Fleurs d'intertextualité : images épithalamiques chez Sappho, Catulle et Virgile

Autor(en): **Thévenaz, Olivier**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **- (2004)**

Heft 1-2

PDF erstellt am: **24.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-870139

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

FLEURS D'INTERTEXTUALITÉ: IMAGES ÉPITHALAMIQUES CHEZ SAPPHO, CATULLE ET VIRGILE*

La comparaison des fiancés à des éléments d'ordre végétal apparaît comme un motif caractéristique des épithalames de Sappho. Or, comme la poétesse de Lesbos était considérée dans l'Antiquité comme la référence par excellence pour ce genre, de telles images resurgissent à différents moments de la tradition des poèmes nuptiaux, notamment dans les épithalames de Catulle. On en retrouve cependant aussi dans d'autres genres littéraires, et dans des contextes à première vue très différents. Ainsi, deux des trois comparaisons florales de l'*Énéide* de Virgile viennent illustrer la mort de jeunes héros. La présente étude aimerait montrer que, d'un texte et d'un contexte à l'autre, ces images véhiculent des connotations érotiques, qui dans ce dernier cas soulignent en contrepoint une dimension nuptiale de l'épopée.

Sappho, unique poétesse au canon alexandrin des neuf poètes lyriques, nous est surtout connue comme figure de proue de la poésie d'amour. Mais dans l'Antiquité, elle constituait aussi, plus spécifiquement, la référence obligée en matière de chants de mariage. Cette réputation n'est certes attestée de manière

---

* Ce travail s'inscrit dans le cadre d'une thèse de doctorat consacrée à la réception de Sappho à Rome. J'en ai présenté un autre aspect dans un article récent intitulé « Poétiques comparées : de l'Aphrodite de Sappho à la Vénus d'Horace », in *Poétiques comparées des mythes. En hommage à Claude Calame*, éd. U. Heidmann, *Études de lettres* (2003/3), p. 107-127. À l'occasion de leur départ de la Faculté, j'aimerais saluer ici tant le Prof. Philippe Mudry, mon directeur de thèse, que Mme Helena Junod : leur intérêt attentif, ouvert et amical m'aura toujours stimulé. Je tiens aussi à remercier Alexandre Burnier de sa relecture et Volker Berchtold de m'avoir procuré plusieurs articles de la revue *Vergilius*, indisponible en Suisse : *... nec te, iuuenis memorande, silebo.*

explicite qu'assez tardivement, dans des traités de rhétorique sur le discours épithalamique[1]; toutefois, la récurrence de certains motifs, plus tôt dans cette tradition poétique, peut fournir un indice de l'importance que Sappho y avait.

C'est le cas des images qui y décrivent les fiancés, et des comparaisons avec un fruit ou une fleur en particulier. Car s'il est un élément qui frappe à la lecture des bribes d'épithalames de Sappho qui nous sont parvenues, c'est la forte proportion de comparaisons. Parmi les rares fragments du livre de l'édition alexandrine rassemblant les épithalames de Sappho en mètres variés — d'autres étaient classés à la fin des différents livres en fonction de leur mètre —, on trouve en effet sept comparaisons, toutes relatives aux fiancés : l'une d'elles fait du futur époux l'égal d'un dieu[2]; deux l'élèvent au-dessus d'hommes d'une nature supérieure[3]; une autre déclare la fiancée insurpassable[4]; les trois restantes, sur lesquelles je vais concentrer mon étude, sont d'ordre végétal[5].

---

[1] Au IIIe siècle de notre ère, le rhéteur Ménandre, dans son traité *Sur le discours épithalamique* (III 402.15-16 SPENGEL), conseille la citation d'Homère, d'Hésiode et des poèmes d'amour de Sappho. Dans un traité contemporain similaire, le Pseudo-Denys d'Halicarnasse (*Rhétorique* 4.1) fait référence à des poèmes de Sappho intitulés chants épithalamiques. Au IVe siècle, Himérios, dans son *Épithalame pour Sévère*, cite la poétesse de Lesbos à plusieurs reprises (*Discours* 9.4, 15 et 19 COLONNA). Au VIe siècle encore, Choricios de Gaza, dans son *Épithalame pour Zacharias* (§ 19-20), orne la fiancée d'une « mélodie sapphique » (Σαπφικῇ μελῳδίᾳ).

[2] Sappho, fr. 111.5 VOIGT: « Le fiancé s'avance, pareil à Arès » (γάμβρος †(εἰσ)έρχεται ἶσος Ἄρευι†). Dans le poème final du livre II (fr. 44), un probable épithalame décrivant les noces d'Hector et Andromaque, ces derniers sont dits deux fois « semblables aux dieux » (v. 21: ἴκελοι θέοις; v. 34: θεοεικέλοις), ce qui permet peut-être de rattacher le fragment 31 et son homme « égal aux dieux » (v. 1: ἴσος θέοισι) à un contexte de mariage. En plus des dieux, les fiancés s'apparentent aux héros : la destinataire du fragment 23, qu'une fête durant toute la nuit (v. 13: παν]νυχίσ[δ]ην) permet de rattacher à un contexte nuptial, est comparée à Hermione et Hélène (v. 4-5).

[3] Sappho, fr. 106: « Il les domine, comme lorsque l'aède de Lesbos [*sc.* Terpandre] parmi des étrangers... » (πέρροχος, ὡς ὅτ' ἄοιδος ὁ Λέσβιος ἀλλοδάποισι); fr. 111.7: « bien plus grand qu'un homme grand » (ἄνδρος μεγάλω πόλυ μέσδων).

[4] Sappho, fr. 113: « Car aujourd'hui, cher fiancé, il n'y a pas d'autre fille qui soit son égale » (οὐ γὰρ ἀτέρα νῦν πάις, ὦ γάμβρε, τεαύτα). Un type de comparaisons analogue, à rattacher probablement aussi à la fiancée, est constitué par les hyperboles du fragment 156: « à la voix plus harmonieuse que la lyre..., plus or que l'or » (πόλυ πάκτιδος ἀδυμελεστέρα.../ χρύσω χρυσοτέρα).

[5] Sappho, fr. 105a et 105b (cités et discutés plus loin); fr. 115: « À quoi, cher fiancé, puis-je avec beauté te comparer ? — c'est à un jonc élancé que,

Peut-être l'importance relative de cette figure dans les textes que nous possédons est-elle due au fait que la plupart de ces fragments ont été transmis par des traités de rhétorique comme celui de Démétrios, *Sur le style*. Elle est en tout cas confirmée par un autre rhéteur, Himérios, qui, dans le passage de son *Épithalame pour Sévère* consacré à l'éloge des mariés, évoque comme spécifiquement sapphique la comparaison de la jeune femme à une pomme et celle du fiancé à Achille (*Discours* 9.15 Colonna):

> Σαπφοῦς ἦν ἄρα μήλῳ μὲν εἰκάσαι τὴν κόρην, τοσοῦτον χαρισαμένην τοῖς πρὸ ὥρας δρέψασθαι σπεύδουσι, ὅσον <οὐδ'> ἄκρῳ τοῦ δακτύλου γεύσασθαι, τῷ <δὲ> καθ' ὥραν τρυγᾶν τὸ μῆλον μέλλοντι τηρῆσαι τὴν χάριν ἀκμάζουσαν· τὸν νυμφίον τε Ἀχιλλεῖ παρομοιῶσαι καὶ εἰς ταὐτὸν ἀγαγεῖν τῷ ἥρωι τὸν νεανίσκον ταῖς πράξεσι.
>
> C'était bien l'habitude de Sappho de comparer la jeune fille à une pomme, dont la grâce était telle, aux yeux de ceux qui se précipitaient pour la cueillir avant l'heure, qu'ils ne pouvaient y toucher même du bout du doigt, tandis qu'à qui s'apprêtait à récolter la pomme à la juste saison, il était possible d'en préserver la grâce à son plus haut degré. Quant au fiancé, elle l'assimilait à Achille et, en regard de ses actions, élevait le jeune homme à la même hauteur que le héros[6].

Ainsi, aux yeux d'Himérios, la comparaison (εἰκάσαι, παρομοιῶσαι) apparaît comme un trait de l'éloge des fiancés propre à Sappho (Σαπφοῦς ἦν). De ces deux comparaisons, celle avec Achille ne correspond précisément à aucun des fragments qui nous sont parvenus. Par contre, au-delà des libertés prises par Himérios à retravailler l'image de la pomme, on peut en reconnaître l'original (Sappho, fr. 105a Voigt):

> Οἷον τὸ γλυκύμαλον ἐρεύθεται ἄκρωι ἐπ' ὕσδωι
> ἄκρον ἐπ' ἀκροτάτωι, λελάθοντο δὲ μαλοδρόπηες·
> οὐ μὰν ἐκλελάθοντ', ἀλλ' οὐκ ἐδύναντ' ἐπίκεσθαι.
>
> Telle la pomme douce qui rougit en haut sur la branche, tout en haut sur la plus haute branche, mais que les cueilleurs de

---

de préférence à tout, je veux te comparer » (τίωι σ', ὦ φίλε γάμβρε, κάλως ἐικάσδω;/ — ὄρπακι βραδίνωι σε μάλιστ' ἐικάσδω). On relèvera ici tout particulièrement la délibération réflexive sur l'acte même de la comparaison.

[6] Sauf indication contraire, les traductions des textes antiques sont miennes.

pommes ont oubliée... non ! ils ne l'ont pas oubliée, mais ils ne sont pas parvenus à l'atteindre.

Si l'image de la pomme apparaît comme particulièrement caractéristique de Sappho, il semble bien que l'on puisse étendre cette observation aux comparaisons de type végétal. On rattache d'ailleurs généralement à cette image celle, tout à fait similaire, d'un autre fragment, transmis sans nom d'auteur par le rhéteur Démétrios (*Sur le style* 106), mais dont l'attribution à Sappho ne fait guère de doute[7]. Il le cite — et c'est intéressant de le noter ici, en arrière-plan de nos lectures de Catulle et de Virgile — pour ce qu'il appelle l'« épiphonème », l'appendice ornemental qui termine l'image et dont nous ne lisons que le début (fr. 105b):

Οἷαν τὰν ὐάκινθον ἐν ὤρεσι ποίμενες ἄνδρες
πόσσι καταστείβοισι, χάμαι δέ τε πόρφυρον ἄνθος...

Telle l'hyacinthe, dans les montagnes, que des hommes, des bergers, foulent de leurs pieds : et à terre, la fleur pourpre...

Notre ignorance du contexte dans lequel s'intégraient ces comparaisons nous interdit toute certitude quant à leur interprétation ; on peut toutefois raisonnablement supposer que si la première comparaison, à en croire Himérios, illustrait la grâce inatteignable de la fiancée, la seconde se référait aussi à cette dernière et évoquait la perte brutale de sa virginité[8].

Les théoriciens du discours épithalamique recommandent ou emploient eux-mêmes ces comparaisons végétales, dont Sappho

---

[7] Outre la similitude métrique et thématique de cette comparaison avec celle de la pomme, un argument pour les réunir est fourni par un passage du roman *Daphnis et Chloé* de Longus, qui tresse les deux images en une séquence narrative allégorique. À l'extrême fin du livre III, Daphnis et Chloé, pour goûter la promesse de mariage qu'ils viennent d'obtenir de leurs parents, se mettent en quête de fruits ; Daphnis voit alors que, sur un arbre déjà vendangé, « mûrissait une pomme tout en haut sur la plus haute branche » (ἓν μῆλον ἐπέττετο ἐπ' αὐτοῖς ἄκροις ἀκρότατον): « la crainte avait retenu le cueilleur d'y monter » (ἔδεισεν ὁ τρυγῶν ἀνελθεῖν). Le jeune chevrier s'empresse de cueillir ce fruit pour l'offrir à Chloé, accompagnant son geste de paroles intégrant subtilement des éléments du second fragment de Sappho : il ne pouvait laisser là cette pomme « pour qu'elle tombe à terre » (ἵνα πέσῃ χαμαί) et « qu'un troupeau la piétine » (ποίμνιον αὐτὸ πατήσῃ). Cf. Richard L. HUNTER, *A Study of* Daphnis and Chloe, Cambridge : Cambridge University Press, 1983, p. 73-76.

[8] Cf. par exemple Robert Drew GRIFFITH, « In Praise of the Bride : Sappho Fr. 105(a) L-P, Voigt », *Transactions of the American Philological Association*, 119 (1989), p. 55-61.

semble avoir fourni le modèle[9]. Mais auparavant, on les retrouve tout naturellement à différents moments de la tradition des poèmes nuptiaux[10]. Dans la littérature grecque, on mentionnera en particulier l'*Épithalame d'Hélène* de Théocrite, où les jeunes filles du chœur censé chanter le poème comparent la Lacédémonienne, entre autres, à un champ de blé et à un cyprès (*Idylle* 18.29-31). Et dans la littérature latine, qui dit poèmes nuptiaux pense d'abord aux épithalames de Catulle (*Poèmes* 61 et 62), deux expérimentations poétiques de nature très différente que je vais brièvement évoquer maintenant[11].

Le *Poème* 61 de Catulle se réfère à l'occasion réelle du mariage de Iunia Aurunculeia et de Manlius Torquatus, sans pour autant avoir été composé pour y être exécuté : à la manière des hymnes mimétiques de Callimaque, l'épithalame recrée fictivement à l'intérieur de lui-même, par la voix d'un *je* qui se pose en maître de cérémonie, le contexte dans lequel il serait censé être chanté. Des cinq comparaisons végétales qu'il présente, quatre

---

[9] Ménandre conseille pour l'éloge des fiancés les images suivantes : « "Ne s'apparente-t-elle pas à un olivier, la plus belle des plantes, et lui à un palmier ?" ou "Lui ressemble à une rose, elle à une pomme" » (III 403.26 : οὐχ ἡ μὲν φυτῶν καλλίστῳ ἐλαίᾳ, ὁ δὲ φοίνικι παραπλήσιος; καὶ ὅτι ὁ μὲν ῥόδῳ προσέοικεν, ἡ δὲ μήλῳ). Himérios, lui, compare la maturité des jeunes gens à celle de « corolles printanières provenant d'une seule prairie qui, en un seul et même moment, éclosent et sont coupées » (*Discours* 9.15 : ἀκμάζουσι μὲν γὰρ ἐπ' ἴσης ὥσπερ ἠριναὶ κάλυκες ἀφ' ἑνὸς λειμῶνος, αἳ καθ' ἕνα καιρὸν καὶ βλαστάνουσιν ἅμα καὶ σχίζονται), ou s'adresse à la fiancée en disant des Désirs : « Ils ont empourpré tes joues plus que la nature les corolles des roses, quand à la saison printanière, coupées juste au moment où elles s'épanouissent, elles rougissent du bout de leurs pétales » (*Discours* 9.19 : οἱ δὲ τὰς παρειὰς αἰδοῖ φοινίσσοντες πλέον ἢ τὰς τῶν ῥόδων ἡ φύσις κάλυκας, ὅταν ἠριναῖς ὥραις ὑπὸ τῆς ἀκμῆς σχιζόμεναι πετάλοις ἄκροις ἐρεύθωνται).

[10] Sur la tradition de ce genre poétique, cf. Paul MAAS, « Hymenaios », in *RE* IX/1 (1914), col. 130-134 ; Arthur Leslie WHEELER, « Tradition in the Epithalamium », *American Journal of Philology*, 51 (1930), p. 205-223 ; Robert MUTH, « "Hymenaios" und "Epithalamion" », *Wiener Studien*, 67 (1954), p. 5-45.

[11] Sur ces deux poèmes, voir les mises au point de Hans Peter SYNDIKUS, *Catull : eine Interpretation*, II : *Die grossen Gedichte (61-68)*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, p. 1-49 et 50-75 (réédition 2001, avec complément bibliographique à la fin du tome III), ainsi que l'étude de Ole THOMSEN, *Ritual and Desire : Catullus 61 and 62 and Other Ancient Documents on Wedding and Marriage*, Aarhus : Aarhus University Press, 1992.

n'ont qu'une lointaine parenté avec celles de Sappho et s'inscrivent tout au plus dans une tradition qui remonte à la poétesse : deux décrivent la fiancée, « éclatant de brillance comme le myrte d'Asie aux rameaux fleuris » (v. 21-22 : *floridis uelut enitens / myrtus Asia ramulis*) et « brillant de son visage fleuri comme la blanche matricaire ou le pâle pavot » (v. 186-188 : *ore floridulo nitens,/ alba parthenice uelut / luteumue papauer*); deux autres évoquent l'amour, qui enchaîne l'esprit de l'époux « comme le lierre vagabond de-ci de-là enlace un arbre tenacement » (v. 34-35 : *ut tenax hedera huc et huc / arborem implicat errans*), et la fidélité avec laquelle le nouvel époux se laissera enlacer « comme la vigne souple enlace les arbres plantés à ses côtés » (v. 102-103 : *lenta... uelut adsitas / uitis implicat arbores*). Par contre, on peut à mon sens mettre en relation assez étroite avec l'image de Sappho la cinquième comparaison florale, qui décrit la grâce insurpassable de la jeune fille (v. 87-89):

Talis in uario solet
diuitis domini hortulo
stare flos hyacinthinus.

Telle, dans le petit jardin aux couleurs variées d'un riche propriétaire, se dresse à l'ordinaire la fleur de l'hyacinthe.

On notera bien sûr les contrastes entre l'état de nature sauvage du monde marginal des bergers de Sappho et le microcosme artificiel du riche propriétaire de Catulle, entre l'instantané qui montre la fleur de Sappho piétinée (καταστείβοισι), mais gardant encore à terre (χάμαι) toute sa grâce éphémère, et l'état de préservation durable dans lequel celle de Catulle se dresse à l'ordinaire *(solet... stare)*. Paolo Fedeli a d'ailleurs certainement raison de juger l'hyacinthe sauvage piétinée dans les montagnes trop différente de la fleur élevée avec soin dans le jardin d'un riche propriétaire pour prouver l'influence de Sappho sur Catulle[12]. Toutefois, si l'on envisage cette relation moins en termes d'influences et de correspondances linéaires que dans un système dynamique d'oppositions et de tensions, ce sont justement ces différences qui, à mon sens, mettent ces textes en dialogue à l'intérieur d'une même tradition littéraire.

---

[12] Paolo FEDELI, *Catullus' Carmen 61*, Amsterdam : J. C. Gieben, 1983, p. 67-68 ; par ailleurs, Fedeli accepte l'origine sapphique du *topos* épithalamique qu'est la comparaison végétale (p. 11).

Ces contrastes, loin d'empêcher le rapprochement des deux comparaisons, soulignent en effet la différence des contextes dans lesquels elles s'insèrent. Chez Sappho, dans la perspective du groupe de jeunes filles dont l'une partira rejoindre la maison de son mari au cours de la cérémonie qu'accompagne le poème, la perte de la virginité évoquée par l'image coïncide avec le déchirement que représente cette séparation. Chez Catulle, même si l'occasion du mariage est bien réelle, la fonction du poème, offert en cadeau au riche fiancé, est surtout de rendre hommage au dédicataire. Cela se traduit par le double jeu — et le double *je* — du maître de cérémonie : dans la fiction dramatique, il a bien le rôle de rassurer la fiancée sur le pas qu'elle va faire, en lui promettant qu'elle ne perdra pas, même au-delà de la nuit de noces, sa beauté insurpassable, que vient illustrer l'image[13]; mais l'éloge de la fiancée se double de la célébration indirecte du fiancé, ce « riche propriétaire » qui cultivera cette beauté avec douceur et l'empêchera de se faner.

On retrouve en partie les mêmes contrastes dans le second épithalame de Catulle. Le *Poème* 62, détaché de toute occasion précise, se présente comme un dialogue entre demi-chœurs masculin et féminin, comme un chant amébée à la manière de Théocrite. Dans la structure dialoguée du poème s'intègre un couple d'images végétales opposées. Celle qui nous intéresse ici est la première, introduite par le demi-chœur des jeunes filles (v. 39-47):

Vt flos in saeptis secretus nascitur hortis,
ignotus pecori, nullo conuolsus aratro,
quem mulcent aurae, firmat sol, educat imber ;
multi illum pueri, multae optauere puellae :
idem cum tenui carptus defloruit ungui,
nulli illum pueri, nullae optauere puellae :
sic uirgo, dum intacta manet, dum cara suis est ;
cum castum amisit polluto corpore florem,
nec pueris iucunda manet, nec cara puellis.

---

[13] Catulle, *Poème* 61.82-86 : « Cesse de pleurer : il n'y a pas de danger, Aurunculeia, qu'une femme plus belle que toi voie la lumière du jour venir de l'Océan » *(flere desine. Non tibi, Au-/ runculeia, periculum est,/ ne qua femina pulcrior / clarum ab Oceano diem / uiderit uenientem)*. Le thème de la beauté insurpassable est un *topos* épithalamique que l'on trouve déjà chez Sappho (fr. 113 ; cf. supra n. 4).

> Comme une fleur, à l'abri dans l'enceinte d'un jardin, croît ignorée du bétail, préservée des atteintes de la charrue ; les zéphyrs la caressent, le soleil l'affermit, la pluie la nourrit ; beaucoup de garçons, beaucoup de jeunes filles l'ont désirée ; puis, lorsque, cueillie du bout de l'ongle, elle s'est fanée, il n'y a plus de jeune garçon ni de jeune fille qui la désirent ; ainsi, tant qu'une vierge reste intacte, elle est chère à tous les siens ; quand une souillure a fait perdre à son corps la fleur de la chasteté, elle n'est plus recherchée des jeunes garçons ni chérie des jeunes filles. (Trad. G. Lafaye)

Cette longue comparaison, à laquelle le demi-chœur masculin répondra par l'image en tous points parallèle de la vigne qui ne peut se développer et donner du fruit que mariée à l'ormeau (v. 49-58), s'intègre dans un débat sur l'attrait de la jeune fille avant et après le mariage. Comme il s'agit ici pour des jeunes filles d'exprimer leurs craintes face à la défloration, non pour un maître de cérémonie de les dissiper, on retrouve le moment crucial, absent du *Poème* 61, où la fleur est coupée et se fane. Cette différence de perspective mise à part, les images sont tout à fait semblables : même s'il ne s'agit plus spécifiquement d'une hyacinthe, la fleur, qui se réfère aussi à la beauté de la jeune femme, pousse toujours « à l'abri dans l'enceinte d'un jardin » *(in saeptis... secretus... hortis)*. On est donc encore loin de l'image de Sappho et de son espace ouvert et sauvage : le jardin est un lieu d'âge d'or artificiel, un microcosme que sa clôture même rend marginal, inaccessible tant au bétail — qui rappelle les bergers de Sappho — qu'à la charrue, un objet dont les implications sexuelles ne sont plus à démontrer[14]; bien plus, quand vient le moment où la fleur est coupée, elle n'est pas piétinée sans égard, mais cueillie d'un ongle délicat *(tenui carptus... ungui)*.

Sur la base de ces différences, certains interprètes ont rejeté tout lien entre ce passage et l'image de l'hyacinthe et ont préféré parfois y voir une reprise, limitée à la phase précédant le moment où la fleur est coupée, de celle de la pomme aussi resplendissante qu'inaccessible ; on a aussi pensé à une combinaison des deux images ou à d'autres « modèles »[15]. Mais si, plutôt que de

---

[14] Cf. James Noel ADAMS, *The Latin Sexual Vocabulary*, London : Duckworth, 1982, p. 24-25, 82-85, 154.

[15] Le premier partisan de la pomme est Ulrich von WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, Berlin : Weidmannsche Buchhandlung, 1924, vol. II, p. 278-280 ; Eva Stehle

chercher à identifier des modèles, on inverse la perspective pour examiner comment la lecture des images de Sappho « modèle » celle des textes de la tradition postérieure, on se rend compte que la comparaison peut mettre en relief l'originalité des différents discours poétiques. Dès lors, une chose est sûre : l'élaboration à laquelle Catulle soumet les motifs de la tradition dans laquelle il s'inscrit interdit de reconstruire à partir de ses textes le contexte des fragments de Sappho[16]. Au contraire, elle doit attirer l'attention moins sur les similitudes que sur les différences, pour éviter de gommer les spécificités des différents contextes et d'aplatir les dynamiques de la création littéraire. Ainsi, que le lien avec les images de Sappho soit direct ou indirect, les différences constatées au niveau des espaces et de leurs connotations relatives de culture ou de sauvagerie font ressortir en tout cas combien l'idéal d'inaccessibilité des jeunes filles de Catulle est artificiel, tout comme l'est le formalisme et la clôture esthétique de ce poème tout en oppositions binaires.

Pour ce que nous connaissons de la tradition épithalamique latine, la récurrence des comparaisons végétales semble s'arrêter là : on trouve encore des images de ce type dans des textes d'autres genres littéraires où il est question de mariage, mais le motif semble être devenu un *topos* convenu[17]. Cela ne signifie

---

STIGERS, « Retreat from the Male : Catullus 62 and Sappho's Erotic Flowers », *Ramus*, 6 (1977), p. 83-102, pense à un lien polémique aux deux images ; H. Akbar KHAN, « On the Art of Catullus *carm.* 62.39-58, its Relationship to 11.21-24, and the Probability of a Sapphic Model », *Athenaeum*, 45 (1967), p. 160-176, préfère voir un modèle dans un passage de l'*Hippolyte* d'Euripide (v. 73-81).

[16] Par exemple, les échos du *Poème* 62 de Catulle ne sauraient autoriser, entre autres, John Armstrong DAVISON, « A Marriage Song of Sappho's (S 104 and 105) », in *From Archilochus to Pindar. Papers on Greek Literature of the Archaic Period*, London / Melbourne / New York : Macmillan / St Martin's Press, 1968, p. 242-246, à induire que les comparaisons de Sappho proviennent d'un poème amébée, que l'image négative de l'hyacinthe vient en premier dans la bouche des jeunes filles et que les jeunes gens y répondent positivement avec celle de la pomme.

[17] Je reviens plus loin sur le teint de Lavinie à l'évocation de son mariage, que Virgile compare à un mélange de roses et de lis. Ce mélange est repris par Ovide pour décrire le visage de Corinne, qui rougit « comme [...] la jeune fille prend un teint rosé sous le regard de son fiancé, comme luisent les roses mêlées à leur parure de lis » (*Amours* 2.5.35-37 : *quale* [...]/ *subrubet* [...] *sponso uisa puella nouo,/ quale rosae fulgent inter sua lilia mixtae*). Dans une *Élégie* de Lygdamus, la blancheur d'Apollon se teint de

pourtant pas que ces fleurs se fanent : au contraire, j'aimerais maintenant montrer comment, entre Catulle et Virgile, ces images s'affranchissent du contexte nuptial et en viennent à participer d'un véritable dialogue entre les genres, commençant ainsi à tresser une guirlande de fleurs d'intertextualité.

On trouve dans le recueil de Catulle, mais en dehors de ses épithalames, une dernière comparaison florale. Il s'agit de la strophe finale du *Poème* 11 — le seul du recueil, avec la fameuse réécriture du fragment 31 de Sappho dans le *Poème* 51, à être composé en strophes sapphiques. Catulle y fait annoncer son congé à Lesbie, et termine ainsi son poème (v. 21-24):

> *Nec meum respectet ut ante amorem,*
> *qui illius culpa cecidit uelut prati*
> *ultimi flos, praetereunte postquam*
> *tactus aratro est.*

> Et qu'elle ne se préoccupe plus, comme avant, de mon amour, qui par sa faute est tombé, comme la fleur à l'extrémité du champ, après que le passage de la charrue l'a touchée.

Même s'il ne s'agit pas d'une hyacinthe, l'image florale de ce poème est certainement la plus proche de celle de Sappho, en particulier pour la violence du geste destructeur, absente des épithalames de Catulle. On peut noter toutefois l'inversion de la séquence temporelle, clairement marquée par la conjonction *postquam*, qui fait porter la comparaison non sur le procès de destruction de la fleur, mais sur son aboutissement : le parfait *cecidit*, marquant le résultat qui dure, évoque l'« épiphonème » introduit chez Sappho par l'adverbe χάμαι, tandis que l'explication du passage de la charrue, correspondant au piétinement des bergers, clôt l'image et le poème en laissant au lecteur un arrière-goût d'amertume plutôt qu'une image de beauté éphémère. Une autre légère divergence touche au lieu : on est ici aux confins du champ *(prati ultimi)*, dans un espace à la limite entre le monde

---

pourpre « comme le visage d'une vierge, conduite pour la première fois à son jeune mari, prend une rougeur qui imprègne ses joues tendres ; comme aussi rougissent les lis pâles, quand des jeunes filles les tressent aux amarantes, et les pommes brillantes, à l'automne » (*Corpus de Tibulle* 3.4.31-34 : *ut iuueni primum uirgo deducta marito / inficitur teneras ore rubente genas,/ et cum contexunt amarantis alba puellae / lilia et autumno candida mala rubent*).

ouvert et sauvage des bergers de Sappho et le jardin artificiel et clos des épithalames de Catulle, un espace non cultivé exposé malgré tout aux atteintes de la charrue.

Mais si l'image du *Poème* 11 se rapproche de Sappho en ce qu'elle reprend la rupture violente absente des épithalames de Catulle, elle s'y oppose principalement en ce qu'elle ne se réfère plus à un mariage, mais justement à une rupture, un thème d'ailleurs souligné par la structure asymétrique du poème et marqué formellement par une coupe de mot et deux élisions en fin de vers[18]. L'autre différence capitale est que la comparaison ne se réfère plus ici à la jeune femme dont il s'agit de faire l'éloge, mais à l'amour du *je* masculin de Catulle *(meum amorem)*, fauché par Lesbie comme une fleur par la charrue. Ainsi, ce poème tout en contrastes atteint au comble des inversions : une virginité masculine s'y voit déflorée par une sexualité féminine débridée qui se détourne d'elle, et s'exprime dans un poème de rupture et non de mariage. À l'intérieur du recueil de Catulle, la même image traverse donc des contextes radicalement opposés.

Or, ce dialogue entre les genres se poursuit dans d'autres textes littéraires latins. C'est le cas dans l'*Énéide* de Virgile, à laquelle je vais consacrer la seconde partie de cet article. Des trois comparaisons florales qu'elle présente — et qui interviennent toutes dans la seconde partie du poème —, l'une, relativement conventionnelle, illustre la rougeur de Lavinie à l'évocation de son mariage que se disputent Turnus et Énée ; mais les deux autres, formellement plus proches de celles de Catulle ou de Sappho, décrivent de jeunes guerriers et se réfèrent à des contextes non plus de mariage ou d'amour, mais de mort. Je voudrais montrer que, même dans ce cas, elles soulignent une dimension érotique et nuptiale qui traverse l'épopée.

L'image florale dont le caractère nuptial est le plus naturellement sensible est la dernière des trois. Elle intervient juste avant le combat final de Turnus avec Énée, qui conduira — hors du récit de l'*Énéide* — au mariage de Lavinie avec le héros troyen.

---

[18] La coupe de mot (v. 11-12 : *ulti-/ mosque Britannos*) et les deux élisions en fin de vers (v. 19-20 : *omni(um)/ ilia rumpens*; v. 22-23 : *cecidit uelut prat(i)/ ultimi flos*) frappent des unités indiquant l'idée de rupture ou de limite, en dernier lieu celle du champ où la fleur est coupée. Sur le poème et sa structure asymétrique, voir Maria Silvana CELENTANO, « Il fiore reciso dall'aratro : ambiguità di una similitudine (Catull. 11.22-24) », *Quaderni urbinati di cultura classica*, 37 (1991), p. 83-100.

Entendant sa mère Amata affirmer à Turnus, qui va partir au combat, ne pas vouloir, captive, voir Énée devenir son gendre, la jeune fille rougit alors de la façon suivante (12.67-69):

> *Indum sanguineo ueluti uiolauerit ostro*
> *si quis ebur, aut mixta rubent ubi lilia multa*
> *alba rosa, talis uirgo dabat ore colores.*

> Semblable à l'ivoire indien que l'on a violé du sang de la pourpre, ou aux lis pâles qui, mêlés à des roses en nombre, rougissent : tel était le teint du visage que montrait la jeune fille.

Cette image de Lavinie qui « pique un fard » — de tout le poème, la seule réaction personnelle de cette marionnette muette du destin — a été lue tantôt comme une acceptation de (ou une résignation à) l'union avec Énée à peine évoquée, tantôt comme une déclaration d'amour à Turnus[19]. Dans cette ambiguïté certainement entretenue, une chose est sûre cependant : l'image est en étroite relation avec le contexte matrimonial, comme le confirme Stace dans son *Épithalame en l'honneur de Stella et de Violentilla*, qui ne reprend pas directement le *topos* de la comparaison florale pour faire l'éloge de la fiancée, mais préfère le teint de Violentilla à celui de Lavinie dans cette scène[20]. La critique a aussi souligné l'ambivalence de l'image : à la beauté florale du bouquet de mariage se mêle le sang de la pourpre qui viole la blancheur de l'ivoire, une image homérique décrivant à l'origine une blessure de Ménélas[21]. J'insisterai à mon tour sur ce point, car il reflète des jeux de dualité — entre amour et mort, guerre et mariage — qui traversent l'œuvre entière. Mais voyons les deux autres comparaisons florales, dont j'ai dit qu'elles se réfèrent à la mort de jeunes guerriers.

La première intervient dans l'épisode où Nisus et Euryale, couple de guerriers fameux, sortent avertir Énée que les Rutules assiègent leur camp. Après un carnage parmi les ennemis endormis,

---

[19] La première hypothèse est défendue par Ruth W. TODD, « Lavinia Blushed », *Vergilius*, 26 (1980), p. 27-33, la seconde, entre autres, par Richard Oliver A. M. LYNE, « Lavinia's Blush. Vergil, *Aeneid* 12, 64-70 », *Greece & Rome*, 30 (1983), p. 55-64.

[20] Stace, *Silves* 1.2.244-245 : « Moins belle était Lavinie quand se colora son teint de neige, rougissant sous le regard de Turnus » (*non talis niueos tinxit Lauinia uultus,/ cum Turno spectante rubet* — trad. H. J. Izaac).

[21] Homère, *Iliade* 4.141-142 : « Comme quand une femme de Méonie ou de Carie souille l'ivoire de pourpre... » (ὡς δ' ὅτε τίς τ' ἐλέφαντα γυνὴ φοίνικι μιήνῃ/ Μῃονὶς ἠὲ Κάειρα...).

le reflet de la lune sur le casque dérobé par Euryale les fait repérer par une troupe de renforts. Nisus, dans sa fuite, ne se rend compte de la capture de son ami qu'à temps pour voir l'épée du chef de la troupe transpercer la poitrine du jeune homme (9.433-437):

> *Voluitur Euryalus leto pulchrosque per artus*
> *it cruor inque umeros ceruix conlapsa recumbit :*
> *purpureus ueluti cum flos succisus aratro*
> *languescit moriens lassoue papauera collo*
> *demisere caput pluuia cum forte grauantur.*

> Euryale roule dans la mort, sur son corps si beau le sang coule, sa nuque défaillante retombe sur ses épaules ; comme une fleur de pourpre tranchée par la charrue languit mourante ; comme les pavots, leur cou lassé, ont incliné leur tête quand la pluie les appesantit. (Trad. J. Perret)

Cette double image est elle aussi le lieu d'une fusion toute virgilienne entre épique et lyrique[22]. En effet, le second volet de la comparaison, en accord avec le contexte militaire, reprend une image homérique décrivant un guerrier mourant[23]. Quant au premier volet, il évoque en les associant les images contrastées des *Poèmes* 62 et 11 de Catulle : dans la même position en fin d'hexamètre, l'expression *succisus aratro* s'oppose au *nullo conuolsus aratro* du premier volet de la comparaison du *Poème* 62 (v. 40), mais varie aussi avec raffinement le *tactus aratro est* du *Poème* 11 (v. 24); l'idée d'étiolement *(languescit moriens)* rappelle le second volet de l'image du *Poème* 62 (v. 43 : *defloruit*), mais la formulation ramassée en une seule proposition temporelle évoque plutôt celle du *Poème* 11. Quant à l'image de Sappho, elle se présente également à l'esprit du lecteur : l'adjectif qui décrit la « fleur pourpre » *(purpureus... flos)* recrée le syntagme de Sappho (πόρφυρον ἄνθος), et l'ordre temporel, rétabli par rapport à l'inversion du *Poème* 11 de Catulle, laisse à nouveau l'image mourir en douceur.

C'est également le cas, avec un lyrisme plus explicite encore, dans un autre passage de l'*Énéide*. On retrouve en effet une

---

[22] Cf. Robert Drew GRIFFITH, « Literary Allusion in Virgil, *Aeneid* 9.435 ff. », *Vergilius*, 31 (1985), p. 40-44.

[23] Homère, *Iliade* 8.306-308 : « Comme un pavot, dans un jardin, baisse la tête d'un côté sous le poids de son fruit et des pluies printanières, de même sa tête s'inclina de côté, alourdie par le casque » (μήκων δ' ὡς ἑτέρωσε κάρη βάλεν, ἥ τ' ἐνὶ κήπῳ,/ καρπῷ βριθομένη νοτίῃσί τε εἰαρινῇσιν,/ ὡς ἑτέρωσ' ἤμυσε κάρη πήληκι βαρυνθέν).

comparaison similaire quand Pallas, fils d'Évandre et jeune protégé d'Énée, une fois tué par Turnus, est étendu sur son lit de mort (11.68-71):

> *Qualem uirgineo demessum pollice florem*
> *seu mollis uiolae seu languentis hyacinthi,*
> *cui neque fulgor adhuc necdum sua forma recessit,*
> *non iam mater alit tellus uirisque ministrat.*

> Telle, fauchée par une main virginale, la fleur de la tendre violette ou de l'hyacinthe languissante ; ni son éclat ni sa beauté ne l'ont encore abandonnée, mais la terre mère ne la nourrit plus ni n'entretient sa vigueur.

Liée à l'image d'Euryale par l'idée de langueur (*languentis*, cf. *languescit*), celle-ci ne soumet pas la fleur à l'action de la charrue, mais la montre « fauchée par une main virginale » *(uirgineo demessum pollice)*, ce qui la rapproche davantage de celle du *Poème* 62 de Catulle, « cueillie du bout de l'ongle » (62.43 : *tenui carptus... ungui*). Mais si l'on peut noter le retour de l'hyacinthe, c'est surtout le développement ornemental qui vient évoquer Sappho. L'image se clôt à nouveau en douceur, en explicitant ce processus de dépérissement à peine entamé : la grâce du corps mort, faite d'éclat *(fulgor)* et de beauté *(forma)*, est encore à son apogée, mais ne reçoit plus de forces vives.

Mais quel rapport ces images virgiliennes de mort ont-elles avec les images de mariage de Catulle et de Sappho, ou même avec celle qui colore le visage de Lavinie au livre XII de l'*Énéide*? Il est à mon sens plus étroit qu'on ne pourrait le penser. Certes, les fleurs fauchées sont ici masculines, et la comparaison ne se réfère plus directement au contexte d'une relation érotique, qu'il s'agisse de la mise en péril d'une virginité féminine dans le cadre traditionnel de l'épithalame ou d'une « virginité masculine » comme celle du *je* ambigu de Catulle dans le *Poème* 11. Mais cette relation est indirecte : les deux images de Virgile se rapportent à des éphèbes, placés sous la protection formatrice d'un guerrier plus âgé, et plus ou moins explicitement engagés dans une relation d'homophilie ; et plus encore, la mort vient les cueillir au moment même où ils devraient atteindre l'âge du mariage[24].

---

[24] Sur ce thème, voir Robin N. MITCHELL, « The Violence of Virginity in the *Aeneid* », *Arethusa*, 24 (1991), p. 219-238. Je n'ai pas pu consulter l'article de Don FOWLER, « Vergil on Killing Virgins », in *Homo Viator. Classical Essays for John Bramble*, éd. M. Whitby *et al.*, Bristol : Bristol Classical Press, 1987, p. 185-198.

Voyons d'abord comment Euryale apparaît aux côtés de Nisus, au début de l'épisode (9.176-182):

> *Nisus erat portae custos, acerrimus armis,* [...]
> *et iuxta comes Euryalus, quo pulchrior alter*
> *non fuit Aeneadum Troiana neque induit arma,*
> *ora puer prima signans intonsa iuuenta.*
> *His amor unus erat pariterque in bella ruebant.*

> Il y avait là Nisus, qui gardait la porte, intrépide au combat [...], et à côté son compagnon Euryale : parmi les gens d'Énée, il n'y en avait pas un qui fût plus beau que lui et qui eût revêtu les armes troyennes ; sur son visage qui n'était pas rasé, l'enfant présentait les premières marques de l'adolescence. Leur passion ne faisait qu'un, et c'est d'un seul cœur qu'ils se précipitaient au combat.

À la limite de l'adolescence, le jeune compagnon du guerrier confirmé voit sa beauté décrite comme insurpassable, en des termes qui rappellent ceux des épithalames[25]. Et on peut lire très clairement dans la phrase qui clôt cette présentation le statut ambigu du couple formé par Nisus et Euryale, aussi bien compagnons de guerre qu'éraste et éromène[26].

Le lien qui unit Pallas à Énée est moins explicite[27]: c'est Évandre qui « adjoint » (8.515 : *adiungam*) son fils à Énée pour

---

[25] Cf. *supra* n. 4 et 13. On trouve dans l'*Énéide* plusieurs descriptions de guerriers en termes similaires, comme celle de Lausus, « que nul autre ne passait en beauté, excepté le Laurente Turnus » (7.649-650 : *quo pulchrior alter / non fuit excepto Laurentis corpore Turni*). Quant à Énée, Didon entend d'Ilionée que « nul autre ne fut plus juste et pieux que lui ni plus grand à la guerre et au combat » (1.544-155 : *quo iustior alter / nec pietate fuit nec bello maior et armis*), avant qu'il ne se montre à la reine « semblable à un dieu » (1.589 : *deo similis*). Cette apparition n'est d'ailleurs que le prélude à leur aventure nuptiale : juste après que Junon a convenu avec Vénus de marier Didon à Énée, il est dit qu'il « surpasse tous les autres en beauté » (4.141 : *ante alios pulcherrimus omnis*), exactement comme Turnus parmi les prétendants de Lavinie (7.55 ; cf. *infra*).

[26] John MAKOWSKI, « Nisus and Euryalus : A Platonic Relationship », *Classical Journal*, 85 (1989-1990), p. 1-15 ; Craig A. WILLIAMS, *Roman Homosexuality. Ideologies of Masculinity in Classical Antiquity*, Oxford : Oxford University Press, 1999, p. 115-119. Un autre couple de guerriers éraste et éromène est constitué par Cydon et Clytius, « dont les joues blondissent d'un premier duvet » (10.324 : *flauentem prima lanugine malas*).

[27] Sur le caractère érotique de la relation entre Énée et Pallas, voir Daniel GILLIS, *Eros and Death in the* Aeneid, Roma : « L'Erma » di Bretschneider, 1983, p. 53-83 ; Michael C. J. PUTNAM, « Possessiveness, Sexuality and

« qu'il s'habitue à voir ses exploits et l'admire de ses jeunes années » (8.516-517 : *tua cernere facta / adsuescat primis et te miretur ab annis*). Le caractère à la fois héroïque et érotique de cette relation se précise toutefois au fur et à mesure que le récit avance. Au moment des adieux d'Évandre à son fils, certaines expressions rappellent celles du *Poème* 62 de Catulle, où les jeunes filles reprochent à l'astre Hespérus de pouvoir « arracher une fille des bras de sa mère, arracher des bras d'une mère sa fille qui s'y retient » (v. 21-22 : *qui natam possis complexu auellere matris,/ complexu matris retinentem auellere natam*) — une cruauté de l'étoile du berger peut-être déjà exprimée dans les épithalames de Sappho[28]. Évandre, qui tient Pallas dans ses bras (8.582 : *complexu teneo*), souhaiterait avoir encore la vigueur de sa jeunesse : « rien ne pourrait maintenant m'arracher, mon fils, à tes tendres embrassements » (8.568-569 : *non ego nunc dulci amplexu diuellerer usquam,/ nate, tuo*). Le départ loin du père du fils qui va mourir, qui coïncide avec le début d'une relation homophilique héroïque, s'apparente à l'enlèvement de la fiancée à sa mère.

Sitôt parti avec les chefs troyens, Pallas se montre à l'apogée de sa prestance et de sa grâce, décrites par une comparaison avec cette même étoile de Vénus, mais sous le nom de Lucifer plutôt que d'Hespérus (8.589-591)[29] :

Heroism in the *Aeneid*», *Vergilius*, 31 (1985), p. 1-21. Cette relation d'admiration et de désir reproduit celle qui unissait leurs pères respectifs (cf. 8.160-170) : voir Charles LLOYD, « The Evander-Anchises Connection : Fathers, Sons, and Homoerotic Desire in Vergil's *Aeneid*», *Vergilius*, 45 (1999), p. 3-21.

[28] Sappho, fr. 104a : « Hespérus, tu rapportes tout ce qu'a dispersé l'aurore : tu rapportes la brebis, tu rapportes la chèvre, *mais* tu *em*portes la fille *loin de* sa mère » (Ἕσπερε πάντα φέρεις ὅσα φαίνολις ἐσκέδασ' αὔως/ †φέρεις ὄιν, φέρεις αἶγα, φέρεις ἄπυ† μάτερι παῖδα). Le texte douteux de ce fragment empêche cependant toute certitude : il pourrait même signifier « tu *rap*portes la fille *à* sa mère ».

[29] Cicéron nous renseigne sur « l'étoile de Vénus, appelée Phosphoros en grec, Lucifer en latin quand elle précède le soleil, mais Hespéros quand elle le suit » (*La nature des dieux* 2.53 : *stella Veneris, quae* Φωσφόρος *Graece, Lucifer Latine dicitur cum antegreditur solem, cum subsequitur autem* Ἕσπερος). Dans le *Poème* 62 de Catulle, Hespérus (v. 20, 26 et 35), appelé aussi Vesper (v. 1) ou Noctifer (v. 7), « [revient] souvent, toujours le même, mais changeant de nom, comme Éoüs [*sc.* l'étoile du matin] » (v. 34-35 : *idem saepe reuertens / ... mutato... nomine Eous*). Sur cette comparaison, cf. Reinhard SENFTER, « Vergil, *Aen.* 8, 589-91 : Konnotationsraum und Funktionalisierung eines Vergleichs », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 2 (1979), p. 171-174.

Qualis ubi Oceani perfusus Lucifer unda,
quem Venus ante alios astrorum diligit ignis,
extulit os sacrum caelo tenebrasque resoluit.

Semblable à Lucifer, plus cher à Vénus que les feux de tous les autres astres, quand, baigné des eaux de l'Océan, il élève vers le ciel son visage sacré et dissipe les ténèbres.

Cette comparaison avec l'astre de Vénus est certainement l'image d'une beauté éphémère, mais marque peut-être aussi, si l'on songe à cette polarité entre Lucifer et Hespérus, le début du jour qui donnera Pallas à la guerre et qui l'emportera (cf. 10.508 : *haec te prima dies bello dedit, haec eadem aufert*). Or si Pallas, tant qu'il est vivant, reste simplement « attaché au flanc » d'Énée (10.161 : *adfixus lateri*), l'isotopie du mariage n'intervient explicitement qu'à sa mort, et d'abord dans la description du baudrier que Turnus lui ravit en le tuant (10.496-498):

... et laeuo pressit pede [...]
exanimem rapiens immania pondera baltei
impressumque nefas : una sub nocte iugali
caesa manus iuuenum foede thalamique cruenti.

... et il écrasa du pied gauche son corps sans vie, arrachant le poids énorme du baudrier et l'indicible forfait qui y est gravé : au cours d'une seule nuit, leur nuit de noces, le massacre horrible d'une troupe de jeunes gens et leurs couches ensanglantées.

Dans cette image de jeunes gens massacrés au cours de leur nuit de noces — les cinquante fils d'Égyptus tués par les Danaïdes —, on peut voir un premier élément d'explication aux comparaisons épithalamiques qui nous intéressent : pour ces jeunes guerriers, la mort vient explicitement prendre la place du mariage[30]. Mais ce n'est pas tout : juste après l'image épithalamique qui nous occupe ici, et que nous voyons à travers les yeux

---

[30] Gian Biagio CONTE, « The Baldric of Pallas : Cultural Models and Literary Rhetoric », in *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, Ithaca / London : Cornell University Press, 1986, p. 185-195 (dernière version d'un article remontant à 1970), met cette représentation en relation avec le statut des guerriers, en particulier Pallas, morts prématurément (ἄωροι) et avant le mariage (ἄγαμοι). Pour une lecture des images du baudrier dans le contexte général de l'*Énéide*, cf. Ulrich SCHMITZER, « Turnus und die Danaiden. Mythologische Verstrickung und personale Verantwortung », *Grazer Beiträge*, 20 (1994), p. 109-126.

d'Énée, le héros troyen fait le geste de voiler *(obnubit)* la chevelure de Pallas mort de l'une des deux étoffes brodées d'or et de pourpre que Didon lui avait offerts comme gage de mariage (11.72-77):

> *Tum geminas uestis auroque ostroque rigentis*
> *extulit Aeneas, quas illi laeta laborum*
> *ipsa suis quondam manibus Sidonia Dido*
> *fecerat et tenui telas discreuerat auro.*
> *Harum unam iuueni supremum maestus honorem*
> *induit arsurasque comas obnubit amictu.*

> Alors Énée présenta les deux vêtements raidis par l'or et la pourpre, étoffes que la Sidonienne Didon, heureuse à l'ouvrage, avait naguère tissées pour lui et qu'elle avait brodées d'un mince fil d'or. Dans sa douleur — suprême honneur —, il revêtit le jeune homme de l'une d'elles et enveloppa de ce voile ses cheveux destinés au bûcher.

Ce geste semble bien établir entre Énée et Pallas un lien symbolique d'ordre matrimonial; mais cette union héroïque non aboutie appelle la suite de l'histoire: la question de savoir ce qu'il adviendra du second voile de Didon reste d'ailleurs ouverte[31]. Or, ce qui est intéressant ici, c'est que cette scène continue la dynamique nuptiale d'un épisode bien antérieur du récit: au livre IV, paré de ces mêmes vêtements reçus de Didon — le lien entre les deux passages est souligné par la reprise d'un vers à l'identique (11.75 = 4.264) —, Énée «construit, sous l'emprise de son épouse, une belle cité» (4.266-267: *pulchramque uxorius urbem / extruis*). Avec l'image de mariage et de mort du baudrier de Pallas, ce geste invite donc à poursuivre plus largement dans l'*Énéide* l'isotopie matrimoniale.

Elle est naturellement surtout sensible dans la seconde partie, qui oppose sur sol latin les indigènes rutules aux arrivants troyens, dont les chefs respectifs, Turnus et Énée, se disputent la main de Lavinie. Ainsi, au début du livre VII, la fille du roi Latinus et le héros rutule à qui elle semble promise sont présentés en des termes qui évoquent les épithalames (v. 52-56):

---

[31] Cf. Richard Oliver A. M. LYNE, *Words and the Poet. Characteristic Techniques of Style in Vergil's* Aeneid, Oxford: Clarendon Press, 1989, p. 149-159 pour l'image épithalamique de la fleur coupée mise en relation avec cette scène et celle du baudrier, et p. 185-192 pour la question ouverte du second voile de Didon.

Sola domum et tantas seruabat filia sedes
iam matura uiro, iam plenis nubilis annis.
Multi illam magno e Latio totaque petebant
Ausonia ; petit ante alios pulcherrimus omnis
Turnus...

Seule une fille assurait la postérité du foyer et d'un si grand royaume ; elle était déjà mûre pour s'unir à un homme et avait déjà atteint l'âge qui la rendait nubile. Beaucoup d'hommes, de toute l'étendue du Latium et de l'Ausonie entière, la convoitaient ; mais un prétendant surpasse tous les autres en beauté, c'est Turnus...

Outre la référence explicite à la nubilité de Lavinie (*matura uiro*, *nubilis*) et l'éloge de la beauté sans égale de Turnus, l'expression même indiquant les désirs des prétendants *(multi illam... petebant)* rappelle directement la fleur si convoitée du *Poème* 62 de Catulle (v. 42 : *multi illum iuuenes, multae optauere puellae*)[32]. Or, un écho du même vers de Catulle réapparaît un peu plus loin dans l'*Énéide*, toujours au livre VII, mais dans la bouche du Troyen Ilionée venu demander au roi Latinus l'alliance de leurs deux peuples (v. 236-240):

Multi nos populi, multae [...]
et petiere sibi et uoluere adiungere gentes ;
sed nos fata deum uestras exquirere terras
imperiis egere suis.

Beaucoup de peuples, beaucoup de nations [...] nous ont convoités et ont voulu s'assurer notre alliance ; mais c'est à rechercher vos terres que les oracles des dieux nous ont conduits par leurs ordres.

Ainsi, au mariage des deux individus s'oppose l'union des deux peuples, voulue par les destins. Le roi Latinus, averti par des présages de la venue d'un gendre étranger, le reconnaît d'ailleurs et se montre prêt à donner sa fille comme épouse à Énée. Mais Junon, qui d'ordinaire préside aux mariages en tant que *pronuba*, s'oppose à cette union et fera tout pour exciter la colère des Rutules et déclencher la guerre (7.317-319):

---

[32] On trouve un autre écho du même vers de Catulle dans la présentation de Camille : « beaucoup de mères, dans les villes tyrrhéniennes, désirèrent en vain l'avoir comme belle-fille » (11.581-582 : *multi illam frustra Tyrrhena per oppida matres / optauere nurum*).

Hac gener atque socer coeant mercede suorum :
sanguine Troiano et Rutulo dotabere, uirgo,
et Bellona manet te pronuba.

Que le gendre et le beau-père s'allient, c'est à ce prix pour les leurs : ta dot, jeune fille, sera faite de sang troyen et rutule, et pour présider à tes noces, c'est Bellone qui t'attend.

Ainsi, dans une ironie d'une cruauté suprême, Junon délègue ses fonctions matrimoniales à la déesse de la guerre. Le sang qui constituera la dot de Lavinie, c'est celui de tous ces guerriers qui mourront prématurément, celui que représente sur le baudrier de Pallas le sang des époux des Danaïdes cruellement massacrés dans la nuit même de leurs noces. On pourrait donner encore d'autres exemples, mais ceux-ci suffisent à montrer la dialectique du mariage et de la guerre qui sous-tend la seconde partie de l'*Énéide*: un seul mariage voulu par le destin se fera au prix de la ruine de tant d'autres.

Cette dimension matrimoniale a cependant pour Énée ses racines dès la première partie de l'épopée. On a déjà évoqué l'épisode de Didon et la fondation avortée d'une cité par Énée « sous l'emprise de son épouse » (4.266 : *uxorius*): tout le livre IV est bien sûr traversé de références nuptiales. Mais avant même cette tentative, contraire aux destins, de mariage et de fondation, la référence épithalamique apparaît dès la disparition de l'épouse d'Énée, Créuse, dans les ruines de Troie : la question rhétorique que pose Énée en en faisant le récit — « ou qu'ai-je vu de plus cruel dans la ville renversée ? » (2.746 : *aut quid in euersa uidi crudelius urbe ?*) — reprend en effet celle des jeunes filles du *Poème* 62 de Catulle à propos d'Hespérus arrachant une fille à sa mère — « que font les ennemis de plus cruel quand une ville est prise ? » (v. 24 : *quid faciunt hostes capta crudelius urbe ?*).

De cet arrachement initial à Créuse et à Troie à l'union finale avec Lavinie et avec le Latium, la dynamique nuptiale traverse ainsi toute l'épopée. Parmi les références que j'ai relevées, auxquelles pourraient s'ajouter d'autres, elle se cristallise en particulier dans deux objets qui donnent à Pallas une place centrale : les vêtements de Didon et le baudrier. En voilant de l'une des deux étoffes nuptiales reçues de Didon le corps de son jeune protégé destiné au bûcher, Énée fait le deuil de deux unions que le destin lui interdit ; mais il garde le second voile dans sa quête matrimoniale encore inachevée. Or, le souvenir de Pallas ne sera pas sans influence sur l'union d'Énée avec Lavinie : à la fin de l'*Énéide*

(12.940-944), la vue du baudrier et de ses images de mariage et de mort sur les épaules de Turnus décidera en effet le héros troyen à ne pas épargner son rival, et à enrichir la dot de Lavinie du sang de son principal prétendant ; Turnus, au lieu d'atteindre le mariage, se retrouvera alors à son tour victime du destin funeste inscrit sur l'objet arraché à Pallas.

Dans ce contexte, on comprend mieux la présence des comparaisons épithalamiques qui constituaient mon point de départ. Pour ce qui est de la dernière des trois, la rougeur de Lavinie est probablement signe de son attachement à Turnus, qui d'ailleurs la perçoit comme telle, au moment de partir pour son combat décisif face à Énée ; mais la comparaison elle-même, qui mêle à l'idée de mariage des connotations ambiguës de violence et de sang, marque certainement aussi l'imminence de son union avec Énée, voulue par les destins et cruellement entachée de sang. Quant aux deux autres, elles lui font pendant en décrivant la mort de jeunes guerriers au seuil du mariage, tout en soulignant un modèle opposé d'union homophilique héroïque. Ces deux aspects me paraissent en effet étroitement liés. Dans le cas de Nisus et Euryale, l'image de défloration au moment où est fauché l'éphèbe virginal annonce aussi leur union dans la mort : couple de guerriers et d'amants, ils seront déclarés « bienheureux tous deux ! » (9.446 : *fortunati ambo !*). Par opposition à cette union réalisée, mais qui clôt un épisode sans incidence sur la suite de l'histoire, celle d'Énée et de Pallas n'est pas aboutie : l'image de la fleur « fauchée par une main virginale » — celle de Turnus, qui verra son geste se retourner contre lui à la fin du poème — marque la mort du jeune éromène et l'impossibilité d'une telle union ; mais cet épisode reste ouvert et, par le biais des étoffes de Didon et des images du baudrier, s'inscrit dans la dynamique matrimoniale qui traverse l'*Énéide* et qui tend à l'union d'Énée avec Lavinie.

Ces images florales participent ainsi de cette dimension nuptiale, et leur ambivalence souligne les aspects à la fois lyriques et épiques de l'*Énéide*, poème de mariage et de mort. Le genre de l'épithalame, dont nous avons vu que les comparaisons végétales constituent dès Sappho un élément caractéristique, s'est révélé représenter un intertexte important de cette épopée : à côté de motifs traditionnels, on aura noté en particulier des réminiscences verbales du *Poème* 62 de Catulle. Quant à Sappho, la meilleure image de sa lointaine présence dans ces comparaisons est peut-être fournie par l'« épiphonème » de celle qui décrit Pallas sur son

lit de mort, cette fleur « que ni l'éclat ni la beauté n'ont encore abandonnée, mais que la terre mère ne nourrit plus »: même détachées de leur terreau originel, ces fleurs, loin de se faner, s'enrichissent de nouveaux éléments en passant d'un contexte littéraire à l'autre, et font ainsi perdurer la grâce éphémère de la poésie de Sappho.

Une fraîcheur durable, qui justement ne saurait se flétrir, c'est aussi ce que Stace, dans le bouquet final de son *Épithalame en l'honneur de Stella et de Violentilla*, adresse à son patron qui s'engage dans une nouvelle vie (*Silves* 1.2.276-277):

> *... longe uiridis sic flore iuuentae*
> *perdurent uultus tardeque haec forma senescat.*

> Qu'ainsi sur ton visage longtemps perdure la fleur d'une verte jeunesse, et que ces charmes tardent à vieillir.

Olivier THÉVENAZ
Université de Lausanne