

# Énée aède : tradition auctoriale et (re)fondation d'un genre

Autor(en): **Deremetz, Alain**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Entretiens sur l'Antiquité classique**

Band (Jahr): **47 (2001)**

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-660811>

## **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.

#### IV

ALAIN DEREMETZ

### ÉNÉE AÈDE. TRADITION AUCTORIALE ET (RE)FONDATION D'UN GENRE

Pour introduire cette communication qui prolonge une étude antérieure consacrée aux relations qu'entretiennent l'épopée et la tragédie dans le récit d'Énée<sup>1</sup>, il m'a semblé nécessaire de vous présenter tout d'abord les quelques réflexions générales que m'a inspirées le thème de notre rencontre. Celles-ci me permettront ensuite de préciser brièvement la problématique que j'ai choisi d'aborder dans le cadre du thème qui m'a été proposé, puis de rendre plus explicite l'argument central d'un propos dont le titre, j'en conviens, est assez énigmatique.

Vouloir recomposer, comme nous le faisons, une histoire auctoriale (ou immanente — il faudra peut-être choisir —) de la poésie latine, ou du moins quelques-uns de ses fragments les plus exemplaires, suppose, de mon point de vue, que l'on puisse définir et spécifier le domaine qu'on lui reconnaîtra, en commençant par le distinguer de celui que revendique l'histoire littéraire traditionnelle, telle qu'elle est retracée dans les manuels et les monographies. Or, si évidente qu'elle paraisse au premier abord, une telle ligne de partage ne va pas de soi, car les deux domaines se recouvrent partiellement, la plupart des histoires littéraires, et tout particulièrement celles qui sont consacrées à la

<sup>1</sup> A. DEREMETZ, "Le livre 2 de l'*Énéide* et la conception virgilienne de l'épopée: épopée et tragédie dans l'*Énéide*", à paraître in *REL* (2001).

poésie latine, reposant pour une large part sur les témoignages que les écrivains eux-mêmes délivrent dans leurs œuvres, quand ils s'expriment — ce qu'ils font volontiers —, sur leur propre pratique ou sur celles de leurs modèles, sur leurs contemporains, amis ou rivaux, ou qu'ils revendiquent un statut particulier, celui de fondateur ou de modèle le plus souvent<sup>2</sup>, en cherchant, comme dirait S. Hinds, à se "positionner" dans le champ de la compétition poétique.

La plupart de ces déclarations ou de ces revendications explicites, l'histoire littéraire traditionnelle ne les néglige pas, en effet, soit parce qu'elle en attend qu'elles comblient les lacunes de fresques historico-biographiques mutilées par les aléas de la transmission, soit parce qu'elle pense pouvoir en tirer des enseignements utiles sur les conceptions et les intentions des écrivains, voire sur la genèse de leurs œuvres. Mais si, à n'en pas douter, il existe, dans les œuvres des poètes, des énoncés métapoétiques auxquels il est permis de conférer une dimension historique ou sociologique, il en est d'autres assurément qu'elle doit manier avec la plus grande prudence, en résistant à la tentation, que leur configuration même paraît pourtant souvent susciter, de leur accorder une valeur référentielle et véridictoire forte.

À cette catégorie appartiennent, selon moi, tous les énoncés qui, tout en se donnant comme référentiels, sont des matériaux poétiques conventionnels relevant d'un code poétique le plus souvent hérité, parfois instauré, et avec lesquels le poète joue ou se joue de son lecteur. De tels énoncés, qui reposent sur des topiques de plus ou moins grande généralité, les unes traversant l'ensemble du champ poétique (le statut de la création poétique, la fonction du poète, l'inspiration, la romanité...), les autres étant plus spécifiquement liées à un genre, une esthétique ou une posture particuliers, peuvent assumer différentes fonctions: des fonctions pragmatiques de légitimation ou, pour

<sup>2</sup> Voir dans ce volume la contribution de M. CITRONI et A. DEREMETZ, *Le miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome* (Lille 1995), 117 sq.

reprendre une formule de C. Calame<sup>3</sup>, de “dissimulation de la manipulation sociale” dont les poètes sont l’enjeu; mais aussi des fonctions sémiotiques, dans la mesure où ils entrent dans le dispositif paratextuel dont le poète dote son texte pour informer le lecteur sur la conception qui en a guidé la genèse<sup>4</sup>. À avoir trop cherché à traduire ou à interpréter en termes historiques ou biographiques de telles (fausses) confidences des écrivains antiques, l’histoire littéraire a produit ou entretenu nombre de méprises ou d’illusions, produites la plupart du temps par une confusion, d’ordre sémiotique, entre ce qui est de l’ordre de l’énoncé et ce qui se rapporte à l’énoncé (narrativisé) de l’énonciation<sup>5</sup>. En témoignent quelques débats ou discussions mal posés (et donc quelques apories), qui ont mobilisé tant de nobles et vaines énergies. Je pense notamment à ceux qui se sont développés, en lui donnant un contenu réaliste, autour de la trop célèbre querelle des Anciens et des Modernes; à ceux ouverts par des critiques soucieux de lever certaines contradictions apparentes de poètes qui, tels Horace, dans ses *Odes*, ou les *Élégiaques*, affirment tout à la fois, dans un même recueil, leur ambition et leur humilité; à celui, *last but not least*, qui porte sur la *recusatio*, trop souvent encore comprise comme la marque d’une volonté d’indépendance du poète à l’égard de commanditaires trop exigeants et non comme un *topos* générique. Et je ne parle pas des biographies de poètes composées à partir de leurs œuvres: un séminaire comme le nôtre ne suffirait pas à épuiser les problèmes qu’elles posent à l’historien.

Mais si certaines déclarations explicites ne constituent pas un objet légitime de l’histoire littéraire immanente, il en est d’autres qui, pour être discrètes ou voilées, méritent d’être retenues pour la richesse et l’intérêt des informations qu’elles offrent. Il est vrai que leur identification est souvent aléatoire et

<sup>3</sup> C. CALAME, *Le récit en Grèce ancienne. Énonciations et représentations de poètes* (Paris 1986), 22.

<sup>4</sup> Voir A. DEREMETZ, *Miroir des Muses*, 91 sq.

<sup>5</sup> Sur cette distinction, voir C. CALAME, *op. cit.* (*supra* n.3), 11 sq.

leur repérage délicat, dans la mesure où, précisément, elles sont habilement intégrées au tissu de la narration. Pour ne pas prolonger inutilement ces préliminaires, je ne m'étendrai pas sur le sujet, ayant déjà eu l'occasion d'analyser longuement certains des procédés réflexifs auxquels les poètes ont eu recours pour délivrer, au sein même de leurs poèmes et dans leur langage même, tout un ensemble de principes, d'affirmations, de choix et de jugements constitutifs de véritables arts poétiques en acte.

Parmi eux, j'ai privilégié ceux qui s'effectuaient par voie de métaphorisation ou de thématization. C'est une voie semblable, élargie à quelques autres perspectives, que je vais à nouveau suivre ici, en abordant le célèbre récit d'Énée: elle nous conduira à la découverte d'une défense et illustration par Virgile de sa pratique de l'imitation et à celle d'un manifeste poétique interne qui contient quelques-uns des traits saillants de sa conception de l'épopée et de sa vision de l'histoire du genre. Cette analyse me permettra d'illustrer certaines distinctions qui s'avèrent opératoires dans la délimitation de la frontière qui sépare l'histoire littéraire auctoriale (ou immanente) de l'histoire littéraire (lectorale) traditionnelle. Je pense notamment à celle, empruntée à J.M. Schaeffer, qui oppose le genre, décrit comme une catégorie résultant d'une classification externe, plurielle et rétrospective (elle est un fait de réception) et la genericité, décrite comme un "facteur productif de la constitution de la textualité" et comme une propriété interne des œuvres liée au travail d'imitation de l'écrivain.

Si l'on en croit Genette<sup>6</sup>, cette genericité est un phénomène architextuel qui se manifeste habituellement à trois niveaux: au niveau intertextuel, par les citations ou les allusions que l'auteur a insérées dans son œuvre et par la topique à laquelle il recourt; au niveau métatextuel, par les jugements qu'il exprime sur les œuvres des autres ou par les commentaires qu'il fait de la sienne propre, et, au niveau hypertextuel, par la nature de la relation imitative — de traduction, de transformation ou de

<sup>6</sup> G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris 1982), 7-16.

transposition — qu'il établit avec un ou plusieurs modèle(s) textuel(s) antérieur(s). Ainsi appréhendée, la généralité apparaît bien comme une "fonction textuelle"<sup>7</sup> consistant en l'absorption et la transformation par l'auteur des textes constituant sa tradition pertinente. Tradition pertinente, en effet, car, pas plus que le genre ne peut passer pour un texte idéal existant en soi, la tradition ne peut passer pour le paradigme externe de tous les textes antérieurs dont un écrivain pouvait virtuellement disposer. Qu'on la conçoive comme capital mémoriel, facteur de continuité (de thèmes et de contenus) ou indice d'appartenance, la tradition n'existe que mobilisée par des textes; chaque texte, en choisissant ses modèles, en respectant certaines règles de production, institue et désigne lui-même la tradition vive à laquelle il prétend se rattacher.

Un dernier mot enfin, pour remplir la promesse que j'ai faite d'explicitier le titre de ma communication. Pour poser cette assimilation d'Énée à un aède, je me suis fondé sur une observation récente de G.B. Conte qui confirme une hypothèse que j'ai formulée antérieurement<sup>8</sup>: dans les propos que Virgile prête à Didon, quand elle se confie à sa sœur le lendemain du banquet, le poète lui fait employer une formule — *quae bella exhausta canebat*<sup>9</sup> — qui laisse entendre que le récit du héros, par son contenu, son style et sa tonalité, est comparable à un chant épique. Ce faisant, Virgile me semble fournir au lecteur deux informations codées dont l'intérêt pour notre thème se découvrira au terme de cette analyse. Il lui signifie, d'une part, qu'il s'inspire d'Homère, où une telle assimilation d'Ulysse à un aède apparaît en deux occasions<sup>10</sup>, et, d'autre part, que, dans sa réécriture de la scène de banquet homérique, il a préservé, en

<sup>7</sup> J.M. SCHAEFFER, "Du texte au genre", in *Théorie des genres* (Paris 1986), 197.

<sup>8</sup> Lors du colloque qui s'est tenu à Udine les 10 et 11 septembre 1999 sous le titre "Mito e potere: scrivere epica sotto Augusto".

<sup>9</sup> *Aen.* 4,14.

<sup>10</sup> HOM. *Od.* 11,368; 17,385; 21, 406 et 411; voir F. BERTOLINI, "Odisseo aedo, Omero carpentiere: *Odissea* 17.384-85", in *Lexis* 2 (1988), 145-164.

lui donnant une valeur nouvelle, la dimension spéculaire<sup>11</sup> qu'Homère a précisément conférée aux chants de Démodocos.

### *L'imitation*

Dans le réseau complexe des imitations et des allusions qui parsèment l'épisode du récit d'Énée, la présence du modèle homérique<sup>12</sup> s'impose dès l'abord par une évidente parenté scénographique, le banquet de Didon évoquant par plus d'un trait, dont l'intervention d'un aède, le banquet d'Alcinoos. Mais, au-delà de ce premier niveau d'évidence, cette présence s'impose plus nettement encore, et avant tout autre indice, parce qu'elle est allusivement signifiée par Virgile lui-même, au fil des paroles qu'il prête à Énée.

Quelques-unes de ces "Alexandrian footnotes" ou de ces "tropics of allusivity" qui ont été identifiées et décrites par plusieurs savants dont récemment Stephen Hinds<sup>13</sup>, apparaissent, en effet, tout au long du récit d'Énée, et notamment diverses "figures intégrées", celles formées avec *fama*, *notus*, *ignotus* paraissant les plus fréquentes. Je ne m'attarderai que sur trois d'entre elles où se reconnaît aisément le glissement de l'énoncé à l'énonciation qui caractérise ces tropes métopoétiques par lesquels les poètes, comme dit S. Hinds<sup>14</sup>, "attirent l'attention sur le fait qu'ils font une allusion et sur la nature de leur activité allusive". La première de ces figures se présente dans les tout premiers mots que prononce Énée en réponse à la demande pressante formulée par Didon qu'il raconte ses aventures passées:

<sup>11</sup> L. DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire* (Paris 1977), 113-114.

<sup>12</sup> Le nombre d'emprunts faits à Homère n'est pourtant pas plus élevé dans les livres II et III que dans le reste du poème (cf. G.N. KNAUER, *Die Aeneis und Homer. Studien zur poetischen Technik Vergils, mit Listen der Homerzitate in der Aeneis*, Hypomnemata 7 [Göttingen 1964]); paradoxalement il l'est même relativement moins.

<sup>13</sup> S. HINDS, *Allusion and Intertext. Dynamics of appropriation in Roman poetry* (Cambridge 1998).

<sup>14</sup> S. HINDS, *op. cit.*, 1 sq.

*Infandum, regina, iubes renovare dolorem* (2,3)

“C’est une souffrance indicible, reine, que tu me demandes de renouveler...”

Énoncé que je gloserai volontiers de la manière suivante:

“C’est le récit d’une souffrance indicible que tu me demandes de refaire...”

Pour bien comprendre l’effet visé ici par Virgile, il faut se rappeler que l’expression *renovare dolorem*, que Servius glose en *retexere dolorem*, reprend en les concentrant trois propos analogues d’Ulysse. Le premier, “Comment pourrais-je, reine, exposer tout au long les maux dont m’ont comblé les dieux, maîtres du ciel” (7,241-242)<sup>15</sup>, exprime le sentiment d’impuissance du narrateur devant l’ampleur de la tâche que lui soumet Arété, l’épouse d’Alcinoos, et ouvre la première partie des récits d’Ulysse; le second, le plus proche de l’expression virgilienne, est prononcé par Ulysse quand le roi Alcinoos, ému par les pleurs qu’Ulysse a versés “en entendant le sort des héros danaens et des gens d’Ilion” chanté par Démodocos, lui demande de conter “point par point, sans feinte, les lieux où (il) erra, les contrées qu’(il) vit...” (8, 572-573): le héros lui rétorque alors: “Tu veux donc redoubler ma tristesse et mes larmes?” (9, 13); la troisième enfin apparaît au terme du récit d’Ulysse quand celui-ci est parvenu à l’épisode de Calypso qu’il a déjà raconté: “Mais pourquoi vous reprendre ce récit d’hier soir? Je l’ai fait devant toi et ta vaillante épouse, en cette même salle. Quand l’histoire est connue, je hais de la redire” (12, 450-453).

Sur le plan de l’énoncé, la formule inaugurale adressée par Énée à Didon et à tous les convives du banquet, est interprétable assurément en termes de psychologie et d’usage, le héros voulant dire, comme Ulysse l’avait fait, que le récit qu’on lui demande va lui faire éprouver à nouveau chacune des souffrances qu’il a déjà endurées, et que les mots seront trop faibles

<sup>15</sup> Les traductions de l’*Odyssée* sont empruntées à celle que V. BÉRARD a fournie pour la Collection des Universités de France.



pour en exprimer l'intensité. Mais, sur le plan de l'énonciation, où le lecteur externe s'ajoute ou se superpose à l'auditeur interne, la formule prend un tout autre relief qui suggère que le récit d'Énée s'inscrit implicitement dans l'espace de la reprise<sup>16</sup>, du *topos*, et de l'exercice de style où se joue la capacité du poète à la différence. S'il est vrai, en effet, que la formule dit la répugnance du héros à revivre par le récit les souffrances qu'il a endurées ("quoique mon âme en deuil frissonne à ces souvenirs" [2,12]), il est vrai aussi qu'étant elle-même reprise littéraire, elle exprime la difficulté extrême de la réécriture, par l'auteur, d'un déjà-dit qui, s'étant déjà présenté lui-même comme impossible, est à proprement parler inimitable. Signal intertextuel d'un pastiche, la formule attire donc l'attention sur ce qu'elle est autant que sur ce qu'elle dit, devient lieu rhétorique de la modestie et figure stylistique de l'*adynaton* (notons que le récit commence de manière paradoxale par l'expression de l'indicible, *infandum*); et elle ouvre derrière l'écran du récit la dynamique du dialogisme poétique dont il est le produit.

À ce premier signal s'en rattache un autre, plus précis, qu'introduit le gérondif *fando*, qui reprend en écho l'*infandum* initial:

... *Quis talia fando*  
*Myrmidonum Dolopumve aut duri miles Ulixi*  
*Temperet a lacrimis?...*

"Qui donc, au récit<sup>17</sup> de telles souffrances,  
 des Myrmidons ou des Dolopes,  
 ou soldat du cruel Ulysse,  
 pourrait se retenir de pleurer?..." (2,6-8)

L'allusion, dans un tel contexte, à la cruauté sans bornes d'Ulysse se laisse aisément reconnaître: alors que Démodocos "tisse" comme troisième chant pour les convives du banquet

<sup>16</sup> Est-ce ainsi qu'il faut comprendre le *renarrabat* de 3,717? C'est l'opinion exposée par J.P. CERDA dans son étude "La parole tragique d'Énée", à paraître.

<sup>17</sup> *Fando* peut avoir le sens actif de *raconter* ou passif d'*entendre dire*.

une geste héroïque coïncidant exactement à celle qu'Énée se dispose à raconter d'abord (*i.e.* la fin de Troie à partir de l'épisode de la fuite simulée des Grecs) et qu'il chante les malheurs et les souffrances des Troyens<sup>18</sup>, Ulysse, qui s'était déjà signalé à l'attention d'Alcinoos en pleurant à l'évocation de sa querelle avec Achille, verse à nouveau d'abondantes larmes, cette fois de pitié rétrospective. Par cet écho dissonant et paradoxal à la scène du banquet odysseén, Virgile pointe une seconde fois son modèle homérique, mais témoigne de sa volonté d'établir un rapport ambigu voire conflictuel avec lui.

La même volonté de distance apparaît avec une troisième figure du même type, qui repose sur l'emploi de l'adverbe *breviter*. Si l'emploi de cet adverbe s'explique aisément sur le plan narratif, puisqu'il fait référence aux circonstances dans lesquelles se déroule l'action racontée, à savoir que l'approche de la nuit interdit un long récit, l'usage qu'en font généralement les *néotéroï* invite à lui accorder aussi une valeur métapoétique<sup>19</sup>. Il me paraît possible, en effet, de suggérer qu'en évoquant le désir d'Énée de ne rapporter de ses sept années d'aventures<sup>20</sup> que ce que Didon et les convives puniques sont censés ignorer encore, Virgile notifie allusivement son refus de tomber dans la prolixité d'Homère dont le héros, malgré ce qu'il prétend, se complaît, comme un aède, à narrer son voyage avec force détails destinés à charmer et émouvoir son auditoire. Or, un tel refus ne peut manquer de faire écho à la règle, rappelée par Horace, qui veut que le poète épique "se hâte toujours vers

<sup>18</sup> L'évocation de la femme destinée à l'esclavage qui pleure son époux mort fait irrésistiblement penser à Andromaque.

<sup>19</sup> Rappelons-nous qu'une telle contrainte temporelle est absente de l'*Odyssée*: le héros grec, dont les seules inquiétudes au moment où il commence son récit en concernent la composition ("Ah!, par où commencer, par où continuer, et comment te conter jusqu'au bout tous les maux que m'ont infligés les dieux, maîtres du ciel"[9,13-15]), a le temps d'achever son long récit avant que la nuit tombe et que "chacun rentre chez soi pour dormir" (13,17).

<sup>20</sup> Nous supposons que *breviter* porte sur l'ensemble des deux propositions infinitives, mais la remarque vaut s'il ne porte que sur le second vers.

le dénouement”<sup>21</sup>; mais, alors qu’Horace, qui ne fait sans doute que reprendre, sans la discuter, l’opinion unanime de la tradition critique, accordera encore à Homère le privilège de réaliser idéalement ce second objectif<sup>22</sup>, Virgile laisse entendre qu’il le lui conteste; et s’il le lui conteste, c’est moins sous prétexte que le poète grec, comme Horace lui-même l’avouera, “sommeillerait quelquefois”<sup>23</sup> que parce que l’art épique romain, dont il prétend fournir le modèle, contient de nouvelles exigences, en particulier celle, dont nous reparlerons, de ne pas se complaire dans de belles mais inutiles fictions.

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

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

Serait-il hasardeux de supposer que Virgile signifie par là une réticence analogue envers un récit épique, soumis, comme chez Ennius peut-être<sup>24</sup>, au déroulement, chronologiquement ordonné, de tous les événements de l’histoire vécue par le héros?

Les confidences poétiques de Virgile sur sa pratique imitative ne s’arrêtent pas à ces trois formules liminaires, mais, selon moi, traversent le récit tout entier sous une forme métaphorique qui

<sup>21</sup> *Ars* 148.

<sup>22</sup> Si l’on admet que la composition de l’*Art poétique* est postérieure à la mort de Virgile.

<sup>23</sup> *Ars* 359.

<sup>24</sup> Comme E. PARATORE (ed.) (*Virgilio. Eneide. Libri I-II* [Milano 1978], comm. *ad loc.* p.186), je lis dans l’emploi du terme *annalis* une allusion à l’épopée d’Ennius; cf. *infra*.

se déploie selon deux modalités agonistiques assimilables, l'une, au combat et, l'autre, à la régates. Pour prendre la mesure de ce jeu métaphorique, il faut revenir un instant sur la manière dont Virgile imite le banquet chez les Phéaciens et considérer avec attention les lieux où il s'écarte le plus sensiblement de son modèle.

Le plus manifeste de ces écarts est la simplification du déroulement des interventions: à l'imbrication des trois chants de Démodocos et des deux récits d'Ulysse, Virgile oppose la succession directe du chant d'Iopas et du récit d'Énée. Examinons rapidement la distribution narrative du texte d'Homère. Interrogé, lors de sa première réception à la cour d'Alcinoos, par Arété, l'épouse du roi, Ulysse commence par raconter les dernières péripéties de son errance, c'est-à-dire son séjour chez Calypso, son départ de l'île océane de la nymphe, puis la tempête qui l'a rejeté, naufragé, sur la côte de Phéacie où Nausicaa et ses compagnes l'ont trouvé. Au cours du banquet donné le lendemain en son honneur, est invité Démodocos, un aède aveugle, qui choisit comme premier chant un épisode d'une geste déjà célèbre, dont "la gloire montait alors jusques aux cieux, la querelle d'Ulysse et du fils de Pélée" (8,73-75). Son choix est étrangement, je dirais même miraculeusement, bien approprié aux circonstances et à son bénéficiaire, et le succès qu'il remporte peut se mesurer non seulement au *charme* qu'il exerce sur *les chefs des Phéaciens*, mais aussi aux larmes qu'il provoque chez cet hôte qui ne lui est peut-être pas inconnu<sup>25</sup>, à lui, l'aède aveugle que les Muses inspirent. Puis, après un intermède ludique, composé des épreuves athlétiques traditionnelles, la course, puis la lutte, le saut, le disque, la boxe et une démonstration d'Ulysse au disque pour répondre aux railleries d'Euryale, suivent une danse que Démodocos accompagne d'un second chant (*Les Amours d'Arès et d'Aphrodite*<sup>26</sup>), puis une

<sup>25</sup> On peut toutefois se demander s'il l'a effectivement reconnu.

<sup>26</sup> Cette histoire plaisante de la déconvenue des amants divins, surpris par le retour du mari qu'ils croyaient parti, n'a pas pour seul but de réjouir les convives

autre danse au ballon interprétée par deux fils du roi, et, enfin, la remise des présents d'hospitalité.

Un bain et les adieux de Nausicaa au bel étranger qui aurait pu devenir son époux précèdent alors un second banquet au cours duquel Ulysse offre une part de viande à Démodocos qui, pour le remercier, accède à sa demande de tisser pour lui l'histoire du cheval de bois (8,492; 499). Le héros, au récit de ses exploits passés, ne peut s'empêcher de pleurer à nouveau et, pressé par le roi de révéler son identité, finit par céder et accepte de conter ses aventures depuis son départ d'Ilion jusqu'à son arrivée dans l'île de Calypso.

### *La réflexivité*

La specularité, comme l'a bien vu L. Dällenbach, apparaît comme l'une des clés de l'épisode. Selon ce critique<sup>27</sup>, trois fonctions peuvent lui être associées: la première est narrative (les chants de Démodocos informent le lecteur sur l'histoire de la vie d'Ulysse), la seconde est sociologique (elle concerne la valorisation de la fonction d'aède dans une société donnée, réelle ou idéale) et la troisième générique (elle vise à la célébration d'une épopée-type — l'*Iliade* — et de celle qui rivalise avec elle — l'*Odyssee* —). Selon ce dernier aspect, Ulysse, qui achève la geste ébauchée par Démodocos, se pose en aède rival de celui-ci. Démodocos, remarquons-le, pourrait bien être une figure textuelle représentant Homère lui-même: aveugle comme lui, il occupe dans une cour royale une position éminente et respectée

et de plaire à Ulysse. Si on la comprend comme une allégorie du thème de la fidélité conjugale, elle contribue aussi au dévoilement de l'identité et de la situation présente du héros. Ce thème, on le sait, éclaire le sens du voyage d'Ulysse et anticipe sur le récit de son retour à Ithaque. En raison de la nature même du mythe, son utilisation allégorique dans le cours d'un récit épique est toujours considérée comme possible, voire probable: en présence du mythe, qu'il reconnaît à des signaux familiers, le lecteur-auditeur est toujours tenté d'en proposer une interprétation en rapport avec le sens du récit qui le contient.

<sup>27</sup> Je reprends ici quelques passages de l'analyse que j'ai développée dans mon *Miroir des Muses*, 438-440.

et il chante les épisodes d'une geste digne de celle que rapporte le poète de l'*Iliade*. En chantant la rivalité des deux héros, l'aède d'Ulysse (Démococ) se met donc à la hauteur de l'aède d'Achille (Homère). La mise en abyme, dans les chants de Démococ, a donc une visée essentiellement générique. De même qu'Ulysse est mesuré à Achille, de même, implicitement, l'*Odyssée* est-elle mesurée à l'*Iliade*: "Célébrer l'Épopée-modèle en son sein même, mettre Ulysse sur le même pied qu'Achille et recevoir, par deux fois, son approbation, n'est-ce pas le plus sûr moyen pour l'*Odyssée* de régulariser sa situation en tant que poème épique, d'imposer silence à ceux qui lui reprocheraient son caractère insuffisamment héroïque (guerrier) et, en tant que poème d'Ulysse, de traiter avec l'*Iliade* (poème d'Achille) d'égal à égal?"<sup>28</sup> Par la mise en abyme du chant de l'aède le récit épique exhibe donc son propre engendrement: ce sont les chants de Démococ qui contraignent l'invité étranger à révéler son identité, ce sont eux aussi qui obligent ce dernier à se transformer en aède pour chanter ses propres exploits<sup>29</sup>, c'est-à-dire à produire le récit présent d'Homère.

La distribution des interventions au cours du banquet de Didon est beaucoup moins complexe. Un aède professionnel, Iopas, que son origine rattache à Atlas et, par conséquent, au continent africain<sup>30</sup>, charme les convives en chantant un poème cosmogonique, puis Énée accepte de raconter ses aventures sans

<sup>28</sup> L. DÄLLENBACH, *op.cit.* (*supra* n.11), 113-114.

<sup>29</sup> La réponse d'Ulysse aux questions pressantes d'Alcinoos commence, en effet, par l'éloge de la vie d'aède: "Lorsque, dans les manoirs, on voit les convives siéger en longues files pour écouter l'aède, quand le pain et les viandes abondent sur les tables, et que l'échanson puise au cratère le vin qu'il porte et verse dans les coupes, voilà, selon moi, la plus belle des vies" (9,7-11). Et alors qu'il doit commencer son récit, ce sont des problèmes de composition et des préoccupations d'aède qui l'angoissent: "Par où débiter? Par où continuer? Et comment jusqu'au bout te conter les souffrances dont m'ont comblé les dieux, maîtres du ciel?" (9,14-15). Autant dire qu'Ulysse, qui passe du statut de personnage narrateur à celui d'aède, transforme lui-même en geste épique son histoire passée.

<sup>30</sup> Il fut l'élève du géant Atlas, qui fut, selon la légende, le premier astronome.

s'interrompre, depuis la scène du cheval de Troie jusqu'à son arrivée à Carthage. Ainsi pourra-t-on considérer que le chant d'Iopas coïncide, *grosso modo*<sup>31</sup>, avec le second chant de Démodocos (les *Amours d'Arès et d'Aphrodite*), que le 1<sup>er</sup> (la *querelle d'Achille et d'Ulysse*) et, surtout, le 3<sup>e</sup> chant de ce dernier (le *cheval de Troie*), qui sont tous deux centrés sur la geste guerrière d'Ulysse, correspondent à la première partie du récit d'Énée (l'*Iliupersis*), la seconde partie de ce récit (l'errance d'Énée) répondant aux deux récits d'Ulysse.

Parmi les nombreuses stratégies d'imitation d'Homère qui s'offraient à Virgile, la plupart ont été utilisées dans cet épisode, entraînant des transformations tout à la fois quantitatives et/ou qualitatives, selon la typologie de Genette. Pour donner un exemple, parmi d'autres, d'une transposition complexe particulièrement travaillée, je relèverai l'épisode de Didon lui-même qui m'apparaît à la fois comme la transmodalisation dramatique de l'épisode de Calypso, raconté par Ulysse dans son 1<sup>er</sup> récit et dont il n'y a pas d'équivalent dans le récit d'Énée, et comme la contamination de cet épisode avec ceux de Circé et de Nausicaa<sup>32</sup>. Je reviendrai dans un instant sur cet épisode et sur la raison qui fonde cette transposition virgilienne: notons, pour le moment, qu'elle est elle-même marquée par une expression qui a beaucoup embarrassé les critiques et dans laquelle je vois, pour ma part, l'un de ces signes métapoétiques dont j'évoquais tout à l'heure la présence discrète dans le texte virgilien. Au moment où Didon invite Énée à lui raconter ses aventures, elle conclut son intervention en notant que "c'est maintenant la septième année qui (l')emporte errant sur toutes les terres et sur

<sup>31</sup> Il n'en reste pas moins qu'il y a entre ces deux interventions une nette différence d'inspiration; cf. *infra*.

<sup>32</sup> Au lieu d'être racontée par Énée, cette escale amoureuse, qui suit également un naufrage, constitue, en effet, le cadre dans lequel s'insère son récit et devient le lieu d'une action; quant à la reine Didon, bien des traits la rapprochent de ces femmes amoureuses (ou près de l'être) qui ont tenté ou simplement espéré retenir le héros grec dans les liens d'une union conjugale; proche d'abord de Nausicaa, elle deviendra Calypso et Circé quand l'amour aura fait son œuvre.

toutes les mers” (1,755-756). On s’est demandé en effet d’où Didon tirait cette information, contradictoire du reste avec celle qui apparaîtra au vers 626 du livre 5. La réponse à cette question, qui demeure insoluble si l’on se place au niveau de la chronologie interne du voyage d’Énée, apparaîtra si l’on considère que l’emploi de *septima* vaut moins comme indice chronologique que comme une allusion textuelle aux deux indications analogues données par Ulysse à propos justement de son séjour chez Calypso aux vers 259 et 261 du chant 7 (“Je restais là sept ans”... “Lorsque s’ouvrit le cours de la 8<sup>e</sup> année”). En disant que l’escale d’Énée commence à une date identique à celle qui clôt le séjour d’Ulysse, Virgile attire donc l’attention sur le fait que cet épisode, malgré sa nouveauté, est lui aussi une imitation indirecte d’Homère, opérée selon une technique qui mérite d’être remarquée.

Parmi les autres stratégies d’imitation, celle de la continuation mérite aussi une attention particulière, dans la mesure où elle est elle-même thématisée. Rappelons-nous, en effet, qu’avant de commencer son récit par l’histoire du cheval de Troie, Énée a pu lire, sur les murs du temple de Junon, une version picturale de la guerre de Troie. La fresque peinte rassemble, en effet, “dans leur suite les combats d’Ilion et ces guerres déjà par la renommée divulguées dans tout l’univers, les Atrides, Priam, et Achille qui leur fut également intraitable” (1,456-458), comme si ces scènes peintes étaient inscrites pour la première fois, transposées et ordonnées à partir d’un récit épique déjà composé. Ce récit, modèle de l’image, évoque irrésistiblement l’*Iliade*: ne pouvons-nous pas supposer, en effet, que cette renommée auquel il est fait allusion est celle qu’ont donnée à ces combats les chants d’aèdes qui, tels Homère et Démodocos, ont déjà mis en ordre la geste héroïque de la guerre de Troie? Je serais tenté, en effet, de le croire et de voir en cette *fama*<sup>33</sup> une autre figure réflexive qui témoigne du fait

<sup>33</sup> Il est également question en deux occasions de cette *fama* qui implique l’existence de récits constitués dont s’inspire Virgile: en 1,379, en réponse à la



que la composition de la pseudo-ekphrasis virgilienne, fictivement produite par la lecture d'Énée, résulte d'un travail précis d'imitation sur les textes de la tradition homérique. En tout état de cause, cette version picturale a permis au héros troyen de prendre la mesure du savoir que ses hôtes possèdent sur l'histoire de la guerre de Troie et donc de le compléter sans rien répéter.

Ce sont d'ailleurs de tels *posthomeric* que Didon attend de lui — “Raconte-nous, demande-t-elle, depuis leur première origine les pièges des Danaens, les malheurs des tiens et tes courses errantes” (1,753-755) —, puisqu'elle connaît tout ce qui précède l'embûche fatale et sa conséquence majeure, pour avoir sans doute entendu raconter par Teucer “le sort de la ville de Troie, le nom d'Énée et les rois des Pélasges” (1,619-630), mais aussi parce que la renommée a porté à sa connaissance, dit-elle, “la race des Énéades, la ville de Troie, les hauts faits, les héros, les embrasements d'une pareille guerre” (1,565-566), bref l'épopée iliadique qui a été reproduite, probablement à son initiative, sur les murs du temple. Comme Virgile lui-même, Énée complète donc l'épopée (d'Homère), en passant du statut de lecteur à celui de narrateur, la lecture étant donnée comme condition permettant la composition sur un sujet nouveau d'un nouvel ensemble épique adéquat à la compétence d'un auditoire (ou d'un lectorat).

La stratégie d'imitation la plus ostensible y est toutefois la combinaison de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, dont le banquet d'Alcinoos propose une préfiguration à travers l'alliance du 3<sup>e</sup> chant de Démodocos et du 2<sup>e</sup> récit d'Ulysse. Bien que résolument unitaire et continu, le récit d'Énée intègre lui aussi, comme je l'ai dit, une substructure binaire de type homérique qui se révèle en deux occasions. Présente, semble-t-il, dans la demande de Didon<sup>34</sup>, elle réapparaît plus nettement encore

question de sa mère déguisée en chasserresse, Énée se dit *fama super aethera notus* et en 1,463, devant la fresque du temple, Énée rassure Achate en lui disant *feret haec aliquam tibi fama salutem*.

<sup>34</sup> *Insidias Danaum casusque tuorum* (1) *erroresque tuos* (2) (1,754-755).

dans la réponse du héros qui recompose la demande de la reine en distinguant deux sujets dont l'un est la prise de Troie et l'autre sa course errante<sup>35</sup>. Elle apparaît également à la charnière des deux livres dans une mise au point d'Énée qui revêt un statut métanarratif: "Après que... fut tombée la fière Iliion..., les signes des dieux nous pressent de chercher au loin nos exils et des terres désertes" (3,1-5); de sorte que la division des livres semble commander la division du sujet (ou réciproquement) et rendre son autonomie à chacun des deux volets du diptyque 'homérique': au livre II correspond ainsi une *Iliupersis*, qui est équivalente à une anti-Iliade troyenne, et au livre III une para-Odyssée<sup>36</sup>.

La relation de cette structure binaire à celle de l'*Énéide*, qui passe depuis Servius et Macrobe comme résultant elle-même de l'assemblage d'une 'odyssée' et d'une 'iliade'<sup>37</sup>, a été depuis longtemps observée<sup>38</sup>, avec comme conclusion naturelle que le récit d'Énée constituait une mise en abyme de l'épopée tout entière<sup>39</sup>. Je ne discuterai pas le bien-fondé d'une telle caractérisation, contre laquelle peuvent s'élever plusieurs objections portant notamment sur le statut du narrateur (qui est rarement un protagoniste) et sur l'absence de distance entre les contenus fictionnels des deux récits, mais je remarquerai que les parentés thématiques et structurelles que l'on peut observer entre l'épopée de Virgile et celle d'Énée (notons, par exemple, que le récit

<sup>35</sup> *Sed si tantus amor casus cognoscere nostros (2) / et breviter Troiae supremum audire laborem (1), ... incipiam (2,10-11)*. Il semble au contraire qu'il faille rattacher l'ensemble des vers 4-6 au sujet du livre 2, dans la mesure où le *-que* de *quaeque* doit être relié au *et* qui le suit.

<sup>36</sup> Voir M. MASONI, *Énée aède* (Mémoire de DEA, Lille 1996).

<sup>37</sup> *Quasi amborum Homeri carminum instar (Vie de Virgile)*; il en va de même si l'on considère que l'*Énéide* est dans son ensemble une *Odyssée*, les livres 7 à 12 correspondant aux chants 13-24, mais transformés sur le mode iliadique; on dira dans ce cas que l'odyssée inclut une iliade, dans l'autre que l'odyssée se poursuit dans une iliade; cf. aussi MACR. *Sat.* 5,2.

<sup>38</sup> Voir, parmi d'autres, les chapitres 6 et 7 de B. OTIS, *Virgil. A study in civilized poetry* (Oxford 1963).

<sup>39</sup> Voir J.K. NEWMAN (*The Classical Epic Tradition* [Madison 1986]), qui souligne le caractère constamment autoréférentiel de l'*Énéide*.

d'Énée est une anapropse, c'est-à-dire un énoncé rétroprospectif, qui double et complète le récit de Virgile et qu'il contient, avec l'histoire d'Hélénus et d'Andromaque, une variante d'un récit de fondation troyenne qui fonctionne comme modèle, pacifique, de celle d'Énée) plaident en faveur de la thèse spéculaire et réflexive. Comme le dit L. Dällenbach, "le récit troque (toujours) une similitude contre une prise de conscience" et cette prise de conscience invite le lecteur à postuler sous le niveau littéral du récit "où (l'énoncé) continue de signifier comme tout autre énoncé" l'existence d'un autre niveau, "celui de la réflexion où (l'énoncé) intervient comme élément d'une métasignification permettant au récit de se prendre pour thème"<sup>40</sup>. Cette métasignification, qui a valeur allégorique, concerne, me semble-t-il, à la fois le narrateur, Énée, dans son rapport à Virgile, l'auteur, et son récit, en tant qu'il devient un texte-spectacle illustrant un code, décrivant une composition, prônant une esthétique et délivrant un jugement critique<sup>41</sup>.

Concernant la relation éventuelle d'identification ou d'assimilation que Virgile instituerait entre lui, l'auteur, et son héros, remarquons qu'elle apparaît à d'autres endroits de l'œuvre, avec une valeur comparable. C'est le cas de l'épisode de la catabase, que j'ai étudié ailleurs<sup>42</sup> pour montrer qu'Énée était une figure auctoriale et sa descente aux Enfers "la représentation narrative de la naissance de la poésie virgilienne", celle-ci se décrivant issue par palingénésie des poèmes homériques; c'est le cas aussi de la scène du temple de Junon où la lecture que fait Énée de la fresque peinte est assimilable à celle que Virgile a faite de l'*Iliade* pour composer son *ekphrasis* et, plus largement, un pan

<sup>40</sup> L. DÄLLENBACH, *op. cit.* (*supra* n.11), 62.

<sup>41</sup> La mise en abyme réfléchit l'œuvre qui la porte sur les trois plans de l'énoncé, de l'énonciation et du code du récit, "l'intrigue de l'œuvre", "l'histoire racontée et l'agent de la narration" et, enfin, "l'histoire, l'esthétique et la critique de l'œuvre" (L. DÄLLENBACH, *op.cit.*, 61).

<sup>42</sup> Voir A. DEREMETZ, *op.cit.* (*supra* n.2), 156-171.

important de son œuvre. Énée jouit donc ici et là du statut de mandataire auctorial, et sa geste héroïque symbolise aussi la naissance de l'œuvre qui la célèbre<sup>43</sup>.

De cette assimilation du héros à son poète procède un jeu entre le représenté et la représentation. Tout se passe comme si Énée effectuait pour fonder Rome ce que le poète effectue dans le présent de l'œuvre pour fonder son épopée romaine. L'un et l'autre, comme je l'ai écrit en d'autres circonstances, assurent, depuis l'orient hellénique, un transfert fondateur, voyage sur mer pour l'un, traduction-imitation poétique pour l'autre.

### *Retour à l'imitation*

Voir dans le récit d'Énée une allégorie de la création épique virgilienne, et plus précisément, la thématization du rôle que l'imitation y joue, me paraît alors possible: Virgile, dirais-je, imite l'Homère de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* comme Énée combat (vainement) contre les Achéens (ou est le spectateur de telles scènes violentes) et régates (sans le savoir?) avec Ulysse. Ce qui revient à suggérer que l'*agon* et la régates m'apparaissent à la fois comme deux moments de la geste d'Énée et comme deux modalités de l'imitation poétique pratiquée par Virgile<sup>44</sup> et, tout particulièrement, dans son rapport à Homère.

C'est en ce sens que j'ai proposé<sup>45</sup> de lire l'épisode de Corèbe, qui ouvre la nyctomachie, et que j'ai interprété le recours funeste au déguisement que le jeune homme a suggéré à la suite de la victoire heureuse de la troupe conduite par Énée sur celle d'Androgée; recours funeste, en effet, puisque le stratagème, après quelques autres succès, finira par se retourner

<sup>43</sup> Il reste que, dans cette relation spéculaire unissant le récit d'Énée au texte de Virgile, la poétique de l'un ne recouvre pas complètement celle de l'autre et qu'il faut supposer qu'il existe entre elles une distance impliquant l'accomplissement d'un processus de perfectionnement; cf. *infra*.

<sup>44</sup> A propos des termes *aemulari*, *certare*, *contendere*, *vestigia sequi*... voir A. THILL, *Alter ab illo. Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne* (Paris 1979), *passim*.

<sup>45</sup> Dans l'étude mentionnée au début de cette communication.

contre les Troyens au moment où Corèbe, rendu furieux par l'enlèvement sous ses yeux de sa fiancée Cassandre, se jette, bientôt suivi par ses compagnons, au cœur d'une mêlée fatale qui les exposera simultanément aux coups des Grecs et d'autres Troyens trompés par leur apparence. La valeur allégorique que j'ai tirée de l'épisode repose sur la reconnaissance, qui m'a semblé permise, d'une analogie entre la figure du Troyen qui combat en empruntant des armes aux Grecs et celle du poète qui rivalise avec les poètes épiques grecs en leur empruntant les ressources de leur art. L'échec qui sanctionne un tel stratagème, en montrant que le Troyen doit combattre avec ses armes, montre aussi que le poète latin doit rivaliser avec son modèle en comptant sur ses propres ressources et sans se faire passer pour lui, une telle solution de facilité ne correspondant ni aux valeurs troyennes ni *a fortiori* aux valeurs romaines. Habile moyen, peut-être, pour Virgile de discréditer une certaine forme d'imitation, servile, facile et conduisant à une perte d'identité, fréquemment pratiquée à Rome depuis Livius Andronicus.

Une leçon comparable, et plus évidente sans doute, peut être tirée du voyage d'Énée, si l'on se rappelle que la métaphore du voyage sur mer et celle du sillage (ou du sillon) du navire sont communes dans l'Antiquité pour désigner l'entreprise de création et d'écriture poétiques<sup>46</sup>. Ce voyage, a-t-on souvent remarqué, reprend un certain nombre des étapes de celui d'Ulysse<sup>47</sup>, à des moments ou en des circonstances différents, et avec des expériences parfois contraires. Mais ce qui apparaît le plus nettement, c'est que, contrairement à ce que prédit Hélénius qui mentionne un long détour (*via in via* 3,383) avant la terre promise italienne, le périple d'Énée est à l'image de son récit, tendu vers sa fin, sans détour inutile et conforme, à deux escales près, au parcours emprunté à l'époque de Virgile par les

<sup>46</sup> Voir notamment A. DEREMETZ, *Le miroir des Muses*, 362 sq. (à propos de l'*Art d'aimer* d'Ovide).

<sup>47</sup> Voire de Jason, lors de son retour.

navires romains venant d'Orient: le premier déroutement, relatif, est l'escale en Thrace, terre où Énée fonde une première ville, Aineia, parce qu'il la croyait alliée aux Troyens, mais qu'il doit fuir en raison de la perfidie de son roi Lycurgue, et le second est précisément la tempête qui le jette sur les côtes de Carthage. Comparé à celui d'Ulysse, où l'excurus règne en maître, le périple d'Énée n'en comporte donc qu'un réel, d'autant plus notable qu'il est absent de la prédiction d'Hélénus et ne figurait pas dans l'itinéraire du héros établi par l'historien Denys d'Halicarnasse. La raison de cette concession de Virgile à ce que j'ai naguère interprété<sup>48</sup> comme une digression à l'ordre du *fatum* narratif est connue: elle est le rappel d'une tradition, ouverte par Névius et suivie par Ennius, qui attribuait la cause de la haine des Carthaginois envers les Romains à la malédiction prononcée par Didon, lors du départ d'Énée. Je vois là un indice clair délivré par Virgile sur sa conception de l'écriture épique: Virgile, comme je le préciserai dans un instant, montre que l'épopée idéale est celle où la chaîne du modèle mythique homérique est croisée par la trame de l'épopée historique latine.

Cette résistance virgilienne à "l'excurus digressif" trouve son parallèle dans une égale résistance au merveilleux: Énée, comme l'a bien dit A. Barchiesi<sup>49</sup>, "se glisse à travers les mailles du merveilleux odysseén et en évite les épreuves"; Circé, Charybde, Scylla ne sont aperçus que de loin. En outre, bien que leurs périples soient proches, dans le temps comme dans l'espace, et que leurs sillages se croisent, jamais les héros ne se rencontrent ni ne s'aperçoivent. Il est clair même qu'ils s'évitent: quand, quittant les Strophades, il remonte l'Adriatique, Énée prend soin "d'éviter les écueils d'Ithaque, royaume de Laërte, et

<sup>48</sup> Voir A. DEREMETZ, "*Fatum et fortuna* ou la métaphysique du récit virgilien", in *Collectif sur l'Imaginaire religieux gréco-romain*, dir. J. THOMAS (Perpignan 1994), 151-166.

<sup>49</sup> A. BARCHIESI, *La traccia del modello. Effetti omerici nella narrazione vergiliana* (Pisa 1984), 94.

charge de malédiction la terre qui a nourri le cruel Ulysse” (3,272-73). Le seul contact établi entre ces deux périple n’est qu’indirect: Énée recueille Achéménide, le compagnon et compatriote d’Ulysse (il est d’Ithaque!), oublié sur l’île des Cyclopes, qui lui raconte leur funeste escale, avec comme conséquence positive qu’Énée s’échappe à temps du piège dans lequel il allait tomber. Ainsi que l’a remarqué S. Hinds “c’est la seule fois dans l’épopée virgilienne où le monde de l’*Odyssee* et celui de l’*Énéide*, si étroitement connectés au niveau de l’intertexte narratif, ont la possibilité de se rencontrer ouvertement au niveau de l’action racontée”. Cette rencontre est elle-même interprétable allégoriquement: Achéménide, comme dirait A. Barchiesi, est la “traccia del modello”<sup>50</sup> homérique déposée dans le texte virgilien; et le récit qu’il fait à Énée de l’escale horrible dans l’île de Polyphème n’est plus qu’une traduction, qu’un écho distancié, et qu’Énée ne prend pas à son compte, de l’épisode tel qu’il est raconté par Ulysse aux Phéaciens. Par cette rencontre Énée-Achéménide, Virgile thématise donc une nouvelle fois son dialogue intertextuel avec Homère, montrant qu’il en refuse les fictions mensongères et trompeuses, le goût excessif pour le merveilleux, bien dans la manière de son héros Ulysse. Si Achéménide apparaît ainsi comme l’intermédiaire entre les mondes d’Ulysse-Homère et d’Énée-Virgile, le héros troyen devient l’interprète allégorique du référent homérique et son aventure sur mer la conversion positive et recevable du voyage odysseén<sup>51</sup>.

<sup>50</sup> Pour la mise en rapport du sillage du navire avec les ‘traces’ laissées par les Grecs sur le rivage de Troie et que ‘lisent’ les Troyens après leur départ, voir, dans la discussion, l’intervention d’A. Barchiesi.

<sup>51</sup> Cette distance qu’Énée ménage toujours avec son ennemi grec nous renseigne quelque peu sur la conception virgilienne de l’imitation: tout ce qui est grec est plein de fictions mensongères ou d’horribles cruautés qu’il faut tenir à l’écart ou longer prudemment; et l’épisode d’Achéménide ajoute une précision: ce qui est grec ne peut être profitable que traduit, c’est-à-dire transformé et interprété. Le passage d’Achéménide, personnage homérique par sa relation à Ulysse, dans le monde d’Énée est donc le symbole métatextuel d’une certaine conception de l’imitation.

Si l'on examine d'un peu plus près le contenu du récit d'Énée, nous voyons qu'il corrobore ce jugement. Ce récit qui, à la différence de celui d'Ulysse, se présente comme un *carmen perpetuum* se déroulant sans interruption et selon un ordre chronologique apparemment régulier depuis l'origine qui lui a été assignée par Didon (*i.e.* le cheval de Troie, là où s'arrête la représentation du temple de Junon) et jusqu'à son terme (l'arrivée à Carthage), prétend offrir comme garantie première la vérité et l'authenticité d'un témoignage direct<sup>52</sup> (*vidi ipse*, repris au vers 2,499 et *pars fui*). Énée semble ainsi remplir explicitement la condition exprimée deux fois par Alcinoos, et qu'Ulysse ne paraît pas remplir malgré sa promesse (7,297), de parler "sans feinte", c'est-à-dire de produire un récit dont il atteste le caractère non fictionnel et, pour ainsi dire, historique.

À une évidente complaisance d'Ulysse envers le merveilleux et le pittoresque, Énée oppose la sobriété d'une relation qui se limite aux événements éclairant sa situation présente et à venir. Plus que narrateur, il s'y fait herméneute, ou plutôt exégète (comme il convient dans un récit de voyage), chef de l'expédition tout autant que lecteur et interprète des signes qui jalonnent la quête de la terre promise; et dans cette fonction il prend la place de son père, dont la mort est précisément le dernier malheur qu'il raconte (3,707-713), comme si c'était à cette occasion qu'il avait acquis cette compétence herméneutique et narrative. Plus qu'aux détails colorés ou piquants, son récit fait ainsi la part belle aux songes, aux présages, aux prédictions et aux prophéties en tous genres qui constituent pour lui les signes qui indiquent la route à suivre ou en valident le choix (cf. son allusion à Hélénius et Céléno en 3,712-713). Le souci manifesté par Virgile de souligner le rapport privilégié d'Énée à la divination et à la prophétie, rapport qui s'accorde bien du reste à la personnalité de *pius* qu'il a donnée à son héros, se remarque d'ailleurs dans l'usage qu'il fait des quelques rares épisodes

<sup>52</sup> Selon certaines traditions (Sophocle), Énée aurait quitté Troie avant sa chute, avec l'aide des Grecs.



merveilleux, et notamment dans l'adaptation qu'il propose, en s'inspirant d'Apollonios (2,178-300), de l'escale dans les îles des Harpyes, où la concession à l'horrible et au pittoresque dans le goût alexandrin ne vaut que dans la mesure où elle sert de support à la délivrance de la prophétie énigmatique de Céléno (3,245-255).

*Le récit d'Énée comme simulacre d'une épopée troyenne*

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

Cette alliance problématique, ce dialogue d'où naît la romanité, ont été souvent symbolisés, depuis Catulle au moins, par une métaphore qui n'est pas inconnue à Virgile puisque, comme je l'ai montré jadis, il l'utilise dans la *Bucolique* 6<sup>53</sup> et dans l'épisode du *lusus Troiae*<sup>54</sup>: c'est celle du tissage, qui, comme le remarquent Scheid et Svenbro, "est singulièrement

<sup>53</sup> A. DEREMETZ, *op.cit.*, 287 sq.

<sup>54</sup> A. DEREMETZ, "Virgile et le labyrinthe du texte", in *Uranie* 3 (1993), 45-67.

pertinente pour celui qui, sans cesse, est engagé dans la transposition de toute culture dans un milieu nouveau...; et toute la poésie latine — exception faite, peut-être, de la satire — obéit à la logique de cette acculturation conquérante”<sup>55</sup>. Aussi voudrais-je ici rapprocher l’image de la régale par laquelle Virgile, selon moi, thématise ici sa pratique de l’imitation, de la métaphore du tissage culturel qui produit le texte poétique: comme diraient Scheid et Svenbro, le périple d’Ulysse est la chaîne grecque que croise la trame latine du voyage d’Énée; comme si, pour Virgile comme pour d’autres *néotéroï*, “le meilleur texte était (toujours) fait d’une chaîne grecque et d’une trame de mots latins”<sup>56</sup>. L’*Énéide*, dans son ensemble, est bien elle aussi ce voyage tissé<sup>57</sup> que le récit d’Énée raconte et représente, tout à la fois.

Je ne puis m’empêcher d’oser une suggestion qui concerne la vision de l’histoire du genre épique latin que Virgile expose dans le récit d’Énée. De même que l’épopée virgilienne raconte le mythe grec d’où naît l’histoire romaine, de même, selon moi, Virgile représente dans cette épopée la naissance du poète et de l’œuvre qui célébreront cette histoire. S’il est vrai que le récit d’Énée comme l’*Énéide* sont textuellement produits l’un et l’autre à la suite d’une imitation évidente et directe du modèle homérique, la représentation interne que Virgile donne de ce processus génétique accorde au récit d’Énée une position originale, fictivement intermédiaire entre l’œuvre d’Homère et celle de Virgile. Je veux dire par là que le récit d’Énée est censé constituer un double positif de l’œuvre d’Homère, un *analogon* qui rivalise avec elle, et que c’est de ce double et de lui seul que l’*Énéide*, épopée romaine, prétend s’engendrer.

<sup>55</sup> J. SCHEID et J. SVENBRO, *Le métier de Zeus* (Paris 1994), 152.

<sup>56</sup> *Ibid.*.

<sup>57</sup> J. THOMAS, *Structures de l’imaginaire dans l’Énéide* (Paris 1981) et surtout “Épopée et initiation. Le sens du voyage et le tissage de l’espace et du temps du héros dans l’Énéide”, in *Cahiers de l’Univ. de Perpignan* 5 (1988), 37-74.

*Vers une histoire littéraire implicite*

S'il est clair assurément que l'imitation d'Homère n'épuise pas la réalité de la pratique imitative de Virgile puisque dans ces deux livres coexistent de nombreuses sources ou "modèles exemplaires", selon l'expression de G.B. Conte<sup>58</sup>, et notamment la *Petite Iliade* de Lesches et l'*Iliupersis* d'Arctinos ou celle de Stésichore, les *nostoi*, des tragédies grecques et latines<sup>59</sup> et les *Argonautiques* d'Apollonios (sans compter de nombreuses représentations figurées<sup>60</sup>), c'est bien elle qui constitue le thème réflexif central du récit d'Énée. Virgile ne se contente pas d'imiter et d'exploiter Homère: il donne le mode d'emploi de cette imitation et en fixe les limites, par voie de métaphore.

À ces quelques bribes d'une histoire littéraire implicite, que pouvons-nous ajouter qui puisse concerner plus largement les poètes grecs et latins? Le temps ne me permet d'avancer que quelques courtes hypothèses.

Virgile et la poésie alexandrine

Pour établir la première, il convient de reconsidérer d'un peu plus près la scénographie du banquet de Carthage, en la comparant à celle du banquet des Phéaciens. Face à un public également mêlé d'indigènes et d'étrangers se produit dans les deux cas un même couple d'intervenants, un aède professionnel et le héros conteur. Cette apparente différence de statut n'interdit pas pourtant une profonde parenté entre Démodocos et Ulysse et une réelle complémentarité de leurs performances: ils se complètent en effet harmonieusement pour composer ensemble une grande fresque épique en trois épisodes dont Ulysse est le protagoniste commun (la querelle, le cheval de bois et le voyage d'Ulysse) et ils peuvent être considérés tous les deux comme des

<sup>58</sup> Voir notamment, G.B. CONTE, *The Rhetoric of Imitation*, ed. C. SEGAL (Ithaca 1986), 31 et S. HINDS, *op.cit.* (*supra* n.13), 41-42.

<sup>59</sup> Par exemple Euripide (*Hécube, les Troyennes*), Livius Andronicus et Névius (*Equus Troianus*), Ennius et Accius (*Téléphe*) etc.

<sup>60</sup> Voir PAUS, 10,25.

mandataires d'un même auteur, Homère, dont l'œuvre présente (*l'Odyssee*) est en quelque sorte opposée à l'œuvre passée (*l'Iliade*), pour en faire ressortir le mérite. Cette parenté et cette complémentarité semblent au contraire absentes du texte virgilien. Il n'y a, de prime abord, aucun rapport entre le sujet du chant d'Iopas et le récit d'Énée: l'un chante un poème cosmogonique qui semble se situer dans la tradition d'Hésiode, d'Empédocle, d'Aratos et de la tradition orphique<sup>61</sup>, voire de Lucrèce, et l'autre raconte un périple maritime, imité d'Homère et de *l'Odyssee*; et les deux personnages ne paraissent pas pouvoir *a priori* se ranger sous une même instance auctoriale. La chose est pourtant possible, voire probable, si l'on suit une ingénieuse suggestion de Paratore<sup>62</sup> qui, dans son commentaire, souligne la concordance entre l'argument de ce chant d'Iopas, celui du chant de Silène dans la 6<sup>e</sup> *Bucolique* et le célèbre développement programmatique de la 2<sup>e</sup> *Géorgique* (475 sq.). La distance séparant Iopas d'Énée serait donc interprétable comme l'illustration de celle qui sépare *l'Énéide* de l'ensemble *Bucoliques/Géorgiques* et signifierait, en termes de carrière littéraire, l'abandon par Virgile d'une première veine, hésiodique et alexandrine d'inspiration (il faut noter que le résumé du chant d'Iopas évoque la composition paratactique et allusive des alexandrins), et son passage à la grande épopée d'inspiration homérique, dans la continuité de Livius, de Névius et d'Ennius.

Virgile fournit dans le livre 2 un autre indice de sa conversion poétique et du jugement qu'il porte sur sa carrière passée. On le trouve dans l'évocation, par Énée, de la disparition de son épouse Créuse. Comme l'a bien montré M.C.J. Putnam<sup>63</sup>, les vers consacrés au récit de cette disparition tragique contiennent un nombre élevé de reprises et d'échos (mots, expressions, images), si précis et si appuyés qu'un lecteur un tant soit peu

<sup>61</sup> Cf. la cosmogonie chantée par Orphée pour apaiser une querelle (APOLL.RH. 1,496 sq.).

<sup>62</sup> Voir *Comm. ad 1*, 742 pp.236-237.

<sup>63</sup> M.C.J. PUTNAM, *The Poetry of the Aeneid* (Cambridge, Mass. 1965), 41 sq.

familier du poète ne pouvait manquer d'en repérer la source, à savoir la version que Virgile donne du mythe d'Orphée au livre 4 des *Géorgiques*. De ce rapprochement que fonde, en outre, le fait que certains auteurs antiques, dont Pausanias<sup>64</sup> et Ennius<sup>65</sup>, nommaient l'épouse d'Énée Eurydica, c'est moins l'interprétation symbolique, associant ce retour du héros dans la ville en flammes à une catabase, qui nous intéressera, que la leçon poétique que l'on peut en tirer, en portant attention, comme l'a fait Putnam, aux écarts significatifs séparant les deux textes. Parmi tous ceux qu'il a relevés, trois nous paraissent mériter une mention particulière par ce qu'ils contiennent d'implications méta-poétiques: s'il y a bien échec d'Énée<sup>66</sup>, comme d'Orphée, dans sa tentative de ramener son épouse, celui-ci intervient pour une raison inverse de celle qui provoqua la perte d'Eurydice ("il ne s'est pas retourné": *nec respexit*<sup>67</sup>); ensuite il n'entraîne pas de reproches de la part de son épouse, puisque celle-ci l'encourage au contraire à ne pas regretter sa disparition et à accomplir son destin; et, enfin, il deviendra un élément positif de la quête du héros fondateur qui trouvera son aboutissement dans une autre reprise, interne, du thème de la catabase, au livre 6: ce ne sera pas une femme qu'Énée cherchera à ramener, mais un savoir sur la destinée de Rome.

Putnam en conclut que, des *Géorgiques* à l'*Énéide*, s'est opéré dans la reprise du thème un glissement qui conduit à l'élimination des pleurs au profit d'un savoir sur le destin et à celle de la poésie sentimentale au profit de l'histoire, Virgile signifiant par là son abandon de sujets mythiques à finalité exclusivement artistique et émotionnelle.

De telles considérations ne sont pas isolées, mais sont à mettre en perspective avec d'autres lieux du texte, comme l'*ekphrasis* des

<sup>64</sup> PAUS. 10,26,1.

<sup>65</sup> ENN. *Ann.* 36 Skutsch.

<sup>66</sup> De ce point de vue, le récit pathétique et pitoyable d'Énée est à mettre sur le même plan que les chants désespérés d'Orphée.

<sup>67</sup> 2,741.

portes du temple de Cumès, exemple<sup>68</sup> d'autant plus intéressant à relever qu'il forme système avec l'*ekphrasis* du temple de Junon. À Homère, en effet, *auctor* implicite de l'*Iliade* peinte, répond, sous la figure de Dédale, sculpteur des portes de bronze et héros emblématique de l'art alexandrin, un autre auteur implicite en qui on peut reconnaître quelqu'un proche d'Apollonios: l'œuvre de Dédale, qui a ciselé l'histoire tragique de sa vie et de celle de son fils, Icare, est une épopée mythologique composée en tableaux selon les règles de l'art alexandrin et d'une veine analogue à celle des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes. Le jugement que porte Virgile sur cette œuvre paraît lui-même ambivalent: l'admiration extatique et l'émotion manifestées par Énée devant la beauté, le réalisme et l'émotion émanant de cette œuvre sont contrebalancés par l'invitation pressante de la Sibylle à cesser cette lecture pour accomplir le sacrifice rituel: "Ce rappel aux devoirs de la piété, écrivais-je, équivaut à une condamnation éprouvée par les Troyens et, partant, de l'œuvre de Dédale. Mandataire de l'auteur et son porte-parole, la Sibylle exprime ici le jugement négatif que celui-ci porte sur le modèle épique qu'il a lui-même exposé dans l'*ekphrasis*, laissant entendre par là que son épopée historique sera supérieure à l'épopée mythologique qui n'est que beauté émouvante et virtuosité stérile". Et l'on sait que de telles épopées ne manquaient pas à Rome. Mais il en est une à laquelle on songe tout particulièrement: les *Argonautiques* de Varron de l'Aude, qui firent l'admiration du jeune Virgile et dont il semble s'éloigner désormais (sans en oublier les leçons poétiques).

### Virgile, Livius et Ennius

Une seconde hypothèse concerne précisément le rapport de Virgile à Homère tel qu'il est institué et pratiqué par le poète dans le récit d'Énée. Considérée sur le plan de l'histoire littéraire implicite, la leçon par l'exemple que délivre Virgile avec le

<sup>68</sup> A. DEREMETZ, *op.cit.*, chp. I,5.

récit d'Énée contient l'affirmation d'une rupture avec les formes directes et serviles de l'imitation d'Homère, dont le prototype est fourni par le vieux Livius Andronicus, en faveur d'une voie originale, garante de la spécificité romaine. Cette voie, à n'en pas douter, dans l'esprit de Virgile comme dans celui de ses contemporains, a été ouverte par Ennius, le *pater* fondateur qui a su créer une épopée nationale en associant harmonieusement la matière homérique et la forme alexandrine à la réalité romaine.

Mais Virgile montre, me semble-t-il, que, dans cette voie ennienne, il entend se distinguer de son modèle. C'est en ce sens, en effet, que j'ai, au début de cet exposé, proposé d'interpréter la scène de la rencontre entre Énée et sa mère déguisée en chasseresse, au livre 1<sup>69</sup>, en m'appuyant sur deux hypothèses: la première consistant à déceler dans les paroles liminaires d'Énée une nouvelle confidence de Virgile qui exprimerait ainsi, disais-je, "sa réticence envers un récit soumis au déroulement, chronologiquement ordonné, de tous les événements de l'histoire vécue par le héros" et l'autre consistant à lire dans l'emploi du terme *annales* une allusion à l'épopée d'Ennius. Je voudrais revenir brièvement sur cette interprétation et répondre à l'objection, qu'on pourrait lui opposer, qu'elle accorde une importance exagérée à une formule dont la fonction première serait, d'abord, de contribuer à camper la personnalité, pudique et réservée, du héros et, ensuite, de souligner l'incongruité d'un long récit en de pareilles circonstances. Certes, mais on ne peut manquer de remarquer aussi, en premier lieu, qu'une telle réticence est exprimée dans un langage codé que l'on voit émerger dans la *Poétique* d'Aristote (particulièrement aux chapitres 9, 23 et 24)

<sup>69</sup> Aux questions de celle-ci ("Mais vous, qui êtes-vous donc? Ou de quelles rives êtes-vous venus? Et où dirigez-vous votre route?" [1,369-70]), le héros répond aussi brièvement que possible, en se bornant à mentionner les précisions qu'elle attend et qui expliquent sa présence en Libye (sa patrie d'origine, son identité et son statut d'exilé, le but de son voyage et l'allusion à la tempête qui l'a rejeté sur les côtes).

et accompagner la tradition critique jusqu'à l'*Art poétique* où Horace se moque des récits épiques qui "remontent, pour dire le retour de Diomède, à la mort de Méléagre et, pour raconter la guerre de Troie, aux deux œufs [de Lédà] (v. 146-7)"; et, en second lieu, que la contiguïté des termes *origine*<sup>70</sup> et *annales* qui, dans un tel emploi<sup>71</sup> en poésie, est un hapax, nous renvoie à un contexte qui englobe tout à la fois Caton, l'historiographe, et Ennius, le poète épique. On supposera donc que nous avons là une pièce supplémentaire à ajouter à notre dossier et qui nous suggère que Virgile, dans l'art poétique en acte qu'il délivre dans son œuvre, invite ses émules à ne pas composer d'épopées qui, comme les chroniques<sup>72</sup>, suivent pas à pas le cours des événements depuis une première origine indéfinissable et ne maîtrisent pas la trop abondante matière qui leur est offerte, comme Ennius qui donna à ses lecteurs une œuvre interminable en 18 livres!

Cette œuvre d'Ennius, d'ailleurs, dans sa dimension homérique<sup>73</sup>, est mise en scène par Virgile dans l'*Énéide*. C'est ainsi, en effet, que je lis la description, empruntée à Homère, du bouclier d'Énée dont le sujet est, comme celui des *Annales*, "l'histoire de l'Italie et les triomphes des Romains" (8,626),

<sup>70</sup> C'est du reste par cette question de l'origine (*causas*) que Virgile commence son poème (1,8-11).

<sup>71</sup> Remarquons que, même devant Didon, Énée évite soigneusement de faire le récit année par année de ses épreuves.

<sup>72</sup> Sur l'opposition poésie/chronique, voir ARIST. *Po.* 9 et 23.

<sup>73</sup> De mon point de vue, Virgile se distingue aussi de son prédécesseur non seulement en prônant une autre forme d'homérisation (si Ennius a fait une épopée homérique sur un sujet romain, Virgile fait une épopée romaine sur un sujet homérique), mais aussi en recourant à un autre procédé de la représentation de cette homérisation. Le récit d'Énée oppose, en effet, une représentation métaphorique interne, intégrée à l'action, de l'origine homérique de l'épopée virgilienne à la représentation externe d'Ennius qui, au début de ses *Annales*, reprend la vieille fiction hésiodique, modernisée par Callimaque, du songe pour se présenter comme un *alter Homerus*, issu lui-même par palingénésie du paon dans lequel l'âme d'Homère avait migré (cf. LUCR. 1,120 sq.). Un argument en faveur de ce que j'avance peut être trouvé, me semble-t-il, dans le fait que Virgile reprend cette prétention d'Ennius à son compte dans le discours d'Anchise, mais en la généralisant à la Romanité toute entière, puisque les Romains y sont décrits naissant des Grecs, comme Ennius, par palingénésie.



cette histoire romaine à venir, comme l'épopée d'Ennius elle-même. Le bouclier, *non enarrabile textum* (8,625), m'apparaît ainsi comme l'image même de l'histoire de Rome, centrée autour des Enéades, et sa description comme le simulacre d'une épopée qui, telles les *Annales*, célèbre cette histoire<sup>74</sup>, s'opposant en cela aux épopées mythologiques qui chantent un destin individuel malheureux, comme celle que figurent de manière suggestive les portes de bronze ciselées par Dédale.

Mais placer ainsi le sujet de l'*Énéide* en amont de celui des *Annales*, n'est-ce pas une bien habile façon pour le poète de se placer lui-même en amont de son modèle et de créer ainsi l'illusion que c'est de l'*Énéide* que naissent les *Annales* d'Ennius et que le vrai *alter Homerus*, *pater* de l'épopée romaine, c'est lui-même, Virgile?

#### *L'Énéide: télos et arché*

Un tel manifeste poétique implicite repose enfin sur une autre prétention qui nous ramène pour conclure à la question du genre: l'*Énéide* se donne, à l'image de Rome, comme un modèle téléologique, c'est-à-dire comme accomplissant idéalement la logique du genre épique fondé par les Grecs. De même que Rome prétend avoir assuré le triomphe de la civilisation qui est née en Grèce, de même l'*Énéide* prétend-elle constituer l'aboutissement absolu de l'histoire poétique née en Grèce et illustrer une conception du genre épique dans lequel convergent, en lui donnant sa définition idéale, tous les genres qui sont nés de l'épopée d'Homère, poèmes cycliques, tragédies, élégies, et tous les modèles qui se sont succédé dans l'histoire de la poésie, modèle esthétique comme Apollonios et modèle national comme Ennius<sup>75</sup>. Miroir d'une tradition recomposée à

<sup>74</sup> Le fait que le bouclier évoque des événements qui, vu leur date, ne pouvaient faire l'objet du récit ennien, importe peu.

<sup>75</sup> L'anti-alexandrinisme que j'ai relevé chez Virgile ne concerne bien sûr que le plan thématique; l'esthétique virgilienne est essentiellement alexandrine.

laquelle il donne un sens, le poème de Virgile se donne comme le lieu de la (re)fondation de l'épopée, qui boucle un cycle pour en ouvrir un autre où il jouera le rôle de nouveau modèle.

Quant au récit d'Énée, il apparaît moins, dans un tel dispositif autoréflexif, comme l'image en réduction de l'épopée qui l'inclut que comme celle de son archétype: simulacre prélatin d'Homère, il apparaît comme le point de départ d'une génétique textuelle<sup>76</sup> qui conduit d'étape grecque en étape latine à l'*Énéide* de Virgile, l'*alter Homerus*. Ce qui suppose, mais la question reste encore ouverte et je ne l'approfondirai pas ici, que le rapport de similitude, voire de specularité, que l'on peut déceler entre ce récit d'Énée et l'épopée entière, comporte la marque d'une distance et d'un écart traduisant le processus de perfectionnement qui accompagne l'histoire de l'épopée latine.

Que dire alors d'Ovide qui choisit pour sujet de son épopée de conter les commencements absolus de l'histoire du monde et de ses habitants, histoire dans laquelle s'inscrivent tout à la fois les mythes cosmogoniques, les légendes anciennes sur les dieux et les hommes, les aventures des héros grecs et, à son terme, l'origine de Rome et son histoire en cours, c'est-à-dire pour le moins Hésiode, Homère, Aratos, Ennius et Virgile lui-même? Et si ce choix signifiait une surenchère en forme de clin d'œil à la prétention virgilienne? Comme si notre Ovide voulait rappeler à son glorieux prédécesseur que sa prétention est celle de tous les poètes et de toutes les œuvres et qu'il convient d'admettre qu'il n'existe jamais rien qui ne puisse être dépassé, en vertu de la loi du temps qui fait que toute fin est toujours un commencement.

<sup>76</sup> Chez Virgile, l'intertextualité s'inscrit donc dans la temporalité.

## DISCUSSION

*E. Fantham:* Thank you for your persuasive reading of Aeneas' bipartite narrative in *Aeneid* 2-3 as Virgil's counterpart to *Iliad* and *Odyssey*, and as completing his equivalent of the Phaeacian banquet at which Demodocus' songs call forth Odysseus' retrospective narrative.

I am still a little unhappy, however, with the final step you take, in suggesting that the *Aeneid* presents itself as a teleological model, fulfilling "la logique du genre épique fondé par les Grecs", and itself reconstructs and gives meaning to this epic tradition ("une tradition recomposée à laquelle il donne un sens"). Does it follow necessarily from Virgil's incorporation of counterparts to *Iliad*, *Odyssey* (and perhaps cyclic epics) that he saw himself as refounding epic and opening a new cycle? It seems to me that your argument points more to presenting him as believing he had consummated epic, as Rome had consummated history. But surely it is wiser to confine ourselves to the relationships with past literary history which you have established and acknowledge that we cannot know how (or whether) he conceived the future of epic.

*A. Deremetz:* L'idée que je défends, sans la développer, dans le paragraphe final auquel vous faites allusion est que Virgile, comme d'autres poètes de son époque, présente dans l'*Énéide* une histoire de la poésie gréco-romaine, et plus précisément du genre épique, centrée autour de son œuvre. Cette histoire auctoriale, manifestement téléologique, contient, selon moi, deux enseignements principaux: le premier, que vous soulignez, est que l'*Énéide* est implicitement décrite par Virgile comme le terme idéal et l'aboutissement de l'histoire du genre épique, depuis sa naissance en Grèce, et le second est que cette épopée

réalise la fondation d'une poétique de la romanité spécifique et autonome (Virgile se décrit comme un Homère romain); ce qui laisse entendre que, comme la Ville dont elle célèbre la naissance, cette œuvre est assurée de la pérennité, étant féconde en œuvres à venir qui se réclameront d'elle. En disant que Virgile suggère avoir ouvert la voie à une poésie réellement romaine, je ne prétends donc pas qu'il se prononce sur l'avenir du genre épique, mais qu'il affirme simplement le caractère exemplaire de son entreprise.

A. *Barchiesi*: Due punti non collegati fra loro. Lei ha notato come Didone reagisce al racconto di Enea come a una sorta di testo epico esemplare: *quae bella exhausta canebat*. Forse vale la pena di notare che Enea introduce il suo racconto con la frase *sed si tantus amor casus cognoscere nostros* (2, 10). Nel contesto dell'innamoramento di Didone che lega insieme la premessa e la fine del racconto di Enea, le parole *si tantus amor* non possono evitare di avere risonanze un pò ironiche. Questo ci ricorda un'altra grande novità del racconto di Enea rispetto alla tradizione epica, il fatto di essere inquadrato in una storia amorosa.

Tornando sul problema della temporalità, vorrei anche notare che fra l'inizio del libro II et la fine del III c'è un senso di forte progressione anche temporale e forse intertestuale. Al principio Troia esiste ancora e la storia omerica ha lasciato tracce sulla terra del lido, tracce che i Troiani esplorano (2, 28-30 *hic... hic*). Alla fine del III libro c'è stato una sorta di slittamento in avanti. Le tracce sono ora dei *sillages* di rotte acquatiche, che non possono essere veramente seguite o ripetute. E dopo le avventure del III libro, Enea conclude con un catalogo di colonie greche in Sicilia che appare notevolmente più moderno rispetto al mondo di Ilio, e che forse dipende dalla trattazione delle città di Sicilia negli *Aitia* di Callimaco, un testo molto più moderno di Omero (e un testo anch'esso caratterizzato da storie narrate a banchetto). Si direbbe che la storia abbia fatto un notevole slittamento in avanti, e questo conferma l'idea dei libri II-III come ricapitolazione di una lunga dinamica letteraria.

*A. Deremetz:* À la première observation sur l'emploi de *amor*, j'avoue avoir peu de choses à ajouter au commentaire d'Alessandro, si ce n'est que l'inscription du récit épique dans un contexte amoureux est déjà virtuellement présente dans l'*Odyssee* d'Homère, et cela même si les sentiments de Nausicaa ne donnent pas lieu à de grands développements; quant à la valeur de cet emploi, je la verrais plus tragique qu'ironique. Concernant le second point, je suis reconnaissant à Alessandro d'avoir excellemment complété mon étude des figures de l'imitation sur deux plans: d'une part, en mettant très justement en relation les traces laissées par les Grecs sur le rivage de Troie (livre 2) avec le sillage du navire d'Ulysse (livre 3), et, de l'autre, en intégrant à cette problématique de l'imitation en acte sa dimension alexandrine (en relation notamment avec le livre II des *Aitia* de Callimaque), que j'ai laissée volontairement de côté.

*E.A. Schmidt:* À propos de la structure binaire du récit d'Énée et de la réflexion de la structure binaire de l'*Énéide* dans celle-ci, je voudrais vous renvoyer à un cas analogue dans l'*Odyssee*. Le chant de Démodocos sur le cheval de Troie (*Od.* 8, 499-520) semble réfléchir la structure narrative de l'*Odyssee* en tant que ce récit ne commence pas avec le début des événements, mais à un moment plus avancé. Ἐνθεν ἑλών (*Od.* 8, 500) correspond à τῶν ἀμύθεν (*Od.* 1, 10); voir à ce propos Kl. Rüter, *Odysseeinterpretationen*, Hypomnemata 19 (Göttingen 1969), 39.

Quant aux larmes versées par Énée quand il regarde la version picturale de la guerre de Troie (*Aen.* 1, 459: *lacrimans*), elles me semblent correspondre à celles que verse Ulysse (*Od.* 8, 522: δάκρυ δ'ἔδευεν) après avoir entendu le chant de Démodocos sur le Cheval de Troie.

*A. Deremetz:* Merci de ces utiles précisions, qui me paraissent tout à fait fondées.

*St. Hinds:* Your thoughts on "Énée aède" are very much in sympathy with P. Hardie's suggestion of a "metapoetical symbolism"

in Aeneas' vision of the ghost of Hector (*Aen.* 2, 268 ff.): "the hero of the *Iliad* hands over to the hero of the *Aeneid*, just as the Roman Virgil takes over the epic mantle from Homer" (P. Hardie, *The Epic Successors of Virgil* [Cambridge 1993], 102). Also "the presence of Homer in Hector is also suggested by Virgil's imitation in this episode of the dream of the shade of Homer with which Ennius opened his *Annals*... [Virgil] displaces the poet's dream on to the hero of the poem, but retains a metapoetic reference to the poet's own place in a scheme of succession" (102-3).

Helpful too (in a general sense) to your perspective are intratextual echoes of the *Aeneid*'s incipit phrase — *arma virumque* —, which often encode something metapoetic: e.g. the early threat to the poem's (literal and poetological) voyage encoded in the shipwreck of *Aen.* 1, 119: *arma virum tabulaeque et Troia gaza per undas*.

A. Deremetz: Je me réjouis de ces deux observations, la première parce qu'elle témoigne d'une convergence d'interprétation sur le statut du héros et la seconde, parce qu'elle confirme la fécondité d'une méthode de lecture dont il y a sans doute encore beaucoup à attendre grâce, notamment, aux nouveaux outils d'investigation textuelle que nous offre l'informatique.

J.P. Schwindt: En Allemagne, tout récemment, on a parlé (R. Gleis) de la destruction du cosmos narratif virgilien par Ovide. Une telle opinion pose aussi le problème de la temporalité spécifique des œuvres, Ovide ayant, selon elle, substitué à la téléologie virgilienne un désordre temporel, c'est-à-dire un état chaotique composé (quel oxymore!), d'une façon qui n'est plus historico-politique ni seulement mythique, mais surtout esthétique. Ainsi, le nouveau commencement, dont vous avez parlé, serait la conséquence non seulement d'un changement thématique, mais aussi d'une nouvelle structure narrative. Partagez-vous cet avis?

A. Deremetz: Ce que je pressens, à vous écouter, de la thèse d'un ouvrage que je n'ai pas lu me semble tout à fait intéressant voire convaincant, car j'ai la conviction qu'Ovide a bien compris le message virgilien et sa prétention finaliste et qu'il n'a de cesse de le dénoncer, avec prudence et habileté. Mais vous comprendrez que le temps me manque aujourd'hui pour traiter une question aussi vaste qui mériterait à elle seule qu'on lui consacre un séminaire comme le nôtre.

M. Citroni: Mi riferisco all'ultimo paragrafo in cui si parla di ἀρχή e τέλος. Che Virgilio avesse l'ambizione di portare l'*epos* latino al suo τέλος è certo probabile. Questa generazione di poeti sente ormai di rappresentare sul piano letterario la 'maturità del tempo' augustea. Questa ambizione di Virgilio è espressa nel modo più esplicito nel proemio del III libro delle *Georgiche*. Ma mi chiedo in che senso Virgilio si sentirebbe ἀρχή dell'*epos*, venendo dopo Ennio e anche dopo Nevio: la composizione del *Bellum Poenicum* non pare fosse piattamente 'ciclica', se le 'origini' erano esposte all'interno della esposizione storica (ipotesi probabile anche se non sicura).

Le *Metamorfosi* sono un'epica del tutto diversa da quella di Virgilio: ma in un certo senso realizzavano un progetto abbozzato da Virgilio nella VI *Egloga* (e, in estrema sintesi, nel canto di Climene nel IV libro delle *Georgiche*).

A. Deremetz: Votre question, qui rejoint celle qu'a posée E. Fantham au début de cette discussion, me renforce dans l'idée que l'introduction tardive, et non commentée, de ce terme est plus troublante qu'utile. Néanmoins, outre l'idée, sur laquelle je viens de m'exprimer, que Virgile, en se prétendant *alter Homerus*, revendique un rôle fondateur, celui d'une véritable poétique de la romanité, je considère que le poète associe ses prédécesseurs à la préhistoire latine du genre, en raison notamment de la manière, servile et peu conforme à la réalité romaine, dont, selon lui, ils imitent leurs modèles. De mon point de vue, Virgile prétend inaugurer une nouvelle pratique

imitative correspondant à la définition de la romanité et lui donner une valeur normative pouvant servir de référence à ses successeurs.

S'agissant de votre seconde remarque, à laquelle j'adhère totalement, je ne peux mieux la commenter qu'en vous renvoyant à l'excellente analyse proposée par notre collègue St. Hinds dans son livre *Allusion and Intertext*, où il démontre qu'Ovide construit un projet poétique dans lequel il assigne à Virgile le rôle de prédécesseur qui n'a fait qu'ébaucher imparfaitement ce que lui-même réalise pleinement; et, ce faisant, il conteste à Virgile l'honneur d'avoir élevé le genre épique jusqu'à son τέλος.

*E.A. Schmidt:* Pour introduire un élément de *ludus* spéculatif dans notre discussion, je vous livre le fruit d'une rêverie: comme dans le premier vers de l'*Énéide*, *virum* était le premier mot de l'*Odusia* de Livius Andronicus; de même *arma* ouvrait le *Bellum Poenicum* de Névius — le *ordior arma* des *Punica* de Silius Italicus semble attribuer une certaine vraisemblance à cette hypothèse — (du reste, le sixième des vers du *Bellum Poenicum* commence par — ∪); et quant à *Troiae qui primus*, on peut penser qu'une expression comparable se trouvait dans le proème des *Annales* d'Ennius, au commencement d'un vers ou dans la même position que dans le vers de Virgile.

*A. Deremetz:* Si votre rêve pouvait devenir réalité, j'en serais ravi, car on pourrait alors interpréter ce premier vers de l'*Énéide* (auquel, du reste, on ne pourrait plus contester cette place liminaire) comme un condensé d'histoire littéraire imminente. Ce faisant, en effet, Virgile suggérerait de façon magistrale que son épopée parachève la tradition épique latine en réalisant l'union de la manière homérique et de la matière romaine et qu'il est bien l'*alter Homerus* romain.



