IV

LE LIVRE II DE L'*ÉNÉIDE* ET LA CONCEPTION VIRGILIENNE DE L'ÉPOPÉE :

ÉPOPÉE ET TRAGÉDIE DANS L'*ÉNÉIDE* [1]

par Alain DEREMETZ
Professeur à l'Université de Lille III

SOMMAIRE. — *Deux parties composent cette étude de la* ***conception virgilienne*** *de l'épopée. La première a pour but d'explorer la dimension* ***tragique*** *du livre II de l'*Énéide, *sur les divers plans de sa manifestation (composition, personnages, mise en scène etc...). La seconde est consacrée au procédé métaphorique employé implicitement par Virgile dans et par le récit d'Énée pour exprimer sa vision du* ***genre épique*** *et se déclarer à la fois héritier d'Homère et nouveau fondateur d'une poétique de la romanité.*

EPITOME. — *This study of the Virgilian conception of epic falls in two parts. The first part explores the tragic dimension of Book II of the* Aeneid, *as manifested in its composition, characters, staging etc. The second part is devoted to the implicit metaphorical procedures used by Virgil in and through the narrative of Aeneas to express his vision of the epic genre and to declare himself both heir to Homer and founder of a poetic of Romanity.*

Si l'on en croit la *Vita*, attribuée à Suétone, qui ouvre le commentaire de Donat, ce fut pour répondre aux sollicitations pressantes d'Auguste [2] que Virgile accepta, en 23 avant J.-C., de quitter sa retraite campanienne pour lire devant le Prince et sa sœur Octavie trois livres de son épopée, sans doute d'abord, mais le point est discuté, les deuxième et quatrième, et le sixième ensuite.

On peut s'interroger sur les raisons qui ont guidé ce choix du poète, surtout si l'on considère que le deuxième livre est (au moins sur le plan métrique) l'un des moins achevés. Parmi toutes les réponses que l'on peut apporter à une telle question, et si l'on ne se contente pas de celle qui voit là une indication chronologique relative à l'ordre de composition du poème, il en est une que l'on peut déduire des biographies et des commentaires anciens : Virgile a retenu trois livres particulièrement émouvants, le sixième par les allusions directes qu'il contient à l'empereur et à sa sœur

1. Je remercie les agrégatifs de l'Université de Lille et de l'E.N.S. de Fontenay/St Cloud pour leur participation dynamique et inspirée à l'étude de ce livre II de l'*Énéide*.

2. Suétone, *Vita*, 31-32.

(celle-ci, comme le rapporte la même source, défaillit d'émotion en entendant évoquer le nom de son fils — *tu Marcellus eris* — et, selon Servius [3], Auguste et Octavie pleurèrent si fort que Virgile ne put reprendre sa lecture qu'après avoir précisé qu'elle touchait à sa fin), les deuxième et quatrième parce qu'ils rapportent avec un pathos appuyé deux disparitions fatales, la destruction de Troie et la mort de Didon. Pour dire les choses autrement, cette fois à la manière des commentateurs modernes des années cinquante et soixante, Virgile aurait eu pour objectif, en opérant cette sélection, de pointer l'une des dimensions majeures de son épopée, la dimension tragique.

Il faut toutefois admettre que la reconnaissance et l'exploration par les critiques modernes de cette dimension tragique de l'*Énéide* ne recouvrent pas exactement ni exclusivement la sélection virgilienne. Si le quatrième livre est souvent désigné comme celui de la « tragédie » de l'*infelix Dido* [4], ce sont plutôt les livres X, XI et XII où se jouent les destins de Pallas, de Lausus, de Mézence et surtout ceux de Camille et de Turnus, qui ont été le plus souvent ainsi qualifiés [5], alors que le livre 6, où pourtant la matière ne manque pas si l'on songe à toutes les figures tragiques que croise Énée dans son périple infernal, Phèdre, Pasiphaé et Didon, dans le Champ des Pleurs, Déiphobe, plus loin, sans parler des grands criminels du Tartare évoqués par la Sibylle, a été trop peu [6] lu en ce sens pour que l'on puisse conclure de manière aussi positive ; quant au livre II, il offre, à ma connaissance du moins, une récolte encore moins abondante, malgré les développements que lui consacre W. F. JACKSON KNIGHT [7] dans son *Vergil's Troy*, dont s'est inspiré P. FECHEROLLE [8] pour composer un article intitulé « Le chant deuxième de l'*Énéide*, poème tragique ».

Je n'avais pas, je l'avoue, trouvé ce silence singulier, avant que mon attention ne soit attirée sur ce cas du récit d'Énée par notre collègue italien G. B. CONTE [9]. Sa remarque, qui m'a d'abord rendu perplexe, m'est apparue à la réflexion fructueuse, et tout particulièrement si on l'applique au deuxième livre. Il me faut maintenant dire pourquoi, et, pour prendre le

3. Servius, *Comm. in Verg. Aen.* 6, 861.

4. Voir, parmi d'autres, L. FEDER (*Vergil's tragic theme*, dans *Class. Journ.*, XLIX, 1953-54, p. 197 sq.), P. J. ENK (*La tragédie de Didon*, dans *Latomus*, XVI, 1957, p. 628 sq.) et A. SCHMITZ (*Infelix Dido*, Gembloux, 1960).

5. Voir, par exemple, pour la période considérée, A. MARECHAL (*Sur la mort de Lausus*, dans *Mélanges Ernout*, Paris, 1940), F. A. SULLIVAN (*Virgil's Mezentius*, *Class. Essays pres. to J.A. Kleist*, St Louis Univ., U.S.A.,1946, p. 93-112), E. L. HIGHBARGER (*The tragedy of Turnus. A study on Aeneid XII*, dans *Class. Weekly*, XLI, 1947-48, p. 114-124) ou J. B. GARSTAND (*The tragedy of Turnus*, dans *Phoenix*, IX, 1950, p. 47-58) ; voir aussi, plus récemment, R. LESUEUR, *Pour une lecture tragique du livre VII de l'*Énéide, dans *Pallas*, 49, 1998, p. 289-296.

6. Relativement du moins à la foule d'analyses historiques, religieuses ou littéraires dont il a fait l'objet.

7. W. F. JACKSON KNIGHT, *Vergil's Troy*, Oxford, 1932.

8. P. FECHEROLLE, *Le chant deuxième de l'*Énéide, *poème tragique*, dans *Les Études classiques*, 1934, p. 540 sq.

9 Lors d'un séminaire qui s'est tenu à Udine, en septembre dernier.

problème dans l'ordre, préciser préalablement ce qui a motivé cette orientation de la critique moderne, puis rappeler brièvement dans quel cadre elle s'est exercée.

Dans la grande diversité des analyses qui se sont succédé au cours des six dernières décennies, deux orientations principales peuvent être dégagées, selon que les critiques se sont cantonnés au seul plan poétique, ne paraissant pas avoir d'autre objectif que l'étude de la conception virgilienne de l'épopée, ou qu'ils ont débordé ce plan avec pour visée, plus ou moins explicite, de cerner les intentions idéologiques, voire politiques, dont témoigne, selon eux, la présence du paradigme tragique dans l'œuvre de Virgile.

Pour ne dire qu'un mot de cette seconde orientation, je mentionnerai J. PERRET[10] qui, citant à l'appui de sa thèse les études, récentes en 67, de MAGUINNESS, PARRY, CLAUSEN, QUINN, PUTNAM, BRISSON, DELLA CORTE et COMMAGER[11], ouvre son article intitulé « Optimisme et tragédie dans l'*Énéide* » par la déclaration suivante : « Naguère on eût volontiers présenté l'*Énéide* comme une prophétie triomphale, l'annonce d'un âge d'or plus qu'à demi instauré par Auguste ; les lecteurs d'aujourd'hui y entendent surtout une plainte, souvent indignée, *sunt lacrimae rerum.* » Puis il s'attache à montrer que « Virgile fait apparaître les malheurs, largement immérités, des individus qui sont liés à cette histoire » qu'il raconte, pour inviter le prince à la sagesse et à la modération. D'autres critiques sont allés encore plus loin dans cette voie et ont tiré des conséquences plus nettement politiques de l'apparent pessimisme virgilien et de sa vision tragique du destin romain : ils y ont vu autant d'indices de la réserve, voire de la distance du poète envers l'empereur et sa politique.

Quant à la première, elle regroupe principalement des enquêtes thématiques et des études de sources ou de modèles en rapport avec l'analyse de la pratique virgilienne de l'imitation. C'est ainsi que, dans la lignée de Servius et de Macrobe[12], les critiques se sont évertués à repérer des *loci*, allusions, citations ou reprises de tragédies grecques ou romaines antérieures, que d'autres ont pointé des procédés de composition et de style communs (dramatique ou pathétique), alors que d'autres encore, pour qui le tragique est essentiellement lié aux notions de destin personnel d'un héros et d'échéance fatale, se sont intéressés, sur le plan thématique, à toutes les figures, situations ou épisodes qui leur ont paru répondre à une telle définition du tragique[13] ; toutes ces investigations se déroulant par ailleurs dans le respect de l'autorité d'Aristote qui, en affirmant que l'épopée et la tragédie possèdent comme éléments communs, les péripéties, les reconnaissances et les scènes violentes[14] et que l'*Iliade* elle-même est

10. J. PERRET, *Optimisme et tragédie dans l'*Énéide, dans *R.É.L.*, 45, 1967, p. 342-362.
11. On trouvera ces références bibliographiques dans l'article cité ci-dessus de PERRET, p. 343.
12. Voir, notamment, Macrobe, *Saturnales*, V.
13. Par exemple la fin de Troie, Didon, Turnus...
14. Aristote, *Poétique*, 24, 59 b.

proche d'une tragédie [15], a légitimé la recherche de leurs influences réciproques et, tout particulièrement, de la dette de Virgile envers les Tragiques grecs et latins.

Alors que, sur la plupart de ces plans, le deuxième livre offre une matière féconde, les interprètes se sont souvent limités à la recherche de ses sources où Euripide (*Hécube, les Troyennes*) côtoie Livius Andronicus et Névius (*Equos Troianus*), Ennius et Accius (*Télèphe*), et à la mise en évidence du caractère tragique de certains personnages tels Corèbe, le fiancé de Cassandre, Politès et son père Priam, voire Créuse elle-même. Plus complet et plus systématique est néanmoins l'article déjà cité de P. FECHEROLLE dont voici un bref résumé.

Observant que « Virgile a fait dans son épopée la conciliation des genres littéraires, celle surtout de l'épique et du dramatique », ce dernier s'attache à montrer que « le chant deuxième... offre, fondues dans les cadres de l'épopée, les parties intégrantes de la tragédie [16] ». Il repère ainsi dans le poème « trois actes qui ont respectivement pour décor le littoral troyen, le centre de la ville et les rues d'Ilion en flammes ». Dans le premier (vv. 13-249 [17]) se joue, selon lui, la réussite du piège des Grecs (Le Cheval sera-t-il introduit dans Troie?); le second (vv. 268-631) est l'histoire d'une bataille désespérée dont l'issue est fatale malgré la bravoure des Troyens [18] (« Les Grecs vont-ils tirer de leur stratagème le parti souhaité »?); et le troisième (vv. 632-fin) est suspendu au sort d'Énée (« Énée parviendra-t-il à sortir de Troie avec les Pénates »?).

P. FECHEROLLE repère ensuite la présence de deux « mouvements lyriques qui orchestrent l'émotion ressentie après les épisodes [19] » et qui lui paraissent correspondre aux parties chorales d'une tragédie. Dans le premier (vv. 241-249) qui, selon lui, est du point de vue épique « un reproche pathétique et rétrospectif que le héros se fait à lui-même et fait à ses concitoyens au souvenir de l'aveuglement général », on retrouve, affirme-t-il, « une partition chorale parfaitement agencée », le chœur des Troyens en délire (244) répondant successivement à la voix qui chante l'avertissement (*O patria...*) et aux prédictions de Cassandre [20]; quant au second mouvement (624-631), il exprimerait l'émotion éprouvée devant la chute de Troie :

> *Alors il me sembla qu'Ilion tout entière s'abîmait dans les flammes et que, depuis ses fondements, s'effondrait la Troie de Neptune; comme, au sommet des*

15. Aristote, *ibid* 4, 48 b 35-49 a 1; cf. aussi 18, 56 a 10-19 et surtout 23, 59 b 2-7.

16. FECHEROLLE, *art cit.*, p. 540.

17. On peut se demander pourquoi FECHEROLLE n'intègre pas les vers 259-267 dans ce premier acte.

18. Il est possible de considérer que le troisième acte commence plus tôt, juste après la mort de Priam.

19. *Ibid.*, p. 541.

20. *Ô patrie, ô demeure des dieux, Ilion et remparts des Dardanides que la guerre a rendus si illustres ! Quatre fois, au seuil même de la porte, (la machine fatale) achoppa et dans le ventre quatre*

monts, un orne antique quand, par le fer, les paysans l'ont entaillé en redoublant les coups de leurs cognées, puis s'acharnent à l'envi à le jeter bas; jusqu'à la fin il menace et, sa chevelure tremblant, il agite sa cime ébranlée; enfin, à la longue vaincu par les blessures, il a gémi une dernière fois et, arraché, s'abat sur les pentes.

Le même critique souligne ensuite la place occupée par le « dialogue dramatique » dans le deuxième livre, et, notamment, dans le premier « acte » qui, dit-il, « tient tout entier dans le dialogue entre Sinon et les Troyens (vv. 69-194) », puis il signale le caractère dramatique de certains personnages, Énée, le protagoniste, Priam et surtout Sinon[21], qui est pour lui une création psychologique incontestable dans son rôle de traître et de figure de la « *fides punica* » (*sic*). Il conclut enfin sur la place accordée à la fatalité, notant qu'elle s'incarne dans les monstres qui sévissent contre Laocoon ou dans les forces surnaturelles qui décident du sort de la bataille[22], comme Vénus le montre à son fils en dissipant les brumes dont il était entouré.

Que peut-on dire d'une telle lecture et que peut-on y ajouter? On peut en dire que, dans un style certes un peu daté, elle présente un inventaire assez complet des domaines couverts et des points de vue choisis par la critique de cette époque sur le sujet (à l'exception de la recherche des sources) et en organise la matière en l'appliquant au livre II. En outre, en concluant que ce livre contient « quelque peu stylisés en épique, tous les éléments de la tragédie » et qu'il « apparaît comme l'un des plus parfaits dans l'œuvre que Virgile n'a pu mettre au point », FECHEROLLE lui confère implicitement le statut particulier d'être le miroir de l'œuvre entière et d'en exprimer la particularité essentielle. Je reviendrai sur ce point dans un instant, après avoir complété ses propositions par quelques observations que l'on doit à plusieurs critiques plus récents.

S'agissant, par exemple, de la notion d'acte que FECHEROLLE emploie pour qualifier les trois épisodes du livre, il semble possible de la justifier en ayant recours, comme l'a fait MAGUINNESS[23], aux concepts aristotéliciens d'*hamartia* (qu'on l'interprète comme « erreur » ou « aveuglement fatal ») et d'*hybris* dont la présence est abondamment attestée dans les trois actes à travers les termes de *furor* (244, 316, 355, 407, 499, 588, 595, 613, 771, 759), *ira*, *insania* (42, 776), *amens* (745) voire de *mens dira* (519).

fois des armes retentirent. Nous insistons cependant, oublieux et aveuglés par notre délire, et nous plaçons le monstre funeste dans la citadelle sacrée. À ce moment aussi Cassandre, pour annoncer les destins qui se préparent, ouvre sa bouche qu'un ordre des dieux interdit à jamais aux Troyens de croire. Nous, malheureux, pour qui ce jour était le dernier, nous voilons d'un feuillage de fête les temples des dieux, par la ville; vers imités d'Ennius (*Scaenica*, 92 Vahlen) selon Servius.

21. Il convient de rappeler qu'au chap. 23, 59 b de la *Poétique*, Aristote, parmi les tragédies issues, selon lui, de la *Petite Iliade*, en mentionne deux, intitulées *Le Sac de Troie* et *Sinon*, que Virgile semble bien avoir combinées dans la composition du livre II.

22. J'ajouterai volontiers « et dans le cheval, tout à la fois *machina fatalis* et *monstrum infelix* » (237 et 245).

23. W. S. MACUINNESS, *L'inspiration tragique de l'Énéide*, dans *L'Antiquité Classique*, XXXII, 1963, p. 479.

Pensons, pour prendre un exemple significatif dans les vers qui concluent le premier acte et dans lesquels FECHEROLLE voit l'équivalent d'une partie chorale, à l'expression *caeci furore* employée par Énée pour désigner l'aveuglement des Troyens et leur surdité aux avertissements de Laocoon et de Cassandre. Pensons, dans le deuxième acte, le plus riche assurément, à l'insistance du narrateur Énée sur son propre *furor*. C'est ainsi qu'il se décrit, en effet, au spectacle de la ville en flammes, oublieux des conseils d'Hector — *ardent animi..., furor iraque mentem praecipitat* (v. 316) —, et quand il aperçoit Hélène après avoir assisté à la mort de Priam (v. 588) — *furiata mente* —; et c'est ainsi que le décrit sa mère Vénus, quand elle lui apparaît pour lui enjoindre de renoncer à cette vengeance et de fuir sans délai (vv. 594-595) — *nate, quis indomitas tantus dolor excitat iras, / quid furis* (vv. 519-520).

Ce même *furor*, qu'il insuffle aux Troyens prêts à l'accompagner dans sa lutte désespérée (v. 355), enflamme Corèbe (v. 407), le malheureux fiancé de Cassandre qui ne peut supporter de la voir entraînée par les Grecs, Corèbe dont la fin tragique préfigure celle qui attendrait Énée lui-même si sa mère n'était là pour le protéger; et c'en est un autre qui saisit Priam quand il voit son palais envahi, comme le regrette Hécube — *Quae mens tam dira, miserrime coniunx,/ impulit his cingi telis? aut quo ruis?* — et plus encore quand il voit Pyrrhus tuer son fils Politès (vv. 353-54). Dans le troisième acte, aussi, Énée est dans le même état quand il recherche désespérément son épouse disparue — *furenti* (v. 771) —; ce que celle-ci ne manque pas de lui reprocher, un peu à la manière d'Hécube, ou d'Eurydice [24]: *Quid tantum insano iuuat indulgere dolori, o dulcis coniunx* (v. 776).

Ce sont ainsi trois *furores* successifs qui animent, souvent pour leur perte, les protagonistes de cette tragédie : le *furor* religieux des Troyens, le *furor* guerrier d'Enée et de ses compagnons et le *furor* amoureux du héros (que l'on peut comparer à celui qui s'empare d'Orphée lors de la perte de son épouse). Remarquons, en outre, que chacun de ces actes contient son lot de victimes tragiques : Laocoon et Priam paient de leur vie un même geste hybristique et vain, le jet d'une lance, et Corèbe son emportement suicidaire [25].

24. M. C. PUTNAM, dans son livre *The Poetry of the Aeneid* (Cambridge, 1966), a souligné les nombreuses analogies que Virgile a établies entre l'épisode de Créuse, celui de la catabase et l'histoire d'Orphée et d'Eurydice qu'il conte au chant 4 des *Géorgiques*.

25. J'ajouterais bien à cette énumération, qui est loin d'être exhaustive, une petite fantaisie critique qui me permet d'évoquer une forme toute différente du rapport de l'*Énéide* à la tragédie. Il y a, en effet, dans ce livre une pièce tragique, je devrais dire plutôt un simulacre de pièce tragique qui se donne à entendre (aux auditeurs d'Énée) et à lire (à ses lecteurs externes). Cette pièce est celle dont l'auteur est Sinon (à moins que ce ne soit Ulysse lui-même) et dont l'intrigue a été inventée pour mieux tromper les Troyens, en leur inspirant terreur et pitié. Pour expliquer, en effet, aux Troyens sa présence sur leur sol alors que tous les Grecs semblent partis, Sinon-Ulysse compose une *fabula* tragique, *fabula* dont il donne lui-même le modèle aux vers 116-119, l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide, et que j'intitulerais volontiers, au risque de choquer, *Sinon en Troade*. De fait, les deux scénarii sont identiques : opposition des dieux au départ de la flotte, consultation de l'oracle, intervention de Calchas, préparation du

Il y a encore bien d'autres éléments à verser à ce dossier. Deux[26] me suffiront ici qui sont à mettre en relation avec la question du décor évoquée par FECHEROLLE, l'un directement, l'autre indirectement. De l'ensemble des lieux où se déroulent les actions successives racontées par Énée, il en est trois qui se distinguent par l'importance de l'événement qui s'y joue : le bord de mer, le palais de Priam et la maison d'Anchise. Si les deux derniers correspondent bien à ce que les Romains, selon le témoignage de Vitruve, considéraient comme le décor type d'une tragédie, il est permis de penser de même du premier, certaines tragédies grecques se déroulant en bord de mer (*Ajax*, *les Troyennes*, *Iphigénie à Aulis et Iphigénie en Tauride* par exemple) et les deux tragédies latines de Névius et d'Ennius consacrées à l'épisode du Cheval supposant un même décor, auquel il faut ajouter chaque fois la présence nécessaire d'un autel[27].

À tel ou tel de ces décors est parfois associée une mise en scène, comportant distribution de personnages et jeux de scènes que l'on peut penser repris à des représentations dramatiques. Il semble ainsi possible de partager les personnages des trois actes entre les « acteurs » qui ne semblent jamais plus de trois (Sinon, Laocoon et Priam puis Néoptolème et Priam et, enfin, Anchise et Énée), les personnages muets (entre autres, Enée, Politès, Hélène et Ascagne) et les chœurs (les Troyens puis les Troyennes et la maisonnée d'Anchise) auxquels on peut attribuer chaque fois un coryphée (Thymétès, Hécube[28], voire Créuse[29]) ; et peut-être pourrait-on aussi considérer les apparitions d'Hector, de Vénus et de Créuse comme relevant du procédé du *deus ex machina*, même s'il s'agit là d'un élément typique de l'épopée[30].

Parmi les jeux de scène pouvant être liés à l'utilisation d'un élément du décor, on relèvera notamment, à l'intérieur du palais de Priam, les mouvements de panique des femmes troyennes qui hurlent, errent dans la demeure et tiennent embrassés les montants de la porte et le geste d'Hécube qui, dissuadant son mari de combattre, l'attire auprès d'elle sur l'autel destiné à les protéger. C'est le cas aussi peut-être[31], lors du retour d'Énée à maison de son père, des scènes qui se succèdent sur le seuil même (2, 634 et 673), d'abord la dispute entre le vieil homme et son fils, puis, une fois

sacrifice et un dénouement, ce sera ma dernière audace, consistant en un sacrifice auquel échappent les deux victimes désignées, qui seront remplacées, l'une, par une biche et l'autre, par... un cheval ! Rappelons enfin la mention faite par Aristote d'une tragédie intitulée *Sinon* (cf. note 21).

26. La plupart des remarques qui suivent ont été amicalement suggérées ou complétées par J. C. DUMONT et P. JUDET DE LA COMBE que je tiens à remercier ici.

27. La présence de l'autel est attestée dans « la tragédie de Laocoon » (2, 202), mais sans précision de lieu (il faut remarquer cependant que le sacrifice qu'il est en train d'accomplir au moment où les serpents sortent de la mer est consacré à Neptune) ainsi que dans celle de Priam ; elle ne l'est pas dans la scène de la maison d'Anchise, ce qui peut s'expliquer par l'absence de mention à un sacrifice.

28. Voir F. CAVIGLIA, *Enciclopedia virgiliana*, IV, Rome (Istituto dell'enciclopedia italiana), 1984, s. v. Priamo, p. 265.

29. A moins que l'on ne préfère voir en Créuse un des trois acteurs.

30. Ces suggestions m'ont été faites par M^lles^ Bouvier et Hadji que je remercie.

31. C'est l'opinion de J. C. DUMONT.

Énée entré pour revêtir ses armes puis ressorti, la prière de sa femme suivie du prodige de l'aigrette lumineuse entourant la tête du petit Iule.

S'agissant précisément de ce décor du deuxième acte et des actions horribles qui y prennent place, une suggestion, avancée par F. CAVIGLIA[32], mérite qu'on s'y attarde un instant. L'épisode de la mort de Priam commencerait, selon lui, comme une « monomachie épique » (Priam revêt ses armes pour affronter son adversaire), pour s'achever en un scénario de tragédie[33] qui met en scène, autour d'un autel, des protagonistes (Priam et Pyrrhus), un chœur de suppliantes (les cent brus) avec son coryphée (Hécube); ce qui revient à prétendre que le récit d'Énée, qui dit avoir assisté impuissant à la scène du haut de sa tour, serait construit selon le point de vue d'un spectateur de tragédie et supposerait donc l'existence de pièces représentant la fin de Priam.

Si, de fait, Aristote[34] atteste l'existence de tragédies, héritées selon lui de la *Petite Iliade*, qui sont susceptibles d'avoir inspiré à Virgile de telles scènes, en particulier *Néoptolème, le Sac de Troie* et *les Troyennes*, l'hypothèse, pour séduisante qu'elle soit, soulève deux objections. La première se fonde sur la prise en compte du célèbre avertissement d'Horace[35] relatif à ce qu'il convient *d'écarter des yeux (du spectateur) pour en confier le récit à l'éloquence d'un témoin* : un spectacle tragique ne doit pas montrer sur scène une action brutale comme l'assaut du palais et *a fortiori* des meurtres sanglants comme ceux dont sont victimes Polités et Priam[36]. La seconde repose sur la position occupée par Énée qui lui permet d'embrasser, d'un seul regard, le dehors et le dedans du palais jusque dans ses profondeurs; capacité dont, semble-t-il, ne pouvait bénéficier un spectateur de tragédie, en raison notamment de la règle de l'unicité du lieu tragique, de la configuration des décors antiques qui ne permettait pas de ménager de telles perspectives et d'une propriété fondamentale de la sémiologie théâtrale qui suppose la nécessaire disjonction du dedans et du dehors, du caché et du montré[37]. Si la deuxième objection paraît recevable, il est plus difficile de valider la seconde, car l'on peut se demander si la prescription d'Horace n'est que le simple enregistrement d'un constat, ce qui signifierait que la règle était toujours respectée, ou si elle stigmatise une tendance spectaculaire et racoleuse du théâtre de son époque, qu'il juge déviante par rapport à la norme générique et, comme telle, à proscrire.

Quoi qu'il en soit, on suivra plus volontiers CAVIGLIA quand il remarque (de manière, semble-t-il, contradictoire avec sa première proposition), que

32. *Art. cit.*, p. 265 sq.

33. Il faudrait ajouter dans ce cas que sa rencontre avec Hélène est à mettre en rapport avec l'effet qu'a produit en lui ce spectacle horrible.

34. Aristote, *ibid.*, 23 59 b

35. Horace, *A.P.*, 179-188 (trad. VILLENEUVE, C.U.F.).

36. En faisant mourir Priam près de l'autel, Virgile suit la version d'Arctinos, reprise par Euripide (*Hécube*, 23 sq. et *Troyennes*, 16 sq. et 481 sq.), puis par Sénèque, *Troyennes*, 44-50; voir R. G. AUSTIN, *comm. ad* 506-558, Oxford Un. Press, 1964 qui signale aussi la présence du thème dans l'art figuré.

37 Voir A. DEREMETZ, *Le Miroir des Muses*, Lille, Septentrion, 1995, p. 192.

le récit d'Énée s'inscrit dans la tradition des récits de messager dont le rôle est précisément de rapporter en témoin des événements qui ne sont pas montrables aux yeux du spectateur et qui sont censés se dérouler derrière ou au-delà de la scène. De fait, par son ton, sa technique et certaines de ses propriétés narratives, le récit d'Énée plaide en faveur d'une telle assimilation du héros à un messager de tragédie : le héros, qui insiste par deux fois sur la réalité de son témoignage visuel (*uidi*, 499 et 501), fait un compte rendu scrupuleux de tous les événements qui concourent au dénouement fatal et détaille avec soin les éléments constitutifs du lieu de l'action, la porte, les portiques, les cours, l'autel etc... En outre, comme l'ont souligné PERRET et CAVIGLIA[38], la succession, motivée par l'hypothèse d'une attente de la part de Didon, d'un récit court et allusif (vv. 501-502) et d'un récit long et détaillé (vv. 506-558), est bien dans la tradition des « scènes d'annonce » composées par les Tragiques grecs et notamment par Euripide, où cette succession repose sur l'intervention d'un personnage (ou du coryphée) qui veut en savoir plus.

Dans cet épisode, comme dans d'autres, Virgile semble donc s'être livré tout à la fois à une reconfiguration épique de scènes de tragédie et à l'insertion de scènes tragiques dans un récit épique, exploitant au meilleur de leurs possibilités la rencontre et l'interaction des deux genres. Pour mieux évaluer la valeur de cette dimension tragique de l'*Énéide* et le but que vise Virgile en faisant se rencontrer de manière aussi manifeste les deux genres, il nous faut désormais considérer un fait évident et massif : cette œuvre revendique haut et clair son statut d'épopée et illustre une conception précise du genre par divers procédés poétiques dont certains font l'objet d'une thématisation interne qui est, selon les cas, allusive, implicite ou métaphorique. En choisissant d'étudier ces derniers, c'est donc à la conception auctoriale, en l'occurrence virgilienne, du genre épique, telle qu'elle s'exprime dans et par l'œuvre, que je choisis de m'intéresser ; c'est-à-dire, pour reprendre la distinction d'un théoricien contemporain[39], que je me propose de considérer l'*Énéide* sous l'angle de sa généricité, catégorie qu'il décrit comme une « fonction textuelle », comme un « facteur productif et dynamique de la constitution du texte » (et non sous l'angle de son genre, défini en tant que catégorie lectoriale relevant de l'histoire littéraire). Je me contenterai de quelques brèves remarques qui résument la démonstration que je prépare pour une prochaine publication.

La première est que Virgile, dans ces second et troisième livres qui constituent une sorte de chant épique dont Énée lui-même est l'aède, montre qu'il s'inscrit résolument dans le paradigme homérique et qu'il

38. J. PERRET, *comm. ad* 506, (Virgile, *Énéide* 1-4, C.U.F., 1981, p. 163), prétend que le récit court est présenté selon le point de vue d'Énée et le récit long à la manière d'un historien ; cf. aussi F. CAVIGLIA, *ibid.*, p. 266.

39. Voir J.-M. SCHAEFFER, *Du texte au genre*, dans *Théorie des genres*, Seuil, Points, 1986, p. 179-205 et *Qu'est-ce-qu'un genre littéraire ?*, Seuil, 1989.

rompt ainsi, mais d'un certain point de vue seulement, avec son inspiration antérieure, hésiodique et callimaquéenne[40]. J'en veux pour preuve moins la présence, pourtant abondante, de reprises homériques[41] (elle n'est pas significative dans la mesure où elle est générale dans l'œuvre) que le fait que, dans ce récit d'Énée, Virgile a recours à plusieurs procédés de l'imitation d'Homère thématiquement intégrés à l'univers de sa narration. Parmi ces procédés, je ne relèverai ici que les deux les plus évidents, la continuation et la combinaison.

S'agissant du procédé de la continuation, rappelons-nous qu'avant de commencer son récit par l'histoire du cheval de Troie, Énée a pu lire, sur les murs du temple de Junon, une version picturale d'épisodes de la guerre de Troie qui représentent *dans l'ordre les combats d'Ilion et ces guerres déjà divulguées par la renommée dans l'univers tout entier, les Atrides, Priam, et Achille dont tous durent à leur tour éprouver la colère* (I, 456-458). Plus qu'elles ne composent un récit original, de telles scènes apparaissent comme la transposition iconique d'un récit épique déjà composé dans lequel il n'est pas difficile de reconnaître l'*Iliade* ou quelque autre poème d'aède (tel Démodocos) que la renommée (*fama*[42]) a déjà rendu célèbre. Outre la fascination émue qu'elle a exercée sur lui, cette fresque où Enée se voit lui-même représenté a permis au héros troyen de prendre la mesure du savoir que ses hôtes possèdent sur l'histoire de la guerre de Troie et donc de le compléter sans rien répéter, en se limitant au nécessaire. Un tel complément narratif s'inscrit de fait dans la tradition des *posthomerica*. Ce sont bien d'ailleurs de tels *posthomerica* que Didon lui demandera par la suite, avouant tout connaître de ce qui précède l'embûche fatale et sa conséquence tragique, sans doute pour avoir entendu raconter par le Grec Teucer les *malheurs de la ville de Troie, le nom (d'Énée) et les rois des Pélasges* (1, 623-624), mais aussi parce que la renommée lui a fait connaître, précise-t-elle à Ilionée, *la race des Enéades, la ville de Troie, les hauts faits, les héros, les incendies d'une si grande guerre* (1, 565-566), bref l'épopée iliadique qui a été reproduite, probablement à sa demande, sur les murs du temple. Énée, comme Virgile lui-même, complétera donc l'épopée (d'Homère), en passant du statut de lecteur à celui de narrateur, la lecture étant donnée comme un préalable permettant la composition sur un sujet nouveau d'un ensemble épique adéquat à la compétence d'un auditoire (ou d'un lectorat).

40. J'interprète la succession des chants d'Iopas et d'Énée comme l'a fait PARATORE qui, dans son commentaire (*ad loc.*, p. 236), souligne la concordance entre l'argument de ce chant d'Iopas, celui du chant de Silène dans la *Buc.* 6 et le célèbre développement programmatique de la 2e *Géorgique* (475 sq.) pour conclure que Virgile signifie, en termes de carrière littéraire, l'abandon de sa première veine, alexandrine, d'inspiration : il y a, en effet, entre ces deux chants une rupture thématique qui est absente chez Homère, les chants de Démodocos et d'Ulysse se complétant pour composer l'épopée du héros.

41. On en trouvera le détail dans l'ouvrage célèbre de G. N. KNAUER, *Die Aeneis und Homer*, Hypomneta 7, Göttingen, 1964.

42. Je serais tenté de voir en cette *fama* une figure réflexive qui fait allusion au fait que la composition de la pseudo-ekphrasis virgilienne, fictivement produite par la lecture d'Énée, résulte d'un tra-

De cette observation découle une hypothèse qui, du reste, se vérifie en d'autres endroits de l'œuvre, notamment dans l'épisode de la catabase, comme je l'ai montré ailleurs [43]. Énée jouit d'un véritable statut de mandataire auctorial, lui qui, pour rapporter ses aventures, compose, à la manière d'un aède, un diptyque épique (d'inspiration homérique) analogue à l'épopée qui l'inclut [44]. De cette assimilation du héros à son poète procède de manière générale un jeu entre le représenté et la représentation qui fait que certains éléments du texte peuvent être interprétés comme des *tropics of allusivity* [45], *i.e.* des figures de l'allusion, de nature réflexive, possédant à la fois une valeur diégétique, en tant qu'ils contribuent à l'information de l'auditeur interne et du lecteur-auditeur externe sur le contenu du récit, et une valeur poétique, en tant qu'ils contribuent à éclairer le lecteur-auditeur externe sur la composition de ce récit et sur la conception, notamment générique, qui la sous-tend. Ils interviennent donc à la fois au niveau de l'énoncé et à celui de l'énoncé de l'énonciation.

Un seul exemple [46] me servira à illustrer le phénomène, l'emploi par Énée-Virgile de l'adverbe *breuiter* au début de son intervention. Si l'emploi de cet adverbe semble dicté par les circonstances dans lesquelles se déroule l'action, puisqu'Énée, pour justifier la brièveté de son récit, fait remarquer aux convives du banquet que l'approche de la nuit invite au sommeil, il possède aussi plusieurs valeurs métatextuelles [47]. L'une des plus évidentes est qu'en évoquant le désir d'Énée de ne rapporter de ses sept années d'aventures [48] que ce qui est nécessaire à l'information de ses auditeurs (c'est-à-dire ce que Didon ne sait pas encore), Virgile marque implicitement son refus de tomber dans la prolixité d'Homère dont le héros, malgré ce qu'il prétend, se complaît à narrer son voyage avec force détails destinés à charmer son auditoire. Notons cependant que ce refus d'un récit

vail précis d'imitation sur les textes de la tradition homérique. Il est également question en deux occasions de cette *fama* qui évoque implicitement l'existence de récits épiques modèles dans lesquels apparaît la figure héroïque d'Énée : en 1, 379, en réponse à la question de sa mère déguisée en chasseresse, Énée se dit *fama super aethera notus* et, en 1, 463, devant la fresque du temple, Achate rassure Énée sur l'avenir en lui disant *feret haec aliquam tibi fama salutem*.

43. Voir A. DEREMETZ, *op. cit.*, p. 156-171.

44. Dans cet ensemble Énée se désigne tantôt comme acteur anonyme ou identifié de l'action — *magna pars fui* — tantôt comme simple spectateur ou témoin privilégié de scènes qui se déroulent devant lui — *quaeque ipse uidi* —, voire comme auditeur d'un récit conté par un autre, comme cet épisode, emprunté à l'*Odyssée*, de l'île du Cyclope qu'un marin d'Ithaque, Achéménide, lui rapporte au troisième livre.

45. Voir S. HINDS, *Allusion and Intertext. Dynamics and Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge University Press, 1998, p. 5 sqq.

46. Pour d'autres, se reporter à l'article en préparation annoncé plus haut ; voir *infra* note 53.

47. Rappelons-nous qu'une telle contrainte temporelle n'est pas mentionnée dans l'*Odyssée* : le héros grec, dont les seules inquiétudes au moment où il commence son récit en concernent la composition (*ah !, par où commencer, par où continuer, et comment te conter jusqu'au bout tous les maux que m'ont infligés les dieux, maîtres du ciel*, 9, 13), a le temps d'achever son long récit avant que la nuit tombe et que *chacun rentre chez soi pour dormir* (13, 18).

48 Nous supposons que *breuiter* porte sur l'ensemble des deux propositions infinitives, mais la remarque vaut s'il ne porte que sur le second vers.

qui obéirait davantage à la logique du plaisir qu'à celle de l'information pertinente ne peut manquer aussi de faire écho, d'une part, à la règle, énoncée par Horace, qui prescrit au poète de toujours *se hâter vers le dénouement sans remonter aux deux œufs* (de Léda) [49] et, d'autre part, à une exigence artistique, familière aux *néotéroi* et connue des lecteurs avertis de Virgile : c'est celle de la *breuitas*, qui suggère la présence, à côté d'un modèle générique, Homère, des modèles esthétiques, Callimaque notamment et Apollonios qui fut lui-même auteur d'une épopée contant un long voyage, modèles supposant aussi d'autres choix stylistiques connexes, l'effet de réalisme, une posture affective, une tonalité subjective et une construction dissymétrique (un livre est consacré au récit d'un jour et d'une nuit et un autre au récit de sept ans de voyage).

Du reste, une telle allusion aux principes qui guident chez Virgile la composition du récit, et donc à sa conception de l'épopée, ne fait qu'en prolonger une autre que l'on rencontre au premier livre, dans la scène de la rencontre du héros avec sa mère déguisée en chasseresse. À la déesse qui lui demande qui il est, d'où il vient et où il va, il répond :

> *O déesse, si j'entreprenais de te donner une réponse complète, en remontant au tout premier commencement, et s'il t'était loisible d'écouter les annales de nos épreuves, avant que je n'en termine, Vesper, l'Olympe fermé, ensevelira le jour* (372-374).

Virgile signifiant par là le même refus d'un récit épique, soumis, comme chez Ennius peut-être [50], au déroulement, chronologiquement ordonné, de tous les événements de l'histoire vécue par le héros.

J'en arrive à présent au second procédé de l'imitation d'Homère que j'évoquais plus haut, la combinaison. Le récit d'Énée consiste, on le sait, en l'assemblage de deux ensembles narratifs explicitement distingués [51] qui sont respectivement une *Ilioupersis* troyenne, équivalente à une anti-iliade, et une sorte d'odyssée, ou plus exactement, comme je vais l'expliquer, de para-odyssée troyenne. Cette structure binaire étant analogue à celle de l'*Énéide* qui, comme on l'a souvent répété depuis Macrobe (*Sat.* V, 5) et Servius, résulte elle-même de l'union, inverse, d'une « odyssée » et d'une « iliade », il semble légitime de conclure à l'existence probable d'une relation spéculaire entre les deux ensembles, voire de faire de l'un une mise en abyme de l'autre.

D'une telle proposition, plusieurs conséquences peuvent être tirées. La première, immédiate, est que la plupart des épisodes des livres II et III doivent se lire dans un rapport constant avec, d'une part, les épopées

49. Horace, *Art Poétique*, 147-48.

50. Comme E. PARATORE (*Virgilio, Eneide*, A. Mondadori ed., 1978, *comm. ad loc.* p. 186), je lis dans l'emploi du terme *annales* une allusion à l'épopée d'Ennius.

51. *Après que... la fière Ilion fut tombée ..., les présages divins nous poussent à chercher des exils lointains et des terres désertes* (III, 1-5).

modèles d'Homère et, de l'autre, l'ensemble de l'œuvre. C'est ainsi, par exemple, que, le livre 2 préfigurant les livres 7 à 12, une circulation et des croisements apparaissent entre des situations et, surtout, des personnages, ceux d'Énée, d'Achille, de Pyrrhus, de Camille et de Turnus, notamment, qui tous font preuve, bien que de manière différente, de *furor* et de *saeuitia*, ceux aussi de Priam, de Pallas, voire de Turnus lui-même comme victimes tragiques de ce *furor*, et que la tonalité de la geste guerrière d'Énée qui s'achève au livre 12 sur le mot *umbras* n'est pas si différente qu'on a pu le penser de la noire tragédie de Troie, bien que l'iliade latine ait pour enjeu la naissance de Rome, alors que l'iliade troyenne était l'histoire de la fin de Troie.

Une seconde conséquence, plus globale, est que, s'il est vrai que le récit d'Énée comme l'*Enéide* sont textuellement produits l'un et l'autre à la suite d'une imitation évidente et directe du modèle homérique, la représentation interne que Virgile donne de ce processus génétique accorde au récit d'Énée une position originale, fictivement intermédiaire entre l'œuvre d'Homère et celle de Virgile. Je veux dire par là que le récit d'Énée est censé constituer un double positif de l'œuvre d'Homère, un *analogon* qui rivalise avec elle, et que c'est de ce double et de lui seul que l'*Énéide*, épopée romaine, prétend s'engendrer, au terme d'une tradition, aussi longue que l'histoire de Rome, qui compte Ennius parmi ses plus illustres représentants. Car, en ce double rival, se sont déjà opérés cette conversion de l'origine et ce transfert fondateur qui rendent possible la naissance de la romanité et toutes ses créations propres. Le récit par Énée de sa geste héroïque symbolise en quelque sorte la genèse de l'œuvre qui la glorifie.

Tous ces observations plaident en faveur d'une interprétation qui décèle la présence, coextensive au récit du héros, d'une allégorie poétique où le poète exprime métaphoriquement certaines de ses conceptions sur la création épique et notamment sur l'imitation. Serait-il donc incongru de prétendre que Virgile imite l'Homère de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* et plus généralement les poètes épiques grecs, comme Énée combat les Achéens (ou les regarde combattre) et régate (sans le savoir ?) avec Ulysse, c'est-à-dire que l'*agon* et la régate peuvent être compris, conformément au système métaphorique employé traditionnellement par les Latins [52], à la fois comme deux moments de la geste d'Énée et comme deux modalités de l'imitation d'Homère pratiquée par Virgile [53] ?

On pourrait peut-être alors lire en ce sens l'épisode de Corèbe qui ouvre la nyctomachie et lui accorder le statut de figure intégrée [54] signifiant à la fois sur les plans diégétique et poétique. Rappelons-nous les faits. À l'issue d'un premier fait d'armes victorieux contre une troupe grecque

52. A propos des expressions *aemulari, certare, contendere, uestigia sequi*...voir A. THILL, *Alter ab illo. Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*, Paris, 1979, *passim*.

53. Les paragraphes qui suivent résument la démonstration que je propose dans l'article *Énée aède*, publiée dans les prochains *Entretiens de la Fondation Hardt*.

54. Cette suggestion m'a été faite par une agrégative, C. Mohr.

conduite par Androgée, le jeune homme suggère à Énée et à ses compagnons de revêtir les armes, casques, panaches, boucliers, épées et insignes, des guerriers qu'ils viennent de massacrer. C'est sous ce déguisement, qui devrait leur permettre de fuir, qu'ils combattent à nouveau en remportant d'abord quelques autres succès. Mais la ruse se retourne contre eux à cause du *furor* qui emporte Corèbe quand il voit sa fiancée Cassandre emmenée comme captive par une troupe grecque ; et l'on connaît l'issue tragique d'un combat où la troupe troyenne, harcelée à la fois par les défenseurs troyens du temple et par les Grecs, est anéantie, à l'exception d'Énée, d'Iphitus et de Pélias. Est-il possible de tirer de ce vain déguisement une leçon poétique ? J'hésite à le faire, mais il ne me semble pas impossible de reconnaître une certaine analogie entre la figure du Troyen qui combat en se dissimulant sous les armes des Grecs et celle du poète qui rivalise avec les poètes épiques grecs, Homère, Pisandre, Arctinos, Lesches en leur empruntant les ressources de leur art. Dans les deux cas, la figure du même (le Troyen, le Romain) se glisse sous celle de l'autre (le Grec) et lui emprunte son apparence pour mieux rivaliser avec lui.

Mais l'échec qui sanctionne un tel stratagème, auquel seuls les Grecs, semble-t-il, sont aptes à recourir efficacement[55], en montrant que le Troyen doit combattre avec ses armes, montre aussi que le poète latin doit rivaliser avec son modèle en comptant sur ses propres ressources et sans se faire passer pour lui ou le singer. Cette solution de facilité, qui passe par la ruse et le déguisement, ne correspond ni aux valeurs troyennes ni *a fortiori* aux valeurs romaines. Si l'on accepte cette lecture, on admettra alors que Virgile, en condamnant la ruse de Corèbe, discrédite une certaine forme servile et facile de l'imitation et suggère que son bon usage, fondateur d'une vraie poétique romaine, ne doit pas reposer sur une perte d'identité et sur une forme de reproduction soumise que trop d'écrivains latins depuis Livius ont pratiquée. On notera d'ailleurs que, une fois rentré chez lui, prêt à repartir au combat, ce sont bien ses propres armes qu'Énée revêt à nouveau (2, 671), en attendant celles que sa mère fera forger pour lui par Vulcain[56].

Le second exemple, assurément plus net, concerne, au livre III, ce que, faute d'un meilleur terme, j'ai appelé la régate d'Ulysse et d'Énée. Il contient, de mon point de vue, la même leçon qui repose sur la valeur métaphorique que les Anciens accordaient au voyage maritime et au sillage du navire pour représenter l'entreprise de création et d'écriture poétiques[57]. Le voyage marin d'Énée, on l'a souvent remarqué, reprend un certain

55. Ils sont en effet soutenus par Pallas.

56. On pourrait peut-être aussi interpréter l'image d'Énée portant son vieux père sur ses épaules dans le même sens, c'est-à-dire comme figure de la relation unissant Virgile à son modèle grec, Homère ; rappelons-nous, en effet, que, dans l'*Art Poétique* (38), Horace reprend l'image du portefaix à propos du choix par le poète de la matière qu'il entreprend de traiter (*sumite materiam uestris qui scribitis aequam/ uiribus...*).

57. En sorte que le rapport de proximité et de distance établi entre ces sillages désigne métaphoriquement le rapport entre les deux textes poétiques, celui du modèle et celui de son imitateur ; sur ces

nombre des étapes de celui d'Ulysse[58], en des circonstances différentes et avec des expériences parfois contraires. Mais ce qui apparaît le plus nettement, c'est que, contrairement à celui d'Ulysse, le voyage d'Énée est à l'image de son récit, tendu vers sa fin, sans détour inutile[59]. Cette résistance virgilienne à « l'excursus » trouve son parallèle dans un égale résistance au merveilleux. Énée, comme l'a bien dit A. BARCHIESI[60], « se glisse à travers les mailles du merveilleux odysséen et en évite les épreuves » ; Circé, Charybde, Scylla ne sont aperçus que de loin. En outre, bien que leurs voyages soient proches, dans le temps comme dans l'espace, et que leurs sillages se croisent, jamais les héros ne se rencontrent ni ne s'aperçoivent. Le seul contact établi entre leurs deux parcours n'est qu'indirect : Énée recueille Achéménide[61], le compagnon et compatriote d'Ulysse (il est d'Ithaque !) oublié sur l'île des Cyclopes, qui lui raconte la mésaventure de son roi, avec comme conséquence positive qu'Énée s'échappe à temps du piège dans lequel il allait tomber. Ainsi que l'a remarqué S. HINDS, « c'est la seule fois dans l'épopée virgilienne où le monde de l'*Odyssée* et celui de l'*Énéide*, si étroitement connectés au niveau de l'intertexte narratif, ont la possibilité de se rencontrer ouvertement au niveau de l'action racontée[62] ». Cette rencontre est elle-même interprétable allégoriquement : Achéménide, comme dirait A. BARCHIESI, est la « traccia del modello » homérique déposée dans le texte virgilien ; et le récit qu'il fait à Énée de l'escale horrible dans l'île de Polyphème n'est plus qu'un écho distancié, neutralisé et que le héros ne prend pas à son compte, de l'épisode tel qu'il est raconté par Ulysse aux Phéaciens.

Ainsi, par cette rencontre Énée-Achéménide, et plus largement par l'écart séparant les sillages d'Énée et d'Ulysse, Virgile thématise une nouvelle fois son dialogue intertextuel avec Homère, montrant qu'il en refuse les fictions mensongères et trompeuses, le goût excessif pour le merveilleux, bien dans la manière de son héros Ulysse. Si Achéménide apparaît comme l'intermédiaire entre les mondes d'Ulysse-Homère et d'Énée-Virgile, le héros troyen devient l'interprète allégorique du référent homérique et son aventure sur mer la conversion positive et recevable du voyage odysséen. Cette distance qu'Énée ménage toujours avec son ennemi grec nous renseigne donc une nouvelle fois sur la conception virgilienne de

métaphores, voir notamment A. DEREMETZ, *Le Miroir des Muses*, p. 362 sq. à propos de l'*Art d'aimer* d'Ovide.

58. Et quelques-unes aussi du voyage de retour de Jason.

59. L'itinéraire suivi par Énée est conforme, à deux escales près, au parcours emprunté à l'époque de Virgile par les navires romains venant d'Orient. Comparé à celui d'Ulysse, où l'excursus règne en maître, le voyage d'Énée n'en comporte qu'un réel, celui de Carthage, d'autant plus notable qu'il est absent de la prédiction d'Hélénus et ne figurait pas dans l'itinéraire du héros établi par l'historien Denys d'Halicarnasse. La raison de cette digression à l'ordre du *fatum* narratif est connue : elle est un rappel d'une tradition, ouverte pas Névius et suivie par Ennius, qui attribuait la cause de la haine des Carthaginois envers les Romains à la malédiction prononcée par Didon, lors du départ d'Énée.

60. A. BARCHIESI, *La traccia del modello*, Pise, 1984, p. 94.

61. III, 588-691.

62. S. HINDS, *op. cit.*, p. 111.

l'imitation : tout ce qui est grec est plein de fictions mensongères ou d'horribles cruautés qu'il faut tenir à l'écart ou longer prudemment ; et l'épisode d'Achéménide ajoute une précision : ce qui est grec ne peut être profitable que traduit, c'est-à-dire transformé et interprété. Le passage d'Achéménide, personnage homérique par sa relation à l'Ulysse, dans le monde d'Énée est donc le symbole d'une certaine conception de l'imitation.

De cette dernière analyse, je serais tenté de tirer un premier ensemble d'enseignements. À travers la figure du fondateur qui conte son voyage d'est en ouest, Virgile ne se contente pas de composer une version glorieuse de l'origine de la romanité ; il esquisse aussi une vaste fresque allégorique où il expose sa conception de l'origine du genre épique latin, de ses règles d'écriture et des modalités auxquelles doit, selon lui, se conformer une pratique imitative respectueuse de la spécificité nationale. Simulacre d'une épopée troyenne rivale de l'épopée homérique d'où serait issue l'épopée proprement latine, le récit d'Énée contient donc une leçon poétique énoncée en filigrane, conforme à celles que délivrent les *Bucoliques* et les *Géorgiques* et selon laquelle la romanité, issue d'un transfert fondateur, d'une *deductio*, qui relie deux réalités complémentaires, le levant et le couchant, le passé originel et le présent, est nécessairement intertextuelle et ne se conçoit que dans le cadre d'un dialogue avec l'antériorité grecque. Mais cette leçon montre aussi que ce dialogue a une limite et ne doit pas conduire à la perte de l'identité et des valeurs nationales.

Au terme de cette étude trop fragmentaire pour autoriser des conclusions définitives (il faudrait, en effet, approfondir le rapport de Virgile à quelques autres sources et modèles dont Apollonios et Ennius), je voudrais en réunir les deux sections et revenir sur la notion proposée par FECHEROLLE de « conciliation des genres ». Sans entrer dans le détail d'une analyse qui mériterait un développement spécifique, il semble possible de dire ici que cette notion repose sur un paradoxe qu'elle n'énonce pas : si étanches que doivent être, selon le dogme antique, les frontières destinées à assurer le maintien de l'identité générique, si divers que soient les territoires et les populations des genres, certaines œuvres auraient ainsi la capacité de transgresser les unes et d'intégrer (unifier) les autres, en trouvant dans cet acte conquérant le fondement même de leur excellence et la condition de leur destinée insigne.

Qu'une telle prétention soit effectivement celle que Virgile affiche dans son poème, nous n'en doutons pas, car dans ses premières œuvres[63] pointe déjà l'ambition de se libérer des contraintes génériques et de hisser le genre qu'il pratique au niveau d'un métagenre, le montrant capable d'absorber les thèmes, les tons et les compositions les plus divers pour devenir un acte poétique total. De son point de vue, il en va de son épopée comme de la Rome dont elle chante la gloire : elle réalise l'union des contraires, réduit les conflits, abolit les différences et assimile des matériaux hété-

63. Voir A. DEREMETZ, *op. cit.*, *passim* et particulièrement p. 287 sqq.

rogènes pour imposer une *concordia generum*, comparable à la *pax Romana* que la Ville impose dans le monde.

On pourrait ajouter, enfin, que l'*Énéide* se donne comme un modèle téléologique, c'est-à-dire comme une œuvre accomplissant idéalement, sur les plans historique et poétique, la logique du genre épique fondé par Homère. De même que Rome prétend avoir assuré le triomphe de la civilisation qui est née en Grèce, de même l'*Énéide* prétend-elle constituer l'aboutissement absolu de l'histoire poétique née en Grèce et illustrer ainsi une conception du genre épique dans lequel convergent, en lui donnant sa définition idéale, tous les genres qui sont nés de l'épopée d'Homère, poèmes cycliques et lyriques, tragédies, voire élégies, et tous les modèles qui se sont succédés dans l'histoire de la poésie. Avec l'*Énéide*, un cycle semble ainsi se clore, une boucle se refermer : le *télos* rejoint l'*archè*. Et le message poétique qui s'y délivre est clair : avec Virgile, Rome détient désormais son *alter Homerus*, celui à partir duquel pourra s'engendrer une véritable poétique de la romanité qu'illustreront une longue suite de poètes nourris de cette nouvelle œuvre mère.