# V

# LE CHANT VIII, « FIN » DE L'*ÉNÉIDE*

Par François Ripoll

Professeur à l'Université de Toulouse 2 – Jean-Jaurès

Résumé. – *Le chant VIII culmine sur un passage qui est parfois qualifié de* ***télos*** *de l'épopée, au sens où le succès programmé à long terme de la quête héroïque d'Énée y reçoit son ultime confirmation : la scène prophétique de la bataille d'Actium dans l'*ecphrasis *du bouclier. Mon propos sera de réévaluer le statut du chant VIII dans sa totalité comme télos de l'*Énéide*, en montrant que pratiquement tous les grands épisodes qui le composent (l'apparition du Tibre, l'audience chez Évandre, la visite du site futur de Rome, l'intercession de Vénus, la prophétie sur le rôle d›Auguste) constituent l'aboutissement de* ***séries thématiques,*** *généralement* ***ternaires****, amorcées dans les chants précédents, et ordonnées suivant une progression concertée ; effet conforté par la présence ponctuelle de* ***« signes de clôture »*** *thématiques à l'intérieur de certains passages du chant VIII. Je voudrais aussi montrer que la volonté du poète de tisser des* ***correspondances intratextuelles*** *autour de* ***thèmes récurrents*** *internes à son épopée permet d'éclairer par endroits la genèse imaginative de certains épisodes là où les modèles intertextuels directs font défaut.*

Abstract. – *Book 8 culminates in a passage which is often considered as the* ***telos*** *of the epic, since the success of Aeneas' quest, which is doomed to happen on long term, is therein ultimately confirmed: namely, the prophetic scene of the battle of Actium in the* echprasis *of the shield. This paper aims at reevaluating the status of Book 8 as a whole as telos of the Aeneid, by demonstrating that almost all its major episodes (apparition of the Tiber, reception by Evander, visiting tour on the future site of Rome, intercession of Venus, prophecy about Augustus) are situated at the end of some* ***thematical series****, generally of* ***ternary type****, which begin in previous books, and are ordered according to a concerted progression ; which is confirmed by the presence of thematical* ***signs of closure*** *within some definite passages of Book 8. I intend to show as well that Virgil's intention to weave networks of* ***intratextual correspondences*** *around recurrent themes may explain the imaginative genesis of some episodes for which no direct intertextual models have been identified.*

Le chant VIII occupe une place à part dans l'*Énéide* : ce chant où l'action progresse peu, et qui semble se dérouler en marge de l'espace et du temps de l'intrigue principale, a parfois été qualifié de « chant des fins » [1]. Cette appréciation repose essentiellement sur deux éléments. D'une part, la scène prophétique de la bataille d'Actium dans l'*ecphrasis* du bouclier

1. Voir A. Novara, *Poésie virgilienne de la mémoire. Questions sur l'Histoire dans l'*Énéide *8*, Clermont-Ferrand, ADOSA, 1986, p. 13-15.

(v. 671-713), qui peut être considérée comme le *télos* de l'épopée [2], au sens où la finalité « historique » à long terme de la quête d'Énée, l'établissement de l'hégémonie de Rome, y apparaît alors comme virtuellement atteinte ; il reste évidemment à accomplir les finalités narratives à court et moyen terme (la victoire du héros sur ses opposants et la fusion des peuples troyen et latin), qui seront atteintes, directement ou proleptiquement, au chant XII. Le second élément « téléologique » de ce chant VIII est constitué par l'effet de symétrie générale que la critique a remarqué depuis longtemps avec le chant II, celui de la chute de Troie à laquelle s'oppose ici la vision de la Rome future [3], comme le début et la fin de la quête du héros ; une réflexion générale tout à fait juste, mais qui mérite d'être encore creusée dans le détail. Je voudrais pour ma part prolonger toutes ces remarques de façon à réévaluer le statut du chant VIII *dans sa totalité* comme *télos* de l'épopée, en montrant que pratiquement tous les grands épisodes qui le composent constituent l'aboutissement de séries thématiques, généralement (mais pas exclusivement) ternaires [4], amorcées dans les chants précédents ; effet conforté par la présence ponctuelle de « signes de clôture » thématiques à l'intérieur de certains passages de ce chant VIII. La prise en compte des « effets de série » au niveau des épisodes me paraît en effet un bon angle d'attaque pour parvenir à une approche hiérarchisée et interprétativement féconde des multiples échos internes qui parcourent cette épopée, et échapper ainsi à l'impression d'un foisonnement confus où tout renverrait potentiellement à tout. Je voudrais aussi montrer que la stratégie du poète consistant à tisser des réseaux de correspondances intratextuelles autour de thèmes récurrents internes à son poème permet d'éclairer dans ce chant la genèse imaginative de certains épisodes pour lesquels les modèles intertextuels directs font défaut. Mon propos s'articulera autour de cinq composantes majeures de ce chant : l'apparition du Tibre, l'arrivée chez Évandre, la visite de Pallantée, les interventions de Vénus, et la prophétie du bouclier.

## 1. Le discours du Tibre : la dernière apparition onirique.

La scène d'apparition du Tibre en songe à Énée (31-67) est reconnue comme une originalité de Virgile [5]. Le principe de cette intervention secourable d'un dieu-fleuve lors de l'arrivée du héros sur une terre inconnue résulte

2. Voir D. Nelis, *Vergil's* Aeneid *and the* Argonautica *of Apollonius Rhodius*, Leeds, Fr. Cairns, 2001, p. 357, qui à l'issue d'une étude minutieuse sur le parallèle avec la conquête de la Toison d'Or dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, déclare : « The Fleece is the *telos* of the Argonautic voyage; Augustan Rome, as depicted on the shield, is the true *telos* of the Trojan's efforts. » Voir aussi J. Perret, *Virgile.* Énéide. *Livres VI-VIII*, Paris, Les Belles Lettres, 1977, p. XIII.

3. Voir G. E. Duckworth, *Structural Patterns and Proportions in Vergil's* Aeneid, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1962, p. 9.

4. Sur les effets de composition ternaire dans l'*Énéide* en général, voir R. Lesueur, *L'*Énéide *de Virgile. Étude sur la composition rythmique d'une épopée*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1975, *passim*. Sur les structures ternaires internes au chant VIII, voir R. A. Smith, *Virgil*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2011, p. 131-137 Mais aucune de ces deux études n'envisage les séries *thématiques* ternaires enjambant les différents chants.

5. Voir Nelis, *op. cit*. [n. 2], p. 331; « It seems certain […] that the idea of an encounter between Aeneas and the personified Tiber is original to Vergil. » Sur cette scène en général, voir G. Binder, *Aeneas und Augustus: Interpretationen zum 8. Buch der* Aeneis, Meisenheim am Glan, Hain, 1971, p. 12-28, Novara,

essentiellement de la contamination de deux ou trois modèles homériques : d'une part, l'entrée en scène d'Athéna pour accueillir et aider Ulysse à son arrivée en Phéacie (*Od*., VII, 18-77) ainsi qu'à Ithaque (*Od*., XIII, 221-suiv.), modèle déjà utilisé directement par Virgile pour Vénus à Carthage (*Aen*., I, 314-401), et d'autre part, l'attitude bienveillante (mais sans épiphanie) du dieu fluvial de Schérie à l'égard d'Ulysse naufragé [6] (*Od*., V, 445-453). Mais dans aucune de ces scènes le dieu n'intervient sous forme d'une apparition nocturne au héros endormi. Le principe de l'apparition onirique est certes lui aussi d'origine homérique [7], mais les occurrences iliadiques et odysséennes [8] de ce *topos* sont très éloignées de ce passage par leur contexte et leur fonction, de sorte qu'aucune d'elles ne peut être véritablement invoquée ici comme intertexte principal. Quant au songe d'Ilia au bord du Tibre chez Ennius (*Ann*., I, frg. 29 Meunier [9]), même s'il a pu orienter le choix du poète dans ce cas précis, son contenu et sa fonction sont très différents, de sorte qu'il ne suffit pas non plus à expliquer la genèse du passage : il faut replacer cette scène originale dans une logique plus générale. Le fait est que Virgile s'est emparé du motif de l'apparition onirique pour en faire un procédé récurrent et un moteur privilégié de l'action épique tout au long des deux premiers tiers de l'*Énéide* : c'est ainsi que se manifestent successivement le fantôme d'Hector au chant II (268-297), les Pénates de Troie au chant III (147-171), Mercure au chant IV (554-570), le fantôme d'Anchise au chant V (722-740), et enfin le Tibre au chant VIII. Ces cinq apparitions visent toutes à orienter la trajectoire du héros à brève échéance (respectivement : quitter Troie, gagner l'Italie, fuir Carthage, descendre aux Enfers, aller trouver Évandre), avec dans presque tous les cas une combinaison de prophéties et d'exhortations [10]. En reprenant le procédé pour l'intervention du dieu Tibre, Virgile inscrit cet épisode dans une série cohérente d'impulsions surnaturelles données aux actions d'Énée, qui relève d'une dynamique structurelle propre à son épopée : on peut donc parler ici d'un primat de la logique intratextuelle. En outre, la scène du chant VIII comporte des « marqueurs de clôture » assez nets à l'intérieur du discours du dieu. Il s'agit tout d'abord du v. 39, qui insiste sur l'arrivée dans la terre promise : *Hic tibi certa domus, certi (ne absiste) penates* (« Ici est ta demeure pour toujours, ici – ne va pas

*op. cit*. [n. 1], p. 23-28 et E. Raymond-Dufouleur, « Virgile, *Énéide*, chant VIII », dans E. Raymond-Dufouleur et J. Lagouanère, *Silves latines 2021-2022*, Neuilly, Atlande, 2020, p. 95-101.

6. Sur les réminiscences homériques dans le chant VIII en général, voir G. N. Knauer, *Die* Aeneis *und Homer*, Göttingen, Vandenhoek et Ruprecht, 1964, p. 239-266.

7. Pour un aperçu général des scènes oniriques dans l'épopée antique, voir en dernier lieu A. Khoo, « Dream Scenes in ancient epic », dans Chr. Reitz et S. Finkmann (éds.), *Structures of Epic Poetry*, vol. II.2 : *Configuration*, Berlin, De Gruyter, 2019, p. 563-595, et en amont, Chr. Walde, *Die Traumdarstellungen in der griechisch-römischen Dichtung*, Munich-Leipzig, K. G. Saur, 2001.

8. On pense aux songes d'Agamemnon (*Il*., II, 16-36), d'Achille (*Il*., XXIII, 54-107), de Priam (*Il*., XXIV, 677-691), de Pénélope (*Od*., IV, 795-841) et de Nausicaa (*Od*., VI, 20-40). Voir W. Arend, *Die typischen Scenen bei Homer*, Berlin, Weidmann, 1933, p. 61-63 et J. F. Morris, « 'Dream Scenes' in Homer, a Study in Variation », *TAPhA* 113, 1983, p. 39-54.

9. Voir N. L. J. Meunier, *Q. Ennius,* Annales*. Introduction, traduction annotée et commentaire*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2019, p. 26.

10. Pour la dimension prophétique du discours d'Hector, voir II, 295, pour les Pénates, III, 159-160, et pour Anchise, V, 730-731 et 737. Le discours de Mercure ne comporte pas de prophétie à proprement parler, mais cela s'explique par le fait que le dieu avait déjà délivré au héros une annonce à caractère prophétique lors de sa précédente intervention quelques vers plus haut (IV, 274-275).

renoncer – tes Pénates pour toujours »). Ces vers opposent nettement cette intervention onirique aux quatre précédentes, qui poussaient toutes le héros à changer d'endroit pour s'installer plus loin : cette fois, l'apparition a au contraire pour fonction de signaler la fin de la quête aventureuse. De plus, cette déclaration confirme et redouble l'interprétation par Énée lui-même de l'*omen* du chant VII (122 : *Hic domus, haec patria est*) ; cet effet de réitération fait que le chant VIII « absorbe » en quelque sorte la fonction de conclusion des *errores* d'Énée jusqu'ici assumée par le chant VII [11]. Cet effet général de clôture est confirmé par le fait que le héros ne sera plus confronté par la suite à une apparition venue le tirer de son sommeil pour orienter son parcours : en effet, l'intervention de Cymodocé au chant X (219-245) ne prend pas la forme d'une épiphanie onirique (Énée est alors parfaitement éveillé), et son impact sur l'action est nettement plus limité que celui des autres apparitions [12], si bien qu'elle se trouve en quelque sorte « hors série ». Le second signe de clôture dans le discours du Tibre est précisément le vers suivant (40-41), *tumor omnis* [13] *et irae/ concessere deum* (« tout le courroux et la colère des dieux sont retombés ») : cela rappelle *a contrario*, pour en annuler les effets, la fameuse scène du chant II, 604-618 où les dieux s'acharnaient à la destruction de Troie, dans une sorte de fureur collective qui est désormais caduque à ce stade du récit (le cas de Junon mis à part [14]). Le discours du Tibre met donc un point final, sur le plan structurel, à la série d'apparitions oniriques inaugurée par le fantôme d'Hector au chant II et sur le plan thématique, à la problématique globale de l'*inclementia diuum* également soulevée dans ce même chant II. Ce double écho s'ajoute à la série de parallèles entre les chants II et VIII déjà relevés par Duckworth [15] dans son étude sur la composition de l'*Énéide,* à l'appui de l'antithèse structurante entre la chute de Troie et l'émergence de Rome [16] ; nous verrons plus loin que ce ne sont pas les seuls. Mais on voit surtout qu'au parallèle « architectural », strictement binaire, entre II et VIII se superpose en diachronie une série thématique de type transversal, celle des apparitions oniriques, qui conduit au point d'aboutissement du chant VIII par une série de jalons intermédiaires ; un effet structurel que nous allons retrouver dans les autres épisodes majeurs de ce chant.

11. Comme le remarque N. Horsfall, *Virgil,* Aeneid *7. A Commentary*, Leyde-Boston, Brill, 2000, p. 121, ce vers du chant VII est lui-même un écho de ce qu'Énée avait déclaré à Didon au chant IV à propos de l'Italie, v. 347 : *Hic amor, haec patria est*.

12. Il ne s'agit que d'accélérer un retour d'Énée au camp déjà entamé.

13. Pour le problème du sens précis de *omnis* et du prétendu « mensonge » du Tibre, voir Fr. Ripoll, « Le rôle du Tibre au chant VIII de l'*Énéide* », *Vita Latina* 202, 2022, p. 181-204.

14. Les conseils du Tibre pour « venir à bout » de l'opposition de Junon (60-61 : *iramque minasque/ supplicibus supera uotis*) s'insèrent dans une série ternaire commencée au chant III, 437-439 dans les recommandations d'Hélénus (avec là aussi la *junctura* : *supplicibus supera uotis*) et achevée dans la prière d'Énée au chant XII, 188-189. La mention des supplications à Junon est donc ici le deuxième temps de la série, ce qui pointe le fait que l'aventure d'Énée reste soutenue par l'enjeu dramatique de la rancune junonienne qui va continuer à orienter la suite des événements.

15. Duckworth, *Structural Patterns*, *op. cit.* [n. 3].

16. Duckworth (*ibid.*) voit un parallèle antithétique entre la scène de destruction de Troie par les dieux au chant II et la présence des grands dieux côté romain à Actium (VIII, 679, 700). Cela est tout à fait pertinent, mais on peut ajouter que la confirmation par le Tibre de la réconciliation des dieux avec les Troyens annonce et justifie leur appui ultérieur aux Romains, et assure le pivot logique entre la scène du chant II et celle de la fin du chant VIII.

## 2. L'arrivée chez Évandre : la dernière réception royale

Le chant VIII comporte aussi la dernière scène d'«audience» royale de l'*Énéide*, qui en compte cinq en tout [17], mais dont trois se détachent nettement par leur ampleur et par une similitude obvie : la réception chez Didon à Carthage (I, 305-756), l'audience chez Latinus (VII, 148-285), et l'arrivée chez Évandre (VIII, 90-369). Toutes trois sont des «points d'orgue» qui occupent une large section de leurs chant respectifs, et recoupent la même situation de base : le héros arrive dans un pays inconnu et doit sonder les dispositions du roi local en sollicitant son hospitalité. On aura évidemment reconnu la situation de l'*Odyssée* VI-VII (Ulysse en Phéacie) et des *Argonautiques* III (Jason en Colchide), avec plusieurs allusions intertextuelles dans le détail, même si dans le troisième cas, l'intertexte d'*Odyssée* III (arrivée de Télémaque à Pylos) tend à s'imposer en se greffant sur les deux précédents. Les trois scènes virgiliennes reproduisent dans une certaine mesure l'enjeu dramatique des deux modèles majeurs (*Od*., VI-VII et *Arg*., III), puisque les arrivants sont dans l'incertitude quant à l'accueil qui les attend (les Carthaginois n'inspirent pas plus confiance *a priori* que les Phéaciens, les Grecs d'Évandre ne sont pas supposés spontanément favorables aux Troyens, et ceux-ci ne savent pas trop si Latinus sera pour eux un nouvel Alcinoüs ou un second Eétès) ; aussi la rhétorique diplomatique occupe-t-elle une place très importante dans les trois cas, ce qui concourt encore à rapprocher ces trois épisodes. L'archétype commun est cette fois le discours d'Argos chez Eétès (*Arg*., III, 320-381), modèle du discours diplomatique dans l'épopée, et dont on retrouve des adaptations avec variations dans les trois épisodes de l'*Énéide* [18] : demandes d'hospitalité d'Ilionée, puis d'Énée au chant I [19] (520-560 et 594-610), d'Ilionée seul au chant VII [20] (212-248) et d'Énée seul au chant VIII (126-151). Si chacun de ces discours est adapté à la situation présente et à la personnalité du destinataire, on peut néanmoins relever une petite allusion intratextuelle à l'intérieur du troisième qui le positionne à la fois comme une critique réflexive *a posteriori* des deux épisodes précédents et comme le climax symbolico-affectif de la série ; il s'agit du passage suivant (143-145) :

> *His fretus non legatos neque prima per artem*
> *temptamenta tui pepigi; me, me ipse meumque*
> *obieci caput et supplex ad limina ueni.*
>
> «Fort de ces atouts, je n'ai pas envoyé des légats ni mis en place des artifices pour sonder préalablement tes intentions : c'est moi-même, ma propre

17. Pour un aperçu général, voir Fr. Ripoll, «Arrival and Reception Scenes in the Epic Tradition from Homer to Silius», dans Reitz & Finkmann, *op. cit*. [n. 7], p. 13-53. Aux trois scènes majeures que nous détachons ici s'ajoutent les réceptions chez Anius et chez Hélénus au chant III (80-84 et 344-355) ; on peut y ajouter l'accueil d'Aceste en Sicile (V, 35-41).

18. Voir G. Highet, *The Speeches in Vergil's* Aeneid, Princeton, Princeton University Press, 1972, p. 50-55.

19. Voir Nelis, *op. cit*. [n. 2], p. 86-88.

20. Voir Nelis, *op. cit*. [n. 2], p. 337-338.

personne, ma propre vie que j'ai exposés, et c'est en suppliant que je suis venu à ton seuil. »

Cette protestation de confiance et de sincérité est certes rhétoriquement bien venue, mais ne va pas absolument de soi dans le contexte : au moment où il prononce ces mots, Énée a tout de même derrière lui deux navires pleins d'hommes en armes prêts à intervenir (cf. v. 79-80), de sorte que l'audace de son initiative n'est pas si renversante que cela. Mais cela résonne, pour le lecteur, comme une allusion rétrospective et contrastive à deux autres scènes situées en amont : d'une part, l'arrivée à Carthage, où Énée a utilisé l'artifice du nuage suscité par Vénus pour se présenter à Didon sans risques (I, 411-414), et a ensuite laissé parler Ilionée avant de se montrer (I, 513-518, 579-585) ; et d'autre part surtout, son arrivée chez les Laurentes [21], ou il ne s'est pas présenté en personne au roi, mais a envoyé le même Ilionée avec un nombre incroyablement élevé de légats [22] et un appareil cérémonial particulièrement solennel (VII, 152-155). On peut du reste se demander, compte tenu du réseau serré de correspondances entre les chants VII et VIII [23], si le poète n'a pas délibérément exagéré l'apparat ostentatoire de la scène d'ambassade du chant VII pour mieux préparer et souligner le contraste avec l'ambiance de la réception chez Évandre. Le fait est que la déclaration d'Énée au roi arcadien invite le lecteur à réinterpréter *a posteriori* et *a contrario* sa stratégie d'approche au chant VII comme empreinte de défiance plus que de déférence vis-à-vis de ses hôtes latins [24]. Cela attire en tout cas l'attention sur ce qui distingue la réception chez Évandre des deux précédentes : d'une part la *simplicitas*, et d'autre part surtout, une *fides* sans nuages, qui rend toute précaution désormais inutile. Arrivé à ce point, le lecteur comprend qu'il assiste enfin à la naissance d'une alliance solide et irréversible, à la différence des deux scènes de réception précédentes.

Il y a toutefois un point commun important entre les arrivées à Carthage et à Pallantée, qui ne figure pas chez Latinus : les deux scènes débouchent sur un banquet (I, 631-642 et VIII, 175-183 et 283-284), conformément à la norme homérique de la scène d'arrivée [25]. Cette exception du chant VII s'explique par l'absence d'Énée lors de l'audience chez Latinus : ses ambassadeurs doivent immédiatement retourner auprès de leur chef pour rendre compte de leur mission, de sorte que la scène de réception proprement dite

21. Cf. K. W. Gransden, *Virgil.* Aeneid *Book VIII*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, p. 100 : « A contrast is clearly intended here with the embassy of Ilioneus to Latinus in book VII. »

22. Soit une centaine : à comparer aux cinq délégués envoyés par Jason dans la scène qui a servi de modèle direct à celle-ci (*Arg*., III, 197). On retrouvera le même nombre hyperbolique d'envoyés côté latin cette fois pour engager des pourparlers de paix avec les Troyens dans le discours de Latinus (*Aen*., XI, 331) ; mais le contexte de guerre d'une part, la puissance de la nation latine d'autre part rendent cet apparat cérémonial moins surprenant et cette disproportion moins frappante qu'au chant VII.

23. Voir Raymond-Dufouleur, *op. cit*. [n. 5], p. 79-81.

24. Comme les raisons de ces précautions diplomatiques exceptionnelles n'étaient pas précisées au chant VII, la logique intertextuelle (en l'occurrence le souvenir de la scène d'arrivée des Argonautes en Colchide) vient y suppléer en suggérant que c'est la méfiance qui les avait inspirées ; mais Virgile surenchérit nettement sur son modèle, car Jason, si méfiant fût-il vis-à-vis d'Eétès, n'en faisait pas moins partie lui-même de la délégation (*Arg*., III, 177).

25. Sur les scènes de banquet dans la tradition épique, voir en dernier lieu A. Bettenworth, « Banquet Scenes in Ancient Epic », dans Reitz & Finkmann, *op. cit*. [n. 7], p. 55-87.

tourne court. Mais cela rapproche en revanche les scènes de Carthage et de Pallantée d'une troisième, qui n'entrait pas dans la série précédente des audiences « diplomatiques » avec supplication : la visite des Troyens chez Hélénus à Buthrote [26], ou l'on retrouve bien le traditionnel banquet de bienvenue à l'issue d'une scène d'hospitalité (III, 353-355). Si le banquet lui-même n'est pas très développé, l'épisode de Buthrote dans son ensemble est bien, par son étendue (v. 294-505), le « point d'orgue » du chant III au même titre que l'arrivée à Carthage pour le chant I et la réception à Pallantée pour le chant VIII. Toutefois le banquet de Pallantée, le dernier de la série, se distingue des deux précédents en ce qu'il est non seulement un repas de bienvenue, puisque les Troyens sont invités à le partager, mais surtout un repas sacré en l'honneur d'un dieu (Hercule en l'occurrence), ce qui lui donne une « valeur ajoutée » importante dans la perspective de l'*Énéide* : le thème de la *pietas* se greffe sur celui de l'*hospitium* dans ce cas précis. Le troisième épisode, qui marque l'intégration des Troyens dans la sphère religieuse proto-romaine, est donc le plus riche en signification symbolique. Cette nouvelle correspondance ternaire autour du thème du banquet de réception offert par un monarque accueillant invite aussi et surtout à relier les épisodes de Carthage, Buthrote et Pallantée, et attire l'attention sur la parenté thématique générale de ces trois scènes, qui ont en commun (à la différence de celle du chant VII) d'être structurées autour de la question du destin d'une ville : Carthage, Troie (représentée par sa copie à Buthrote) et Rome (qui se profile derrière Pallantée) ; trois cités dont le destin est au cœur de la problématique de l'*Énéide*. Nous allons voir que d'autres indices attirent l'attention sur cette série.

## 3. La visite de Pallantée : la dernière promenade

Le point d'aboutissement de la visite d'Énée chez Évandre, après le banquet, est précisément la promenade des deux hommes dans Pallantée [27] (VIII, 337-368) : une scène dont les critiques s'accordent en général à reconnaître qu'elle ne doit pratiquement rien à Homère ni à Apollonios [28], ce qui est tout à fait exact, mais dont il faudrait ajouter qu'elle doit sans doute beaucoup à… Virgile lui-même, au sens où cette scène pourrait bien avoir plusieurs antécédents indirects en amont dans le poème. Cette intratextualité, un peu sous-estimée par la critique, peut être mise en lumière en scrutant de plus près les effets d'échos internes à l'*Énéide*.

C'est en effet autour de ce motif de la visite de ville que nous voyons réapparaître assez nettement la ligne thématique Carthage-Buthrote-Pallantée : au chant I, Énée découvre une cité en cours de construction dans le présent (418-429), la rivale future de Rome ; au chant III, il traverse la pâle copie de la cité originelle appartenant désormais au passé, la « Troie miniature » d'Hélénus

26. Sur cet épisode, voir notamment M. Bettini, « Ghosts of Exile: Doubles and Nostalgia in Vergil's *parua Troia* (*Aeneid* 3.294 ff.) », *ClAnt* 16, 1997, p. 8-33.

27. Sur ce passage, voir notamment P. Grimal, « La promenade d'Évandre et d'Énée à la lumière des fouilles récentes », *REA* 50, 1948, p. 348-351 ; Novara, *op. cit.* [n. 1], p. 69-88 ; H.-P. Stahl, *Poetry Underpinning Power. Vergil's* Aeneid*: the Epic for Emperor Augustus. A Recovery Study*, Londres, Duckworth, 2016, p. 251-345.

28. Cf. Nelis, *op. cit.* [n. 2], p. 363 : « Here Apollonios has nothing to contribute. »

(349-351), et au chant VIII, il parcourt le site d'une cité « virtuelle » vouée à émerger dans l'avenir, la Rome future. Seule la première scène, la visite de Carthage, s'inspire directement de l'archétype homérique de la visite de ville, l'arrivée d'Ulysse à Schérie (cf. *Od*., VI, 262-269 et VII, 37-45 [29]). La deuxième insère le motif « phéacien » de la visite de ville dans un schéma de scène d'arrivée un peu différent, qui combine plusieurs autres modèles [30], et, principale innovation, remplace l'*ecphrasis* de ville ou de palais de type homérique par le passage en revue d'une série de « lieux de mémoire » : les répliques des hauts lieux de Troie reconstitués par Hélénus. Quant à la troisième promenade, elle est encore plus éloignée, on l'a dit, des archétypes grecs, mais trouve plusieurs parallèles à l'intérieur de l'*Énéide* qui peuvent contribuer à en enrichir le sens. Le premier d'entre eux est justement la scène d'arrivée à Buthrote, dont le schéma est en partie inspiré par l'arrivée de Télémaque à Pylos [31], tout comme celui de la réception à Pallantée, notamment pour le motif de l'arrivée du héros au milieu d'une cérémonie religieuse. Toutefois, le second épisode comporte dans le détail des éléments qui se rapprochent davantage de l'escale du chant III que du modèle homérique commun : dans les deux cas (Buthrote et Pallantée), le héros aborde un lieu sacré à caractère permanent situé en avant de la ville [32] (le cénotaphe d'Hector/ l'autel d'Hercule) et au bord d'un fleuve (le « faux Simoïs »/ le Tibre) où se déroule précisément ce jour-là une cérémonie religieuse, et son arrivée fait forte impression sur les habitants des lieux [33] (Andromaque/les Arcadiens) ; puis, après un échange verbal, il entame en compagnie du souverain local (Hélénus/Évandre) un parcours qui le fait passer par une série de lieux nommément identifiés au fur et à mesure [34], dont une porte au nom fameux (la réplique des portes Scées/la porte Carmentale) avant d'accéder au « palais » du roi. Dans le détail, les analogies sont assez frappantes ; voir le premier extrait (*Aen*., III, 300-308) :

*Progredior portu classis et litora linquens,*
***sollemnis** cum **forte** dapes et tristia **dona***
***ante urbem in luco** falsi Simoentis ad undam*
***libabat** cineri Andromache manisque uocabat*
*Hectoreum ad tumulum, uiridi quem caespite inanem*
*et geminas, causam lacrimis, sacrauerat **aras**.*
***Vt me conspexit uenientem** et Troia circum*
*ara amens uidit, magnis **exterrita** monstris,*
*deriguit **uisu** in medio, calor ossa reliquit…*

… et le second (*Aen*., VIII, 102-110) :

29. Je préciserai plus loin la légère différence entre ces deux passages, qui décrivent tous deux la cité des Phéaciens à l'arrivée d'Ulysse.

30. Notamment *Od.*, III, 1-12 (Télémaque à Pylos) pour l'arrivée du héros au milieu d'une cérémonie religieuse, *Od.*, VI, 11-197 pour la rencontre avec la princesse en avant de la ville (Nausicaa/Andromaque), et *Arg.*, I, 961-965 (Cyzique) pour l'empressement du roi local à se porter au-devant des visiteurs (cf. *Aen*., III, 344-348).

31. Cf. aussi en amont *Il*., XI, 769-776.

32. Dans le modèle d'*Od*., III, 29-42, le sacrifice accompli par Nestor et son fils Pisistrate a lieu sur la plage, et l'accueil est spontanément chaleureux et hospitalier.

33. Cf. les similitudes de détail entre VI, 300-309 et VIII, 102-110.

34. Différence majeure, on l'a vu, avec les antécédents homériques.

***Forte** die **sollemnem** illo rex Arcas honorem*
*Amphitryoniadae magno diuisque ferebat*
***ante urbem in luco**. Pallas huic filius una,*
*una omnes iuuenum primi pauperque senatus*
***tura dabant** tepidusque cruor fumabat ad **aras**.*
***Vt celsas uidere rates** et tacitos incumbere remis,*
***terrentur uisu** subito cunctique relictis*
*consurgunt mensis*.

Tout se passe comme si le déroulé de la visite à Pallantée dans ses grandes lignes était en germe dans la traversée de la « petite Troie » de Buthrote [35], ce qui renforce l'effet d'écho antithétique entre la Troie commémorée du chant III et la Rome préfigurée du chant VIII, et renforce la position de climax de ce dernier.

Toutefois dans cette série ternaire de « visites de ville » (Carthage, Buthrote, Pallantée), la première se différencie un peu des deux autres dans la mesure où Énée n'y découvre pas le décor de Carthage au fil d'une traversée pédestre de la ville (comme Ulysse dans *Od*., VII, 37-45), mais sous la forme d'une vue d'ensemble panoramique depuis un point d'observation élevé situé à l'extérieur de la cité [36], comme celle que Nausicaa propose à Ulysse dans *Od*., VI, 262-269 : la vue ne suit pas un itinéraire linéaire, mais va aléatoirement d'un point à un autre (cf. 427 : *hic… hic*) et balaye du regard la totalité du décor ; une vision de type « cartographique » [37] en quelque sorte. Le parcours linéaire de type « hodologique » qu'effectue le héros dans Buthrote et Pallantée suit davantage (sans échos précis toutefois) le modèle du chant VII de l'*Odyssée*, lorsque Ulysse traverse effectivement Schérie. Or à ce titre, il se dessine une nouvelle série ternaire qui recoupe partiellement la précédente. En effet, la visite de Pallantée présente quelques analogies avec une autre visite de ville dans l'*Énéide* que nous n'avons pas encore mentionnée en tant que telle, parce qu'elle ne s'inscrit pas dans la série des scènes d'arrivée : il s'agit de la vision de Troie en proie à la destruction par les dieux que Vénus déploie devant le héros dans les v. 604-623 du chant II [38]. Certes, le héros se trouve alors dans la citadelle et se tient immobile, ce qui lui permet d'avoir une vue générale de la scène que lui offre Vénus, mais son regard suit néanmoins un parcours diachronique de traversée de la ville qui serait celui d'un voyageur arrivant de l'extérieur et remontant

35. On peut d'ailleurs se demander si, en esquissant le tableau d'un hypothétique *héroôn* d'Hector situé à distance du rivage où ont accosté les Troyens, à proximité d'un fleuve et en avant de la ville (III, 300-305), le poète n'avait pas déjà en tête, comme « paysage mental », l'Ara Maxima dans la boucle du Tibre. Cf. notamment VI, 302 et VIII, 104 : *ante urbem in luco* ; N. Horsfall, *Virgil,* Aeneid *3. A Commentary*, Leyde-Boston, Brill, 2006, p. 242, récuse péremptoirement le rapprochement (« No parallelism of Rome and Buthrotum claimed ; convenient re-use of appropriate formulae »), sans tenir compte du fait que ladite formule, certes peu significative à elle seule, s'inscrit dans tout un environnement textuel et contextuel qui comporte bien d'autres analogies avec l'épisode « romain » du chant VIII.

36. Cf. I, 420 : *aspectat desuper arces*.

37. Pour la dichotomie entre espace cartographique et espace « hodologique », voir P. Janni, *La mappa e il periplo: cartografia antica e spazio odologico*, Rome, L'« Erma » di Bretschneider, 1984.

38. Sur cette scène, voir notamment St. J. Harrison, « Divine Action in *Aeneid* Book 2 », *Phoenix* 24, 1970, p. 320-332 (repris dans St. J. Harrison [éd.], *Oxford Readings in Vergil's* Aeneid, Oxford, Oxford University Press, 1990 p. 46-59).

vers la citadelle, à l'instar du parcours pédestre du chant VIII. Comme dans une « visite guidée », la déesse montre d'abord le tas de ruines enveloppées de fumées auquel l'action de Neptune a réduit les remparts (II, 608-612 [39]), ce qui trouve un écho dans les vestiges de la caverne de Cacus montrées par Évandre en avant de la cité arcadienne (VIII, 190-199 [40]) ; puis, le regard est appelé à se diriger vers Junon aux portes Scées (II, 612-614), ce qui trouve un pendant au chant VIII avec la halte à la porte Carmentale (VIII, 337-341) ; enfin, la vue se porte vers le sommet de la citadelle de Pergame où fulmine Pallas, aussitôt suivie de la mention de Jupiter (II, 615-618), ce à quoi fait écho l'image impressionnante du Capitole où Jupiter agite son égide (VIII, 347-354). Un itinéraire de bas en haut et de l'extérieur vers l'intérieur qui recoupe *grosso modo* le cheminement pédestre du héros à Buthrote et à Pallantée par conséquent, depuis un point de départ situé au niveau d'un rempart jusqu'au point élevé où siège la citadelle ou le palais royal [41] en passant par une porte au nom fameux qui sert de pivot central dans les trois cas (la « vraie » porte Scées à Troie, sa réplique à Buthrote, et la porte Carmentale à Pallantée). Ces trois parcours « diachroniques » au cœur d'une cité dessinent donc encore une série ternaire, en l'occurrence Troie-Buthrote-Pallantée, dont le *télos* se situe une fois de plus au chant VIII [42]. La Rome non encore née que contemple le héros au chant VIII est à certains égards un miroir inversé de la Troie en cours d'effondrement du chant II aussi bien que de sa vaine réplique du chant III, de même que l'œuvre des descendants d'Énée est vouée à la fois à venger et à dépasser la mémoire de Troie. En fait, il est bien possible que la tradition, bien ancrée historiquement dans l'Antiquité, de visite « touristique » des Romains sur le site de Troie [43] ait inspiré indirectement à la fois la scène de la ruine de la ville au chant II et celle de la visite de sa réplique miniature au chant III, puis, par contrecoup, la visite de Pallantée au chant VIII, qui répond aux deux précédentes tout en inversant partiellement [44] les codes de la visite de ruines (par substitution d'une ville non encore construite à une ville détruite).

Mais la principale singularité de la promenade du chant VIII est d'être une visite accompagnée par un guide qui oriente le regard du héros et délivre des informations explicatives à chaque étape du parcours, ce qui n'est pas le cas de la visite de Buthrote, où Énée identifie de lui-même les lieux traversés (et pas davantage de celle de Carthage). De fait, le principe de la visite d'un lieu sous la conduite d'un guide-commentateur est sans antécédent direct ni chez Homère ni chez Apollonios ; le motif littéraire du *monstrator* semble plutôt procéder (outre ses possibles antécédents

39. *Hic ubi disiectas moles auolsaque saxis/ saxa uides…* ; cf. VIII, 191 … *saxis suspensam hanc aspice rupem/ disiectae procul ut moles*...

40. Cf. aussi VIII, 355, *haec duo praeterea disiectis oppida muris* (ruines des citadelles de Janus et Saturne au Capitole).

41. Le point sommital se divise en deux à Pallantée : le Capitole (inoccupé) et le Palatin où doit logiquement se trouver la maison d'Évandre et qui constitue le point d'aboutissement du parcours.

42. Voir sur ce point Ph. Hardie, « Trojan Palimpsests », dans J. Farrell et D. Nelis (eds), *Augustan Poetry and the Roman Republic*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 107-123.

43. Voir les références rassemblées par Cl. Wick, *M. Annaeus Lucanus.* Bellum civile, *Liber IX. Kommentar*, Munich-Leipzig, K. G. Saur, 2004, p. 401-402.

44. Partiellement, parce qu'il y aussi des ruines à Pallantée (voir plus bas).

historiques de guides touristiques bien réels) de la tradition épigrammatique hellénistique sur les villes disparues, comme le suggère une épigramme d'Alphée de Mitylène où un vieux chevrier indique au narrateur l'emplacement passé de Mycènes [45] (*Anth. Pal*., IX, 101) : il se trouve que la promenade de Pallantée comporte deux reprises directes de ce motif, lorsque Évandre montre à son hôte les ruines de la caverne de Cacus, puis celles des citadelles de Janus et Saturne (VIII, 190-198 et 355-358). Mais la tradition poétique antérieure n'offre pas à ma connaissance d'exemple de visite guidée d'une ville aussi développée et détaillée que celle du chant VIII [46]. En revanche, il y a bien dans l'*Énéide* deux autres « visites guidées » en amont de ce chant [47] : d'une part, la « quasi visite guidée » de Vénus et Énée à Troie [48] (II, 604-623), dont nous venons de voir qu'on en trouvait quelques échos ponctuels au chant VIII, et d'autre part surtout, la catabase d'Énée sous la conduite de la Sibylle, puis d'Anchise au chant VI. Les points de similitude entre le sixième chant et toute la première partie du huitième sont particulièrement nombreux et significatifs [49] ; j'en ai fait ailleurs un relevé systématique [50], en montrant notamment que le Tibre joue à la fois le rôle de la Sibylle et de l'Achéron, que la découverte de la truie répond à la découverte du corps de Misène, que le sacrifice à Junon fait écho au sacrifice aux dieux infernaux, que l'intervention « défensive » de Pallas rappelle celle de Charon, et qu'Évandre est un substitut d'Anchise. Si l'on se concentre sur la partie « promenade » proprement dite, les analogies sont également nombreuses dans le détail. Dans les deux cas, Énée marche sur les pas d'Hercule [51], et plusieurs allusions au passage antérieur de ce dernier émaillent le trajet et appuient le parallèle ; on pense notamment à la couleur catabatique que revêt par certains côtés la lutte d'Alcide contre Cacus [52]. Deuxièmement, l'allusion à ce dernier épisode permet d'évoquer en cours de trajet le châtiment d'un grand criminel, comme dans l'évocation du Tartare (VI, 580-627), de même que le passage devant l'Argilète (VIII, 345-346), qui est aussi l'occasion de rappeler allusivement une histoire de crime et de châtiment, celle d'Argus, hôte

45. Cf., entre autres reprises de ce *topos*, Ov., *Met*., XV, 293-295. Voir à ce propos J.-Chr. Jolivet, « Empires éphémères, villes disparues : fins de cités dans l'œuvre d'Ovide », dans H. Casanova-Robin et G. Sauron (dir.), *Ovide, le transitoire et l'éphémère. Une exception à l'âge augustéen ?*, Paris, Sorbonne Université presses, 2019, p. 89-108 (spécialement p. 100).

46. En revanche, on peut dire que Virgile a fondé une tradition épique de la visite guidée de ville qui s'épanouira après lui : cf. Ov., *Met*., XIII, 634-635 ; Luc., IX, 950-979 ; Sil., *Pun*, XII, 83-156.

47. L'idée est esquissée en IV, 74-75 (Didon faisant découvrir sa ville à Énée), mais sans être développée sous la forme d'une véritable visite guidée avec énumération de lieux précis : *Nunc media Aenean secum per moenia ducit/ Sidonisque ostentat opes urbemque paratam*.

48. Noter l'insistance sur les verbes de vision dans tout ce passage (*aspice*, 604 ; *uides*, 609 ; *respice*, 615), qui trouvent un parallèle dans la posture de guide qu'assume Évandre au chant VIII (190, 337, 343, 345, 355).

49. Cette piste est esquissée chez Br. Otis, *Virgil. A Study in Civilized Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1964, p. 331 et Gransden, *op. cit*. [n. 21], p. 81, 93-94, 96, 97.

50. Voir Fr. Ripoll, « La "catabase" d'Énée au chant VIII de l'*Énéide* », *Latomus*, 81, 2022, p. 169-187.

51. Sur le parallèle entre Hercule et Énée dans le chant VIII, voir notamment G. K. Galinsky, « The Hercules-Cacus Episode in *Aeneid* VIII », *AJPh* 87, 1966, p. 18-51 et Ll. Morgan, « Assimilation and Civil War: Hercules and Cacus », dans H.-P. Stahl (éd.), *Vergil's* Aeneid*: Augustan Epic and Political Context*, Londres, Duckworth, 1998, p. 175-198.

52. VI, 123, 287, 392-397 et VIII, 190-272, 280-305, 362-365.

perfide d'Évandre [53]. Troisièmement, on peut établir un parallèle entre les lieux-phares de la Rome future, qu'Évandre montre à Énée sous une forme primitive par-delà laquelle le lecteur devine leur apparence ou leur fonction à venir (le temple de Jupiter Capitolin, l'Asylum, les Carènes), et les ombres des grands personnages à naître de l'histoire romaine qu'Anchise montre à Énée (VI, 756 sq.) : il s'agit de visions associées à une virtualité proleptique dans les deux cas. Enfin, la progression spatiale des deux promeneurs du chant VIII s'accompagne d'une progression affective qui reproduit *grosso modo* celle de la catabase. En effet, la découverte de Pallantée a commencé, en amont de la promenade, par une *ecphrasis* de la sinistre grotte de Cacus (VIII, 190-197), d'allure infernale [54], et très proche dans le détail de la description de l'entrée des Enfers qui inaugurait la catabase [55] (VI, 236-241), avec dans les deux cas dans une atmosphère un peu inquiétante de mystère et d'obscurité caverneuse. Au cours de la promenade elle-même, Énée et Évandre longent, sans y pénétrer, un autre lieu empli de mystère qui fait passer un frisson de terreur sacrée sur le parcours : le Capitole, sur lequel plane l'ombre impressionnante de Jupiter Tonnant, et qu'Évandre évoque par le biais de témoignages indirects (VIII, 347-354 [56]) ; après quoi, ils se retrouvent au cœur d'une riche prairie où pâture du bétail (le Forum et les Carènes) dans une ambiance apaisée (360-361). Cet effet de contraste rappelle, dans la catabase, le passage devant l'inquiétant Tartare, décrit par la Sibylle (VI, 548-559), et auquel est associée une évocation de Jupiter Foudroyant (592-594), suivi de l'arrivée des deux marcheurs dans la plaine verdoyante des Champs Elysées [57] (637-641). Comme dans la catabase, le parcours procure successivement des émotions contraires, en alternant des moments de tension et des moments de sérénité [58], à l'instar d'une initiation à des mystères [59]. Tout se passe en somme comme si la catabase du chant VI avait servi de modèle structurel à la promenade du chant VIII qui en est en quelque sorte la réplique métaphorique. La visite de Pallantée comporte par conséquent à la fois des échos précis de la « quasi visite guidée » de Troie abattue par les dieux au chant II d'une part, et de la visite accompagnée des Enfers au chant VI d'autre part. Reste à préciser la signification de cette mise en série. On note que ces trois scènes de « visite guidée » (Troie-les Enfers-Pallantée) sont aussi, d'une façon ou d'une autre, des scènes de révélation, sous la conduite d'une figure d'« initié » (Vénus, la Sibylle, Évandre). Quant au

53. Pour la légende de l'hospitalité d'Évandre trahie par Argus et sa punition, voir P. A. Eden, *A Commentary on Virgil,* Aeneid *VIII*, Leyde, Brill, 1975, p. 112. Voir aussi S. Papaioannou, « Civilizer and Leader: Vergil's Evander and his Rome in the origins of Rome », *Mnemosyne* 56, 2003, p. 680-702, spécialement p. 698-699.

54. Voir Galinsky, *art. cit*. [n. 52], p. 38-40.

55. Rapprocher notamment VI, 237 : *Spelunca alta fuit uastoque immanis hiatu* et VIII, 193 : *Hic spelunca fuit uasto summota recessu*. En outre, l'insistance sur l'obscurité est présente dans les deux cas.

56. Cf. notamment v. 349-350 : *Iam tum religio pauidos terrebat agrestis/ dira loci, iam tum siluam saxumque tremebant*.

57. Cf. notamment VI, 652-653, *passimque soluti/ per campum pascuntur equi* et VIII, 360, *passimque armenta uidebant*.

58. Quant à la montée finale sur le Palatin (359 : *subibant*), Gransden, *op. cit*. [n. 52], p. 25, suggère de la rapprocher d'une remontée post-catabatique.

59. Voir G. Luck, « Virgil and the Mystery Religions », *AJPh* 94, 1973, p. 147-166, sp. p. 163-165.

contenu précis de la révélation, il est triple dans les trois cas (avec des dosages variables). Premièrement, un volet étiologique : le guide donne des explications sur les origines (la colère des dieux comme origine des malheurs de Troie au chant II [60], les origines des âmes humaines au chant VI [61], les origines du culte d'Hercule et des peuples du Latium au chant VIII [62]). Deuxièmement, un volet parénétique : le guide prescrit ou rappelle des principes de conduite (rappel au héros de ses responsabilités familiales au chant II [63], rappel aux Romains de leur vocation hégémonique au chant VI [64], exhortation à mépriser les richesses au chant VIII [65]). Troisièmement un volet prophétique : le guide donne à son auditeur un aperçu plus ou moins précis de l'avenir (annonce semi-voilée par Vénus de l'arrivée d'Énée au « pays de ses pères » au chant II [66], passage en revue par Anchise des héros de l'Histoire romaine à venir au chant VI [67], transmission par Évandre, un peu en aval, de la prophétie sur le chef étranger promis aux Étrusques au chant VIII [68]). On peut donc bien parler d'une série ternaire de dévoilements initiatiques dont le *télos* commun (direct ou indirect) est le destin de Rome, et dont l'étape ultime est associée à la découverte même du site prédestiné.

La dimension de catabase métaphorique que les échos du chant VI donnent à l'arrivée d'Énée à Pallantée permet d'identifier enfin une autre série dont cette scène-clé est encore une fois l'aboutissement. Il y a en effet dans l'*Énéide* une autre « quasi catabase » (au sens métaphorique) : la visite d'Énée à Buthrote, qualifiée parfois par la critique de « seconde *Nekyia* » en raison de la présence évidente de l'intertexte homérique d'*Od.*, XI [69], mais que sa dimension de parcours pédestre apparente bel et bien à une catabase. Le héros y rencontre en effet une sorte de « fantôme » de son passé (Andromaque) sur fond de rites funéraires (les honneurs aux Mânes d'Hector [70]), puis effectue un parcours à travers des lieux évoquant l'ombre d'une cité défunte (l'*imago* de Troie) avant de recevoir une révélation prophétique : le discours d'Hélénus, en partie inspiré de celui de Tirésias dans la *Nekyia* odysséenne, et comportant notamment l'annonce de la catabase proprement dite [71]. La *Nekyia* de l'*Odyssée* a donc servi à la fois de modèle indirect à la visite de Buthrote au chant III et de modèle direct à la catabase

60. *Aen.*, II, 601-602.
61. *Aen.*, VI, 719-751.
62. *Aen.*, VIII, 184-275 et 313-336.
63. *Aen.*, II, 594-600.
64. *Aen.*, VI, 847-853.
65. *Aen.*, VIII, 362-365.
66. *Aen.*, II, 620 : *Nusquam abero et tutum patrio te limine sistam*. Pour le double sens possible de cette expression, voir N. Horsfall, *Virgil,* Aeneid *2. A Commentary*, Leyde-Boston, Brill, 2008, p. 446.
67. *Aen.*, VI, 756-887.
68. *Aen.*, VIII, 497-513. Ajoutons que, même si Évandre n'est pas lui-même un devin, l'allusion aux prophéties de sa mère Carmenta sur « la grandeur future des Énéades et le renom de Pallantée » (v. 337-341) le nimbe indirectement d'une *aura* prophétique.
69. Voir à ce propos D. F. Bright, « Aeneas' other *Nekyia* », *Vergilius* 27, 1981, p. 40-47 ; D. Quint, « Repetition and Ideology in the *Aeneid* », *MD* 23, 1989, p. 22-23 ; jugement discuté et nuancé par Horsfall, *op. cit.* [n. 35], p. 235-236.
70. Cf. VI, 303-304 : *Libabat cineri Andromache manisque uocabat/Hectoreum ad tumulum*.
71. Cf. v. 441-461.

du chant VI ; quant à la promenade « quasi catabatique » du chant VIII, elle présente plusieurs points d'analogie, sur des plans différents, à la fois avec les épisodes du chant III et du chant VI, mais pratiquement aucun avec leur modèle commun d'*Od.*, XI, ce qui donne à penser que Virgile a élaboré l'épisode pallantéen dans ses détails à partir de ses propres modèles intratextuels de Buthrote et des Enfers. Cela renforce l'hypothèse d'une rédaction du chant VIII (ou du moins de sa première partie) postérieure à celle des chants III et VI, comme le pense une partie de la critique [72]. La promenade du chant VIII peut en tout cas être considérée comme le point d'aboutissement d'une série « catabatique » (ou quasi catabatique) : Buthrote-Les Enfers-Pallantée [73].

Au total, on voit que beaucoup de traits de la promenade d'Énée à Pallantée, sans antécédents directs connus dans la tradition épique, résultent en fait de la combinaison de plusieurs éléments qui semblent inspirés de scènes antérieures de l'*Énéide* :

- la chute de Troie (chant II) pour l'orientation insistante du regard par une figure de *monstrator*, l'*ecphrasis* ruiniforme et certains aspects structurels du parcours (la progression diachronique murs/porte/citadelle, avec une divinité redoutable au sommet de cette dernière) ;
- la visite de Buthrote (chant III) pour l'idée générale de la transposition métaphorique de la descente aux Enfers dans une scène d'arrivée, ainsi que pour d'autres éléments structurels (le sanctuaire en avant de la ville comme point de départ de la visite, le parcours parmi les « lieux de mémoire ») ;
- la catabase proprement dite (chant VI) pour divers éléments thématiques (le voyage fluvial, la rencontre avec le gardien hostile qu'il faut amadouer par un talisman [74], la succession herculéenne, les mythes de châtiment, la portée préfigurative) et, là encore, structurels (l'entrée « infernale », le lieu redoutable qu'il faut contourner, la paisible prairie vers la fin) ; et par-dessus tout, la valeur initiatique du parcours sous la conduite d'un guide-commentateur faisant office de passeur entre diverses strates temporelles [75].

Le chant VIII présente donc une synthèse aboutie et cohérente de toutes ces suggestions, orientée vers une mise en valeur de l'épisode-clé de Pallantée comme un *télos* de l'épopée en tant que dévoilement du site prédestiné de Rome.

72. La question de la chronologie de composition des divers chants de l'*Énéide* a alimenté beaucoup de débats sans parvenir à des conclusions admises par tous ; il y a cependant de fortes présomptions pour considérer le « bloc » VII-XII comme assez homogène et postérieur aux chants I à VI, dont la chronologie relative est en revanche plus complexe (voir Horsfall, *op. cit.* [n. 35], p. XX-XL).

73. On pourrait d'ailleurs ajouter au nombre des « quasi-catabases » le parcours d'Énée à travers la ville de Troie en proie à la destruction au chant II de l'épopée, si l'on suit les suggestions de M. Putnam, *The Poetry of the* Aeneid, Ithaca-New York, Cornell University Press, 1965, p. 31-48. La série ne serait dès lors plus ternaire, mais quaternaire, avec une vraie catabase (VI) et trois catabases métaphoriques (II, III et VIII). Je me propose de revenir ultérieurement sur cette question.

74. Il s'agit respectivement de Charon (VI, 384-410) et de Pallas (VIII, 110-124).

75. Sur le rôle d'initiateur d'Évandre, voir A. Delcourt, « Évandre à Rome. Réflexions sur quatre interprétations de la légende », *Latomus* 60, 2001, p. 829-863, sp. p. 847-849.

## 4. Vénus et Vulcain : la dernière intercession

Avec l'épisode de Vénus et Vulcain (VIII, 370-406), qui occupe le centre du chant, la situation semble différente, puisque l'on a ici un épisode basé sur des modèles intertextuels précis et bien identifiés. Pour la structure générale, qui fait intervenir cette scène de machination divine visant à aider le héros au sein d'un chant articulé sur l'aboutissement d'une quête, on trouve une correspondance, bien étudiée, par D. Nelis [76], avec le début du chant III d'Apollonios de Rhodes (manœuvres d'Héra, Athéna et Aphrodite), rapprochement conforté par divers échos dans le détail. Pour l'inspiration directe de la scène elle-même, c'est bien évidemment le modèle d'*Il*., XVIII, 368-617 (Thétis et Héphaïstos) qui vient au premier plan, contaminé avec la scène érotique entre Zeus et Héra dans *Il*., XIV, 282-253 (et aussi la chanson de Démodocos sur les amours d'Arès et Aphrodite dans *Od*., VIII, 266-366). Toutefois, la scène d'intercession de Vénus se distingue nettement dans son déroulement de la visite de Thétis chez Héphaïstos, qui comporte un long préliminaire (368-427) avant que la Néréide ne finisse par présenter sa requête : arrivée de Thétis, description du dieu au travail, intervention de Charis, discours et nouvelle description d'Héphaïstos, etc…. La composition de la scène d'*Aen*., VIII est beaucoup plus simple que ses modèles : Vénus aborde directement le dieu et lui délivre tout de go son discours de sollicitation (VIII, 370-386). Cette structure est en fait d'inspiration essentiellement… virgilienne : c'est en effet la troisième fois que nous la voyons à l'œuvre dans une démarche d'intercession de Vénus auprès d'un autre dieu, après sa supplique à Jupiter au moment de l'arrivée d'Énée à Carthage [77] (*Aen*., I, 227-253) et son intervention auprès de Neptune afin d'obtenir une navigation paisible pour son fils [78] (*Aen*., V, 779-798). Les trois scènes obéissent exactement au même schéma : évocation de l'angoisse maternelle de Vénus (I, 227-228 ; V, 779-780 ; VIII, 370-371), abord direct du dieu par la déesse qui prend la parole la première (*adloquitur*), suasoire insistant notamment sur le rappel des souffrances des Troyens en général et/ou des épreuves d'Énée en particulier (I, 232-233, 240-241, 250-252 ; V, 785-795 ; VIII, 374-380, 385-386), réponse bienveillante du dieu sollicité (I, 254-296 ; V, 799-815 ; VIII, 394-404). La reprise au chant VIII de ce schéma simple et direct, très éloigné de la version plus complexe d'*Il*., XVIII, attire l'attention sur le parallélisme avec les autres démarches d'intercession de Vénus en amont, et sur la répétitivité ternaire du motif, mais aussi sur la spécificité de la dernière intervention, la seule où entre en jeu la séduction érotique en complément de la rhétorique persuasive. Il s'agit donc bien d'un climax de la série, puisque c'est la scène d'intercession où Vénus paie le plus de sa personne et déploie la totalité de ses atouts dans l'intérêt de son fils.

76. Nelis, *op. cit*. [n. 2], p. 339-345.

77. Le modèle direct est ici la supplication de Thétis auprès de Zeus (*Il*., I, 493-527), mais Virgile s'éloigne ostensiblement de son modèle pour ce qui est de la réaction du dieu.

78. On exclut de ce triptyque le discours de Vénus au début du chant X (16-62) puisque le cadre général (une assemblée des dieux) et la forme du discours (antilogie de Vénus et Junon) ne sont pas du tout les mêmes.

Ajoutons enfin à cet inventaire des séries ternaires au niveau des épisodes la scène du don des armes (VIII, 609-625), qui se trouve être la troisième et dernière apparition de Vénus à son fils dans l'*Énéide* [79] : si l'on suit l'ordre du récit épique (qui n'est pas le même que l'ordre chronologique des événements), on trouve, en amont, l'apparition de Vénus lors de l'arrivée d'Énée à Carthage (I, 314-417) et son intervention à Troie (II, 588-621). Les deux apparitions diffèrent en ce que, à Carthage, Vénus commence par dissimuler sa véritable apparence [80], alors qu'à Troie, elle apparaît d'emblée au naturel [81], mais dans les deux cas, le moment où elle se montre sous son vrai jour est orchestré de façon à souligner spectaculairement l'aspect merveilleux et transcendant de la déesse (I, 402-405 et II, 598-593) ; et dans les deux cas, toute effusion affective est interdite au héros, soit par la dérobade de la déesse, soit en raison des circonstances dramatiques. Bien différente est la situation au chant VIII, où le côté transcendant de Vénus est réduit au minimum (608 : *aetherios inter dea candida nimbos* [82]), et où le contact est d'emblée spontané et chaleureux entre la mère et son fils (615 : *Dixit et amplexus nati Citherea petiuit*). Il y a certes, cette fois-ci, un modèle intertextuel immédiat qui est celui de Thétis dans l'*Iliade* (XIX, 1-12), mais cet abord simple et direct est chez Homère le mode usuel des manifestations de la Néréide auprès de son fils [83], alors que Virgile ne nous a pas habitués à une telle proximité entre la grande déesse qu'est Vénus et Énée, de sorte que cette simplicité même ne peut manquer de frapper ici : à ce stade, la Cythéréenne ne cherche plus à en imposer à un fils mortel auquel elle apporte, avec le bouclier prophétique, le gage suprême d'onction divine ; cette ambiance de familiarité concourt finalement au grandissement du héros. Le recours au modèle homérique de Thétis et Achille crée donc un effet d'anticlimax qui fait ressortir le caractère singulier de cette scène au sein de la série ternaire des apparitions de Vénus dans l'*Énéide*, et en rehausse ainsi paradoxalement la portée.

Dans tous les cas, le chant VIII voit se rejoindre et s'achever encore deux séries ternaires centrées sur les interventions de Vénus, dont le troisième élément comporte une singularité significative qui en suggère le caractère conclusif : le plus haut degré d'investissement personnel de Vénus en faveur d'Énée dans le premier cas, le contact le plus direct et le plus naturel entre la déesse et le héros dans le second.

## 5. L'*ECPHRASIS* DU BOUCLIER : LA DERNIÈRE PROPHÉTIE HISTORIQUE

Les trois prophéties historiques de l'*Énéide* (I, 257-296, VI, 756-886, VIII, 626-728) forment évidemment la plus visible des séries ternaires qui trouvent leur aboutissement au chant VIII. Pour autant, les tentatives de les examiner toutes trois en parallèle pour tenter de dégager une articulation générale sont

79. En XII, 411-419, elle intervient, sans se faire voir, auprès du médecin Iapyx et non d'Énée lui-même.

80. Sur le modèle d'Athéna face à Ulysse aux chant VI et XIII de l'*Odyssée*.

81. Sur modèle d'Athéna vis-à-vis de Diomède au chant V de l'*Iliade*.

82. Rappel atténué de II, 589-590.

83. Cf. *Il*., I, 357-363 ; XVIII, 65-77 ; XXIV, 120-135.

finalement peu nombreuses [84] et assez frustrantes, dans la mesure où le cadre formel et la structure interne de ces trois prophéties sont très différents [85]. Sans reprendre à nouveau frais tout le dossier, je voudrais pointer ce qui m'apparaît tout de même comme un effet concerté de progression ternaire avec gradation : l'articulation entre les figures d'Auguste et de Jules César. Mais comme la construction que je propose repose sur des prises de parti nettes concernant des points controversés, je ne la présente qu'à titre d'hypothèse.

Le premier passage est le suivant (I, 286-296) :

*Nascetur pulchra Troianus origine Caesar,*
*imperium Oceano, famam qui terminet astris*
*Iulius, a magno demissum nomen Iulo.*
*Hunc tu olim caelo spoliis Orientis onustum*
*accipies secura ; uocabitur hic quoque uotis.*
*Aspera tum positis mitescent saecula bellis ;*
*cana Fides et Vesta, Remo cum fratre Quirinus*
*iura dabunt ; dirae ferro et compagibus artis*
*claudentur belli portae ; Furor impius intus*
*saeua sedens super arma et centum uinctus aenis*
*post tergum nodis fremet horridus ore cruento*.

« Naîtra un Troyen de belle origine, César, qui ne bornera son empire qu'à l'Océan, et sa renommée qu'aux astres ; il sera Iulius, nom qui lui viendra du grand Iule. Ce héros, toi-même un jour, au ciel, tu l'accueilleras sereinement, chargé des dépouilles de l'Orient ; lui aussi sera invoqué par des vœux. Alors renonçant aux guerres les siècles farouches s'adouciront ; la blanche Loyauté et Vesta, Quirinus avec son frère Rémus donneront des lois ; les sinistres portes de la guerre seront étroitement fermées par des verrous de fer ; à l'intérieur, la Fureur impie, assise sur les armes cruelles et ligotée dans le dos par cent nœuds d'airain, frémira, hérissée, et la bouche sanglante. »

La controverse porte notamment sur l'identification de ce *Caesar Iulius* dans lequel certains critiques voient une allusion à Jules César, d'autres à Auguste, et d'autres encore une ambiguïté voulue entre les deux [86]. Sans

84. Voir notamment P. Grimal, « Jupiter, Anchise et Vulcain. Trois révélations sur le destin de Rome », dans J. Diggle, J. B. Hall et H. D. Jocelyn (éds.), *Studies in Latin Literature and its Tradition in honour of C. O. Brink*, Cambridge, Cambridge Philological Society, 1989, p. 1-13 et G. de Callataÿ, « Les trois grandes projections historiques de l'*Énéide* », *AC* 67, 1998, p. 183-192.

85. S. Mack, *Patterns of time in Vergil*, Hamden, Archon Books, 1978, p. 69, remarque un resserrement de perspective temporelle entre les trois prophéties sur le destin de Rome ; la remarque est juste en soi, mais la suggestion « pessimiste » d'une diminution progressive de la gloire et du pouvoir de Rome qu'en tire l'auteur est forcée, car on peut bien plutôt y voir une gradation dans la précision quant aux modalités de l'action d'Auguste dans l'Histoire, en passant du général au particulier.

86. L'argumentation la plus détaillée en faveur de César est celle de R. F. Dobbin, « Julius Caesar in Jupiter's Prophecy. *Aeneid*, Book 1 », *ClAnt* 14, 1995, p. 5-40. Pour une argumentation en faveur d'Auguste, voir principalement E. Kraggerud, « Which Julius Caesar? On *Aen*. 1, 286-296 », *SO* 67, 1992, p. 103-112. R. G. Austin, *P. Vergili Maronis Aeneidos liber Primus*, Oxford, Oxford University Press, 1971, p. 108-115 est plus dubitatif, mais penche *in fine* pour César. Pour la thèse de l'ambiguïté volontaire, voir J. J. O'Hara, *Death and the Optimistic Prophecy in Vergil's* Aeneid, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 155-163.

entrer dans le détail de la discussion [87], je me bornerai à rappeler brièvement les arguments qui me font pencher en faveur de Jules César :

– la prophétie est adressée à Vénus, pour laquelle le dictateur avait une prédilection particulière ;
– la prophétie a une perspective essentiellement dynastique ; or Jules César est un chaînon dynastique pour ainsi dire indispensable entre Auguste et la *gens Iulia* [88] ;
– Auguste n'est jamais appelé *Caesar Iulius* (ni l'inverse) chez les poètes latins ;
– si l'allusion aux victoires orientales peut renvoyer aussi bien à César qu'à Auguste, la mention de l'Océan fait plutot penser à l'expédition de Bretagne de 55-54 av. J.-C. ;
– si ce *Caesar Iulius* est Auguste, il est très surprenant que l'avènement d'une ère de paix paraisse postérieure (*tum* [89]) à sa mort et à son apothéose.

Je suis donc d'avis que les v. 286-290 sont un éloge de César, et que les v. 291-296 annoncent, d'une façon encore un peu mystérieuse et semi-cryptée [90] (ce qui n'a rien de surprenant dans une prophétie [91]), l'œuvre bénéfique d'Auguste, qui s'épanouira (moyennant l'ellipse pudique des années 43-29) après la mort de César et verra l'avènement d'un nouvel âge d'or [92]. César est donc mis en avant pour des raisons de légitimité dynastique, et la figure d'Auguste est encore dans l'ombre, mais l'idée d'un dépassement de la gloire militaire du premier par l'œuvre pacificatrice du second est déjà esquissée de façon implicite.

Le deuxième passage est la revue des héros de la catabase (VI, 789-795) :

*Hic Caesar et omnis Iuli*
*progenies magnum caeli uentura sub axem.*
*Hic uir, hic est, tibi quem promitti saepius audis,*
*Augustus Caesar, diui genus, aurea condet*
*saecula qui rursus Latio regnata per arua*
*Saturno quondam, super et Garamantas et Indos*
*proferet imperium […]*

« Voici César et toute la descendance d'Iule, promise à venir sous la grande voûte du ciel. Voici l'homme, le voici, celui dont tu entends si souvent dire

87. Voir Fr. Ripoll, « Éloge et blâme de Jules César dans l'*Énéide* », dans Ph. Guisard et Chr. Laizé (dir.), *Éloge et blâme. Figures et pratiques*, Paris, Ellipses, 2016, p. 221-236.

88. Comme le remarque en substance Dobbin, *art. cit*. [n. 86], p. 20 n. 70, on imagine mal une épopée à la gloire des Bonaparte écrite sous Napoléon III qui ferait totalement l'impasse sur Napoléon Ier…

89. L'hypothèse d'un *tum* « rétrospectif » n'est pas totalement impossible, mais paraît moins naturelle syntaxiquement et logiquement (voir Dobbin, *art. cit*. [n. 86], p. 9-13)

90. À moins que celui-ci ne soit présent à travers l'allusion à Quirinus (v. 292), Rémus étant pour sa part un « masque » d'Agrippa, comme le suggérait déjà Servius et comme l'admettent plusieurs critiques modernes (cf. Grimal, *art. cit.* [n. 84]) ; mais ce n'est pas du tout certain : la « réconciliation » de Romulus-Quirinus et Rémus comme allégorie de la fin des guerres civiles est une interprétation hautement plausible, et difficile à accorder avec la précédente, même en invoquant la prétendue « brouille » entre Auguste et Agrippa.

91. Même pour une prophétie d'une divinité à une autre divinité : cf. Stat., *Theb*., VII, 219-221.

92. Cf. Ov., *Met*., XV, 816-842, qui, en s'inspirant manifestement de ce passage-ci, fait succéder l'œuvre pacificatrice d'Auguste à l'apothéose de Jules César.

qu'il t'est promis, Auguste César, fils d'un dieu, qui refondera les siècles d'or dans les campagnes du Latium où régna jadis Saturne, et étendra l'empire au-delà des Garamantes et des Indiens […]. »

Là aussi, le passage prête à controverse : est-ce que le *Caesar* du v. 789 et l'*Augustus Caesar* du v. 792 sont une seule et même personne, c'est-à-dire Auguste, ou renvoient respectivement à Jules César et à son fils adoptif ? Je partage pour ma part l'avis, fût-il minoritaire dans la critique [93], de ceux qui pensent que les deux hommes sont là encore présentés successivement. Le principal argument est la bizarrerie de la répétition de *Hic Caesar* à trois vers d'intervalle dans l'hypothèse où il s'agirait du même homme ; on a bien l'impression que l'anaphore du v. 791 (*hic uir, hic est*) crée un effet de gradation affective teintée d'excitation joyeuse par rapport à la mention plus neutre du v. 789, comme si le locuteur aperçevait à ce moment-là précisément un personnage distinct du premier et dont la vue lui procure soudain un surcroît d'allégresse ; le passage de *Caesar* à *Augustus Caesar* fait aussi penser à deux personnages, certes apparentés, mais dont le second a « quelque chose en plus » que le premier. Mais l'interprétation de ce passage dépend aussi de la façon dont on a compris celui du chant I, 286-296, car dans l'hypothèse d'une allusion à Jules César, la configuration serait assez semblable : le dictateur est à nouveau cité le premier en tant que « chaînon dynastique » entre la *Iuli progenies* et Auguste afin de mettre en valeur la légitimité de ce dernier. À une différence près toutefois, et d'importance : cette fois-ci César n'est plus loué pour ses actes, et Auguste, directement nommé désormais, est explicitement célébré comme le refondateur de l'âge d'or, en même temps que le conquérant universel : l'œuvre du second absorbe et dépasse l'action du premier. Jules César réapparaîtra pour sa part un peu plus loin dans le chant VI [94] (v. 826-835), mais sous un jour plus critique cette fois, apostrophé par Anchise en tant que co-responsable de la guerre civile avec Pompée [95]. Cette double apparition permet de mettre en scène deux « visages » de César qu'il était opportun, d'un point de vue pro-augustéen, de distinguer en dédoublant le personnage : d'une part, le père divin source de légitimité dynastique dont on continue à se réclamer, et d'autre part, le chef de guerre civile dont on veut se distancier ; un « droit d'inventaire » de Virgile (et d'Auguste) dans l'héritage césarien, en quelque sorte. L'impression est donc que le chant VI marque, par rapport au chant I, une sorte de « croisement » entre deux courbes : la courbe « descendante »

93. C'est notamment celui de N. Horsfall, *Virgil.* Aeneid *6. A Commentary*, Berlin, De Gruyter, 2013, p. 538-540 et de Fr. Cairns, *Virgil's Augustan Epic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 61, n. 1.

94. Cette double apparition de César ne saurait être invoquée comme un contre-argument à l'identification du César du v. 789 au dictateur. D'une part, il s'agit de figures en mouvement et non de tableaux statiques, ce qui atténue l'étrangeté de voir passer deux fois le même personnage ; d'autre part, la logique de la revue des héros est de type thématique plutôt que chronologique ; et enfin, les deux passages sont assez éloignés, ce qui brouille peut-être à dessein le rapprochement (d'autant que le personnage est nommé tantôt *Caesar*, tantôt *socer*, ce qui évite aussi la répétition du nom).

95. Je m'éloigne sur ce point de l'interprétation de certains partisans d'une allusion à Jules César en I, 286 (voir Dobbin, *art. cit*. [n. 86], p. 24-25), qui minimisent la critique de César dans ce passage ; pour le détail de l'argumentation, voir Ripoll, *art. cit.* [n. 87], p. 221-224. Je pense pour ma part que César est *à la fois* loué au chant I et critiqué au chant VI, pour des raisons différentes mais convergentes.

de César et la courbe « ascendante » d'Auguste ; le premier n'est plus présenté positivement que pour son statut de « tremplin dynastique », et est par ailleurs critiqué pour son engagement dans la guerre civile, tandis que le second, voué à dépasser son « père », émerge de plus en plus clairement comme le restaurateur futur de l'âge d'or. Or ce processus semble bien atteindre son aboutissement au chant VIII, où César n'est plus présent que sous la forme dépersonnalisée du *sidus Iulium* qui surmonte la tête d'Octave à Actium (681 : *patriumque aperitur uertice sidus*) tandis que la mise en valeur personnelle de ce dernier (anachroniquement appelé *Augustus* pour la circonstance) atteint son climax. D'une certaine façon, cette série ternaire de prophéties, avec la montée en puissance de l'image d'Auguste et la relégation progressive de César au rang de caution dynastique plus ou moins désincarnée, résume et résoud du même coup en diachronie le problème que la mémoire du Dictateur, nécessaire et encombrante à la fois, pouvait poser à l'idéologie du nouveau régime [96].

* *
*

La forte tension téléologique qui sous-tend la conception du chant VIII confirme que le poète a conçu celui-ci à la fois comme une synthèse et un point d'aboutissement. Du point de vue hiérarchique, il était assez logique que le « chant de Rome » constituât le climax de l'œuvre, absorbant même, par le biais de la « catabase métaphorique », le chant VI, qui semble certes viser plus haut par sa dimension de révélation eschatologique, mais dont le véritable « point de mire » est tout de même la perspective de prolepse historique représentée par la revue des héros, perspective qui trouve bel et bien son aboutissement dans la vision historique ordonnée et finalisée du bouclier au chant VIII. Cet « effet d'absorption » affecte aussi le chant VII puisque le chant VIII, on l'a vu, « aspire » à travers le discours du Tibre la fonction de clôture des errances d'Énée qui revenait normalement au chant précédent, et la réception chez Évandre est à certains égards une version « corrigée » de celle chez Latinus. Ce principe de « climax décentré » au sein d'un poème épique n'a rien qui doive surprendre chez un émule d'Apollonios de Rhodes, comme l'a bien montré D. Nelis dans son étude serrée des parallèles entre le chant VIII de l'*Énéide* et l'épisode colchidien des *Argonautiques*, à l'articulation des chants III et IV. Et de fait, la position du chant VIII, à la fin de la deuxième tétrade [97], n'est pas moins éminente que celle du chant VI à la fin de la première hexade, si l'on veut bien considérer que ces hypothèses de construction architecturale se superposent plutôt qu'elles ne s'annulent les unes les autres. Quant

96. Une partie de la critique, en réaction contre la conception sans doute un peu trop négative de l'image de César sous Auguste promue par R. Syme et par ses émules (voir St. Ramage, « Augustus' Treatment of Julius Caesar », *Historia* 34, 1985, p. 223-245), a tendance à minimiser, parfois à l'excès, les indices d'une prise de distance vis-à-vis de la mémoire de César à l'époque augustéenne (voir notre note précédente). Pour une critique générale de la position de Syme, voir notamment P. White, « Julius Caesar in Augustan Rome », *Phoenix* 42, 1988, p. 334-356. Pour une approche d'ensemble récente du problème, voir O. Devillers et K. Sion-Jenkins (éds.), *César sous Auguste*, Bordeaux, Ausonius, 2012.

97. Voir Duckworth, *op. cit*. [n. 3], p. 1-10.

au fait que le poète ait jugé bon, une fois la perspective rassurante sur l'avenir de Rome clairement posée, de ne plus y revenir et de développer sur les quatre chants restant les épreuves de la guerre dans le Latium, cela s'explique, à mon avis, par le dessein profond de Virgile dans l'*Énéide* : il ne s'agit pas tant de promettre à ses lecteurs un avenir radieux (même si c'est une partie, mais une partie seulement, de son message implicite) que de bien faire comprendre tout ce que comporte de sacrifices, de sang et de larmes une grande entreprise fondatrice, non pas pour la remettre en question, mais bien au contraire, pour justifier toutes ces souffrances par leur finalité ultime : *tantae molis erat Romanam condere gentem* (I, 33). Le lecteur qui va affronter la lecture des chants IX à XII se rendra bien compte que la fondation de la (future) nation romaine n'a pas été fraîche et joyeuse (pas plus que sa « refondation » en 31-27 av. J.-C.), mais il est bien armé à présent pour comprendre que toutes ces épreuves ont un sens.

Du point de vue de la méthode de composition enfin, il me semble que Virgile a pu procéder en deux temps. Tout d'abord, au moment de la conception de son esquisse préparatoire : concevant alors dans ses grandes lignes la trame de ce chant VIII, il avait sans doute prévu par avance de le structurer autour de quelques épisodes majeurs voués à prolonger et à clôturer des séries thématiques reposant sur des épisodes analogues disposés dans les chants précédents (par exemple, la dernière apparition onirique, la troisième audience royale, la troisième intercession de Vénus, etc.). Il est possible notamment que la traversée de la Troie factice de Buthrote ait été conçue d'emblée comme une esquisse d'une promenade « archéologique » ultérieure sur le site de Rome, programmée comme devant être amplement développée au chant VIII. Ensuite, dans le détail de la composition, une fois entièrement rédigés les premiers chants, le poète a pu alors introduire dans ce chant-ci, à un niveau plus ponctuel, des « signes » d'allusivité rétrospective destinés à attirer l'attention sur son statut de *télos* ; par exemple, l'allusion contrastive à l'apparat diplomatique des audiences antérieures dans le discours d'Énée à Évandre, les « marqueurs de clôture » dans le discours du Tibre, ou encore certaines étapes de la promenade de Pallantée, comme l'*ecphrasis* ruiniforme de la grotte de Cacus rappelant à la fois l'entrée des Enfers (chant VI) et la démolition des murs de Troie (chant II). Ces réflexions tendent à suggérer que les jeux d'échos internes à l'*Énéide* ne se limitent pas à des principes binaires de symétrie architecturale en synchronie (entre II et VIII par exemple, ou entre VII et VIII, pour prendre les exemples les plus voyants) mais tissent en diachronie des faisceaux de lignes thématiques (souvent ternaires) qui enjambent les différentes sections du poème en introduisant souplesse et dynamisme dans la composition d'ensemble. D'autre part, cela suggère qu'à côté des jeux d'allusivité intertextuelle, qui expliquent certes beaucoup de partis pris inventifs du poète, mais pas tous, il faut faire intervenir dans la genèse intellectuelle du poème une bonne part d'intratextualité (ou si l'on préfère, d'autotextualité), dans la mesure où l'imagination de Virgile se nourrit parfois de ses propres expérimentations antérieures, en « rebondissant » en quelque sorte sur des trouvailles élaborées en amont à partir du matériau intertextuel premier (par exemple, lorsqu'il reprend

comme canevas général de l'épisode de Pallantée une structure qu'il avait mise en place dans sa catabase du chant VI, elle-même inspirée très librement de la *Nekyia* homérique, ou lorsqu'il développe au sein de cet ensemble une promenade du héros à travers une ville en amplifiant des suggestions esquissées dans la visite de Buthrote, elle-même lointainement inspirée de la découverte de Schérie par Ulysse, intertexte déjà imité de plus près lors de l'arrivée d'Énée à Carthage). Cette recherche de l'intratextualité virgilienne dans l'*Énéide* reste encore, me semble-t-il, un champ assez ouvert.