et la description du bouclier d'Énée, retrouvera cette idée lorsqu'il s'écriera (*El.*, IV, 1, 55-56) : *Optima nutricum nostris, lupa Martia, / rebus, qualia creuerunt moenia lacte tuo* ! La première scène de l'*ekphrasis* joue donc *aussi* le rôle d'une introduction générale ; elle est chronologiquement la première, mais sa portée dépasse le cadre historique étroit qui pourrait être le sien, et lui confère une sorte d'intemporalité ou d'éternité. L'histoire de Rome proprement dite ne commence qu'au tableau suivant : c'est le sens fort de *nec procul hinc* ROMAM ADDIDERAT (v. 635). La seconde exception n'en est une que parce que le laps de temps séparant deux épisodes est anormalement long (plus de trois siècles, v. 666), car, pour le reste, la transition *hinc procul* ne dissimule pas l'idée d'un grand éloignement dans l'espace *et* dans le temps — nous reviendrons sur ce point — : sa justification n'est pas très éloignée de la précédente. Il nous apparaît que les deux personnages, placés eux aussi dans l'éternité (aux Enfers) aussi bien que dans l'Histoire, valent surtout par leur portée symbolique, Catilina comme le prototype des ennemis de la République (que l'on songe au début du *Catilina* de Salluste, dont un passage du discours de Caton — 52, 13 — a peut-être même fourni à Virgile l'idée de cette scène infernale), Caton comme celui des défenseurs de celle-ci (notre chronologie aura déjà manifesté qu'il s'agit pour nous de Caton d'Utique, dont la noblesse était reconnue même des successeurs et vengeurs de César et de leurs amis : Suétone, *Auguste*, 87 ; Horace, *Odes*, I, 12, 35 ; II, 1, 24) — preuve supplémentaire que les quarante et un premiers vers de l'*ekphrasis* forment un tout, puisqu'ils s'ouvrent et se concluent de façon comparable.

Le désir de fixer ces points, et la nécessité de tenir compte des remarques que nous venons de formuler, nous conduisent à proposer le schéma structurel suivant qui reprend et prolonge celui de la composition « littéraire » du passage : (page suivante).

Ce schéma confirme les qualités d'équilibre et de cohérence que nous avons déjà reconnues au texte de Virgile ; il fait mieux apparaître, d'autre part le principe binaire qui préside à l'élaboration de tout le

Structure générale de l'*ekphrasis* du bouclier d'Énée (*Énéide*, VIII, 630-728).

A. *Première partie* : couronne du bouclier (v. 630-670).
Cycle pré-actiaque : des origines à 46 av. J.-C. (et « au-delà »...) : 41 vers.

| | | | |
|---|---|---|---|
| Introduction : 5 v. | | *Introduction symbolique* : la louve et les jumeaux (v. 630-634). | |
| Scènes d'histoire pré-actiaques : ..... 36 vers. | 7 v. | *Histoire romaine.*<br>a) *Nec procul hinc* : épisode sabin (v. 635-641) : 7 vers :<br>– rapt des Sabines ;<br>– *post* : conclusion de la paix.<br>(env. 1 siècle après). | Toutes deux constituées : 17 vers. |
| | 10 v. | b) *Haud procul inde* : épisode albain (v. 642-645) : 4 vers :<br>– supplice de Mettius ;<br>(env. 140 ans après).<br>c) *Nec non* : épisode étrusque (v. 646-651) : 6 vers :<br>– Porsenna, Coclès, Clélie ; | |
| | 11 v. | (env. 120 ans après).<br>d) *In summo* : épisode gaulois (v. 652-666) : 14,5 vers :<br>– Manlius au Capitole : 11 vers ; | Toutes deux préservées : 19 vers. |
| | 8 v. | – *hic* : cérémonies religieuses : 3,5 vers.<br>(+ de 3 siècles après).<br>e) *Hinc procul* : aboutissement (v. 666-670) : 4,5 vers :<br>– Catilina et Caton aux Enfers. | |
| Transition : 4 v. | | Transition (v. 671-674) *Haec inter* : la mer et les dauphins : 4 vers. | |

B. *Deuxième partie* : centre du bouclier (v. 675-728).
Actium et ses suites immédiates (31-28 av. J.-C.) : 54 vers.

| | | | |
|---|---|---|---|
| Introduction : 3 v. | | Introduction narrative : *in medio* : la bataille d'Actium (v. 675-677). | |
| Scènes d'histoire actiaques : 51 vers | 11 v. | f) Le choc d'Actium (v. 678-703) : 26 vers :<br>– *hinc* (+ *parte alia*) : les forces d'Octave : 7 v. (4+3) ;<br>– *hinc* : les forces d'Antoine : 4 vers ; | La bataille : 26 vers. |
| | 15 v. | – *una* : le combat (hommes + dieux) : 15 vers (9+6). | |
| | 10 v. | g) Déroute du parti antonien (v. 704-713) : 7 vers :<br>– *contra* : le Nil et la fuite en Égypte : 3 vers. | Ses suites : 25 vers. |
| | 15 v. | h) Victoire d'Octave (v. 714-728) : 15 vers :<br>– cérémonies religieuses : 6 vers ;<br>– apothéose d'Auguste : 9 vers. | |

passage et qui conduit non seulement à distinguer le centre et la périphérie du bouclier, mais encore dans chacune de ces grandes masses, à définir deux autres parties, elles-mêmes divisées en deux sous-parties — et l'on peut souvent diviser encore ces sous-ensembles en deux ; l'équilibre s'établit le plus souvent en opposant deux éléments courts à un élément long, et de ce fait la tripartition n'est qu'apparente, puisqu'elle recouvre en fait le schéma (a + b) = c. Ce principe peut être suivi jusque dans le détail : ainsi, dans le tableau des guerres étrusques, trouvons-nous deux personnages de sexe opposé (Clélie et Coclès) face au seul Porsenna, à l'exclusion d'autres héros de l'indépendance, comme Scaevola, qui avait pourtant sa statue sur la Voie Sacrée, au même titre que Coclès et Clélie. Le principe binaire se retrouve d'ailleurs dans l'enchaînement des idées : nous venons de parler d'un souci d'opposer des personnages, mais nous pourrions multiplier les traces de ce procédé en soulignant (v. 635-641/642-645) le contraste de la paix jurée et de la paix trahie (v. 652-666), celui de la ville en guerre et de la ville en paix (v. 666-670), celui de Catilina et de Caton — encore amplifié par l'identité des syllabes initiales ; il faudrait aussi souligner la multiplication de ces oppositions dans toute la description de la partie centrale du bouclier. A ce phénomène de contrastes, il faut joindre celui des similitudes ou des parallélismes, qui en est l'exacte — et binaire — contrepartie : ainsi trouvons-nous une introduction au début de chacune des deux parties principales, la première étant à la fois plus générale (puisqu'elle ouvre l'ensemble de la description et que la bataille d'Actium correspond au sujet général des représentations : *res Italas Romanorumque triumphos... genusque omne futurae / stirpis ab Ascanio pugnataque in ordine bella*, *Énéide*, VIII, 626, 628-629) et particulière (puisqu'elle montre Romulus, qui est aussi un personnage historique et que nous retrouverons, à ce titre, dans la scène suivante aux côtés de Tatius). De la même manière, si nous avons indiqué, entre les vers 652-666 et 666-670, une articulation commode (car elle équilibre les quatre « quarts » de la première partie), mais choquante (parce qu'elle passe au milieu d'un groupe que nous avons constitué comme un tout), c'est parce qu'il nous semble qu'elle correspond à la partie similaire de la deuxième moitié de l'*ekphrasis*, qui comporte aussi des cérémonies religieuses avec des *matres* (v. 666, 718) et *per urbem* (v. 665, 716), et une scène d'apothéose, celle d'Auguste, qui fait pendant à celle de Caton ; au demeurant, on a remarqué que, si la scène de Manlius au Capitole est indiscutablement historique, celle des cérémonies religieuses qui lui succède paraît plus intemporelle, puisqu'il nous a fallu le concours de l'*Histoire romaine* de Tite-Live pour la situer dans un contexte chronologique, et qu'il y a peut-être là matière à les distinguer. Enfin, pour en terminer avec la structure

de cette première partie — la plus malaisée sans doute à établir, puisque nous manquons des balancements et des changements de temps si utiles dans la seconde — la délimitation des deux premiers « quarts » repose sur un souci de cohérence et sur la volonté de mettre en évidence le balancement *nec procul hinc... haud procul inde* (v. 635, 652). Qu'il faille d'autre part établir une articulation forte après le v. 651 et que la première moitié de la description comporte deux sous-ensembles, c'est ce que suggère, autant et plus peut-être que le sens de ces sous-ensembles indiqués dans la colonne de droite, le fait que les v. 630-651 semblent une réminiscence plus ou moins formelle d'un passage des *Géorgiques* (II, 523-535), où l'on retrouve le *pendere circum* des v. 631-632 — si difficile à interpréter d'une façon concrète et plastique — voisinant avec l'idée de l'allaitement et le mot *ubera* : *Interea dulces pendent circum oscula nati, / casta pudicitiam seruat domus, ubera uaccae / lactea demittunt*, le tout associé quelques vers plus loin à Romulus et à Rémus, aux Sabins et aux Étrusques, et aux progrès de Rome, en même temps qu'à l'idée de l'âge d'or : *hanc olim ueteres uitam coluere Sabini, / hanc Remus et frater; sic fortis Etruria creuit / scilicet et rerum facta est pulcherrima Roma / septemque una sibi muro circumdedit arces* (...) *aureus hanc uitam in terris Saturnus agebat* (v. 532-535 et 538).

Cette idée de progrès nous conduit à formuler un deuxième groupe de remarques : les correspondances, oppositions et parallélismes que nous venons de relever ne sont plus seulement thématiques[6], mais structurels et formels ; l'équilibre remarquable de l'ensemble et du détail de la composition n'est plus statique, mais dynamique ; c'est ce dynamisme même qui fonde la cohérence et la nécessité de l'œuvre, et ce dynamisme est celui du temps et du progrès. On retrouve là l'idée de D. E. Eichholz[7], mais systématisée, puisque le rythme de la progression n'est plus simplement dramatique, mais dépend de l'imaginaire même du poète et du projet général du texte. Ainsi pouvons-nous reprendre à notre compte la définition de l'imagination que donne G. Durand, et que J. Thomas cite dans sa thèse sur *Les structures de l'imaginaire dans l'Énéide*, en l'appliquant à Virgile : « elle est dyna-

6. Les interprétations souvent ingénieuses et séduisantes qui expliquent le bouclier d'Énée par référence à des thèmes augustéens (les vertus augustéennes : W. W. Fowler, *Aeneas at the site of Rome*, p. 103 sqq. ; J. R. Bacon, *Aeneas in wonderland*, dans *C. J.*, 53, 1939, p. 97-104 ; l'opposition de la vertu et du mal : Brooks Otis, *Vergil, a study...*, p. 341 sqq.) ne sont pas de notre propos. Celles qui essaient de retrouver une structure souvent symétrique (de part et d'autre du motif de Manlius ou de l'*umbo*), et de se placer dans une perspective dynamique — celle du temps ou du passage à la lumière — R. Lesueur, *L'Énéide de Virgile*, p. 374 sqq. ; J. G. Griffith, *Again the shield of Aeneas*, dans *P. V. S.*, 6, 1966-1967, p. 54-65) ne parviennent pas toujours à donner à ces deux directions de recherches une perspective unique qui les rendrait plus systématiques et plus convaincantes. Les considérations structurales de J. Perret à la fin de son édition de l'*Énéide* nous ont semblé plus fécondes, et nous ont été fort utiles.

7. *The Shield of Aeneas*, dans *P. V. S.*, 6, 1966-1967, p. 45-49.

misme organisateur et ce dynamisme est facteur d'homogénéité dans la représentation ». Le rythme du récit — et, secondairement, celui du déplacement du regard à la surface du bouclier — est celui-là même de l'Histoire, et l'on peut presque dire que c'est la forme même de l'imaginaire et du verbe qui crée l'Histoire autant et plus qu'elle n'est tributaire des éléments historiques concrets qui lui servent de support : loin d'être une gêne, l'ambiguïté spatio-temporelle et le caractère rhétorique des articulations du passage servent les desseins de l'auteur : c'est que son art n'est pas fondamentalement visuel, mais littéraire avant tout. Dans cette perspective, les éléments qui nous sont donnés sont nécessaires, puisqu'ils assurent la coïncidence du temps du récit et du temps de l'Histoire : on l'a vu dans la régularité des périodes qui séparent chaque épisode, on pourrait s'en assurer encore en remarquant que l'articulation principale de la première partie se situe bien au milieu de la période qui sépare la fondation de Rome de la bataille d'Actium : 363 ans de la fondation de Rome à l'invasion gauloise, 354 de celle-ci à la bataille d'Actium. Il en résulte que les éléments de l'*ekphrasis* sont également suffisants : si l'on ne saurait en supprimer, on ne saurait pas davantage en ajouter, sauf à ruiner définitivement l'équilibre et le rythme que nous venons de souligner, et à travers eux non seulement le projet du poète, mais la structure même de son imagination.

Le temps de Virgile, comme le souligne J. PERRET[8], n'est pas cyclique mais linéaire. Il semble paradoxal de le rappeler à la fin de l'étude d'une frise historique située à la périphérie d'un bouclier rond[9] qui, plus que tout autre objet, paraît se prêter idéalement à la représentation d'un cycle fermé, mais le fait n'en apparaît que plus éclatant encore. On assiste ici, plus nettement encore, à un phénomène comparable à celui qu'A. NOVARA a reconnu à propos de la quatrième *Églogue*[10] : contrairement aux apparences, le temps n'est pas cyclique, il est celui, linéaire, de la continuité de l'histoire romaine. La description de la première partie commence et s'achève sous la terre, avec des scènes également intemporelles, mais il ne s'agit pas d'un monde clos : l'ambiguïté de ces scènes, à la fois générales et particulières, hors du temps et néanmoins situées dans la durée par l'entremise des personnages qui y figurent permet ce passage du cercle à la ligne ; le fait

8. *Virgile, l'homme et l'œuvre*, p. 115.

9. *Clipeus* ; à l'occasion de sa fabrication, Virgile insiste sur sa rotondité : *septenosque orbibus orbis / impediunt* (*Énéide*, VIII, 448-449). Nous avons cherché à savoir si le mot concret (« visuel ») *orbis*, pouvait suggérer métaphoriquement l'idée d'un temps circulaire : or sur les soixante-six exemples attestés dans l'œuvre de Virgile (*Appendix* exclue) selon l'*Index verborum Vergilianus* de WETMORE, quatre seulement renvoient à l'idée du cycle annuel des mois (qui est trop rapide pour nous intéresser ici), et un seul à un cycle plus long (mille ans), mais dans un contexte très particulier (il s'agit du cycle des réincarnations, *Énéide*, VI, 745).

10. *Les idées romaines sur le progrès*, p. 682 sqq.

d'avoir terminé au bord de l'infini permet d'ailleurs d'ouvrir le cercle en nous conduisant dans une région où le temps — quel qu'il soit — s'abolit, et où le seul cycle serait celui des réincarnations, *dont Virgile ne parle pas ici.* Il faut surtout voir, d'autre part, que la description du bouclier forme un tout ; elle ne s'arrête pas au v. 670, et son dynamisme nous entraîne jusqu'au centre de l'objet[11]. Là est son aboutissement — dans l'éternité également avec la véritable apothéose d'Auguste qui termine notre passage — et il ne s'agit pas d'un aboutissement ponctuel, mais d'un nouveau progrès, puisque les événements évoqués s'étalent sur une durée de trois ans. Il semble impossible de dire quelle ordonnance il convient de leur attribuer concrètement dans le champ de la représentation, car la notion de succession linéaire est moins facile à imaginer au centre de l'objet qu'à sa périphérie, mais l'imagination littéraire n'en a cure : il lui suffit que son dynamisme continue à opérer. Virgile a donc su tirer profit du schéma décoratif général qui lui sert de prétexte pour nous amener d'une façon régulière, par l'entremise d'une transition littéraire et d'une introduction narrative, au centre du bouclier — on pourrait dire : au cœur de son œuvre, si la description du bouclier d'Énée a bien été l'un des premiers fragments de l'*Énéide* qui aient été ébauchés[12], dans le droit fil du début du chant III des *Géorgiques* que nous avons déjà signalé —; et ce centre ainsi atteint n'est pas le monde clos que pourrait indiquer la présence d'une couronne à l'entour : il s'ouvre lui-même sur l'infini des temps[13]. La ligne du regard à la surface de l'objet, qui est en fait la ligne de l'histoire et celle du verbe poétique qui coïncide avec elle, n'est plus le cercle, ni même une ligne continue : *c'est une spirale,* et nul n'est besoin d'insister sur les connotations symboliques de la spirale, image d'une progression dynamique et de l'approfondissement.

11. On retrouve là une autre occurrence du symbole de la marche vers le Centre, image de l'ascèse héroïque, que J. Thomas a reconnu plus généralement dans les livres VII et VIII de l'*Énéide,* et dont il met en relief le caractère fondamental, en notant que la marche des Énéades vers ce Centre que représente l'emplacement de Rome est mis en relief par « la révélation, concomitante de sa découverte, d'un mythe cosmogonique : l'établissement de Saturne et de l'Âge d'or dans le Latium » (*Structures de l'imaginaire dans l'Énéide,* p. 272) — où l'on retrouve le thème du temps et du progrès. Remarquons aussi que le dynamisme de l'*ekphrasis* permet, dans ce cas précis également, la transmutation en symbole du Centre des images du Creux, « simple abri provisoire », dont le symbolisme « se trouve exorcisé par celui du Centre, auquel accède peu à peu le héros » — et, dirions-nous ici, le lecteur — « et vers lequel tous les mouvements, toutes les lignes de force convergent » (J. Thomas, *ibid.*) : partant de la matrice de la grotte du Lupercal, le mouvement du texte nous conduit, en effet, vers un centre où se rencontre l'image de l'homme qui instaurera dans le Latium un nouvel Âge d'or (*Énéide,* VI, 792-794).

12. Sur cette question, dans un contexte comparable, cf. A. Novara, *op. cit.*, p. 826, n. 21.

13. Si la description du bouclier d'Énée nous conduit hors du temps historique et « banal », comme l'a vu J. Thomas (*op. cit.*, p. 283), c'est plutôt dans l'aboutissement de son double (et néanmoins unique) mouvement qui conduit à Caton et à Auguste que dans ses diverses scènes, qui n'échappent pas à la linéarité de la spirale. On tombera d'autre part d'accord avec lui sur le fait que, dans ce passage, le temps et l'espace se rejoignent, en ajoutant que cet espace n'est pas seulement celui de l'objet, mais l'espace littéraire du poème, et que c'est par le dynamisme du second que s'établit cette unification.

* * *

Ainsi, seule une structure littéraire permet-elle de justifier la nécessité et la suffisance des éléments du texte, et d'en proposer une explication une et complète. Son équilibre, sa régularité, sa cohérence ne nécessitent pas une référence à un schéma préétabli : elle se constitue progressivement, selon les principes d'une logique binaire, dont les autres descriptions d'œuvres d'art dans l'œuvre de Virgile offrent des manifestations constantes. Cette organisation, cette cohérence procèdent du dynamisme même de l'imaginaire, qui rejoint ici celui de l'Histoire. Le texte, dans sa totalité et dans sa singularité, répond donc bien aux intentions affirmées par le poète au v. 626 : montrer « l'histoire de l'Italie et les triomphes des Romains (...), la race de ceux qui sortiraient d'Ascagne et, dans leur ordre, les guerres et leurs combats » (trad. J. PERRET). Le bouclier « réel » — mais quelle réalité lui accorder? — peut bien comporter d'autres scènes et offrir un agencement précis, le texte, lui, ne retient que des principes d'équilibre formel, qui sont ceux du langage qui décrit et non du ciseau qui travaille ou du regard qui embrasse l'objet.

Le « miracle » du texte est, d'autre part, que ces caractères formels soient difficilement décelables, et que ces données premières s'effacent aux yeux du lecteur sensible à la richesse de la description et aux significations des scènes représentées. Le détail de l'*ekphrasis* conduit, en effet, à penser à une œuvre d'art réelle et splendide : tableaux fouillés et réalisables pratiquement comme le prouvent les rapprochements que l'on peut effectuer avec l'art figuré, profusion des métaux précieux... L'observateur rencontre aussi de multiples correspondances, avouées ou non, avec d'autres passages de l'*Énéide* ou de l'œuvre de Virgile : toutes établissent la cohérence interne de l'œuvre et du récit littéraires, et renvoient de façon symbolique, malgré leur diversité, à la célébration de Rome et d'Auguste. Ici encore naît l'illusion de la réalité, puisque la littérature y rencontre l'art figuré, qui obéit à des principes ou à des exigences identiques — et le commentaire que R. BIANCHI BANDINELLI fait d'un monument aussi capital pour la connaissance de l'art augustéen que l'*Ara Pacis Augustae* est exemplaire à ce sujet. Virgile a brillamment interprété le thème que les poètes épiques précédents lui avaient légué, jusque dans le choix même de ce thème, qui évoque le *clipeus uirtutis* décerné à Auguste par le Sénat en 27 avant J.-C.[14] : avec lui, la légende, l'histoire et la poésie se rejoignent pour

14. Sur le *clipeus uirtutis*, et en particulier sur les rapports qu'il entretient avec les quatre grandes vertus augustéennes, cf. G.-C. PICARD, *Les trophées romains*, p. 265 sqq.

faire d'Auguste l'être providentiel voulu par les destins de Rome. Le bouclier, texte ou prétexte, n'est alors plus que symbole, comme le suggère la forme même des derniers vers du livre 8 : *imagine gaudet / attollens umero famamque et fata nepotum* (v. 730-731) : « (Énée) se plaît à en voir l'*image*, chargeant *sur ses épaules la gloire* et *les destins* de ses neveux » (trad. J. PERRET).

Le vers a été attaqué dès l'époque de Servius comme superflu et trop moderne dans sa forme, mais il serait fort dommage qu'il eût disparu, tant il offre une image fidèle de l'*ekphrasis* tout entière : même insistance sur l'apparence visuelle, même perspective symbolique, même travail de la forme, enfin dans la recherche de l'expression qui substitue le sujet de la représentation figurant sur le bouclier au bouclier lui-même.

Et c'est bien là le point important. La description du bouclier d'Énée est une œuvre « de mauvaise foi », qui cultive constamment l'ambiguïté du sujet et de l'objet : ambiguïté dans la rencontre de l'idéologie et de l'art figuré, ambiguïté dans la traduction de la durée historique en termes de déplacement à la surface de l'objet et dans l'utilisation de l'apparence de cet objet pour suggérer la nature du sujet, ambiguïté enfin dans la rencontre de la littérature et de l'art, les structures de la composition et les moyens de l'expression étant présentés en termes d'art plastique et servant à établir la confusion du sujet et de l'objet et l'illusion de la réalité. Mauvaise foi, donc, si l'on veut bien nous passer ce jeu de mots, en présentant comme objective une décoration qui ressortit sur tous les plans à la subjectivité. Seule une étude fondée sur des critères formels et mettant en évidence la structure littéraire du texte, permet de souligner la nécessité et la cohérence de celui-ci, et donc de les fonder véritablement en raison. Mieux encore, en rendant leurs termes nécessaires, elle justifie les ambiguïtés, transforme en qualités ce qui serait « défauts » dans une perspective uniquement visuelle ou plastique, et permet de rendre compte de ce qui fait de ce texte une œuvre d'art — si, comme nous le croyons, son charme procède bien de son ambiguïté.

André Malraux écrivait dans *Les voix du silence* : « Un peintre est un homme qui fait des tableaux, comme un musicien est un homme qui compose de la musique, et la vision d'un peintre est celle qui sert à peindre. » Et encore : « De même qu'un musicien aime la musique et non les rossignols, un poète les vers et non les couchers de soleil, un peintre n'est pas d'abord un homme qui aime les figures et les paysages. c'est d'abord un homme qui aime les tableaux. » Et Valéry de son côté dans *Tel quel* : « Les belles œuvres sont filles de leur forme qui naît avant elles. » Cette forme dont nous avons vu le primat, ce principe dynamique de création et d'organisation qui est l'imagination de Vir-

gile, sont avant tout de nature textuelle et littéraire. Sans doute Virgile aime-t-il les beaux objets et les beaux spectacles, mais c'est d'abord un homme qui aime les vers[15].

15. Aux noms cités dans ces pages, il faudrait ajouter ceux de la presque totalité des éditeurs et commentateurs de Virgile, et, sur le sujet particulier du bouclier d'Énée, l'article de D. A. West, *Cernere erat : the Shield of Aeneas*, dans *P. V. S.*, 15, 1975-1976, p. 1-6.