UNIVERSITÉ FRANÇOIS - RABELAIS

DE TOURS

ÉCOLE DOCTORALE SHS

HISTOIRE des REPRESENTATIONS (EA 2115)

THÈSE présentée par :

Coralie ROUSSEAUX, épouse JANVIER

soutenue en **décembre 2009**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université François - Rabelais**

Spécialité : Latin

LES COUPLES DANS L'*ENEIDE*

ou

L'unité des divergences dans une passion commune

THÈSE dirigée par :

Monsieur GUILLAUMONT François	Professeur à l'Université de Tours

RAPPORTEURS :

Madame BOËLS-JANSSEN Nicole	Professeur émérite à l'Université de Dijon
Monsieur GUITTARD Charles	Professeur à l'Université de Paris X-Nanterre

---

JURY :

Madame BOËLS-JANSSEN Nicole	Professeur émérite à l'Université de Dijon
Monsieur GUITTARD Charles	Professeur à l'Université de Paris X-Nanterre
Monsieur LAURENCE Patrick	Professeur à l'Université de Tours

A la mémoire de Monsieur Léon NADJO

Pour mes parents
Pour Frédéric, mon mari
Pour Manec et Evan
Pour Marie Asselin

Remerciements

Ce travail fait suite aux études successives que j'ai effectuées sur l'*Enéide*, texte qui m'a captivée avant de m'émouvoir ; il me possède sans doute plus que je ne le maîtrise, tout entière sous l'emprise du pouvoir de ses mots, de ses idées, de ses personnages. D'abord intéressée par le vaste thème de la « dualité », c'est une obligation de sincérité qui m'a poussée à restreindre mon propos : je ne pouvais prétendre embrasser l'immensité de cette étude, sans avoir au préalable tout répertorié, à la fois dans le monde matériel des hommes et des éléments, mais aussi dans le monde immatériel des idées et des songes. Je ne me sentais pas capable d'une telle entreprise ; c'est ainsi que j'ai préféré centrer mon travail sur le vivant, et plus précisément sur l'homme, qu'il soit héros, dieu ou simple mortel. C'est d'ailleurs à l'un d'entre eux, trop tôt parti dans le monde des inoubliables, que je souhaite dédier en priorité ce travail,

A mon regretté maître, Monsieur Léon Nadjo, dont l'enseignement m'a confirmée dans mon goût des études latines, qui m'a guidée lors de mon travail de maîtrise et avait commencé la direction de mon travail de thèse.

Je tiens également à remercier, bien sincèrement, Monsieur François Guillaumont, qui a accepté de reprendre la direction de ce travail et a su m'apporter, avec beaucoup d'attention et de bienveillance, les éclairages nécessaires à sa réalisation.

Ma gratitude va aussi à Mme Boëls-Janssen, MM. Guittard et Laurence, qui ont accepté de siéger à mon jury et de me faire bénéficier de leurs compétences.

Dans un monde où nous sommes tous en sursis, il m'a semblé intéressant de considérer ce qui fait de l'homme un maillon de l'espèce humaine, l'inscrivant dans un temps linéaire fait d'unions et de ruptures. Enée, Romulus, Auguste … une filiation parmi tant d'autres, exemplaire de l'appartenance de l'homme à l'universalité de la vie. Si, par ce travail, je contribue à montrer la pérennité de l'éternel humain, malgré la singularité indéniable de chaque individu, c'est que j'aurai atteint le but qui m'anime : tisser un pont entre le passé et le présent, à la manière de Virgile reliant la légende à l'histoire ou de Pénélope cherchant à retarder le cours de l'accomplissement des événements ; à chaque fois, il ne s'agit pas de maîtriser le temps, mais de l'inscrire dans une durée qui le légitime et dans une ponctualité qui le valorise.

Résumé

Nous étudions dans ce travail la place des couples au sein de l'*Enéide* de Virgile, cherchant à comprendre ce qui intervient dans l'union de deux individus comme dans leur séparation ; c'est ce principe dynamique de dualité qui guide notre réflexion, au travers des couples qui se font et se défont, disparaissent et se renforcent au cours de l'épopée. Composée durant les dix dernières années de la vie de Virgile, de 29 à 19 avant J.-C. l'*Enéide* est une œuvre de la maturité de l'auteur. C'est celle d'un homme de quarante ans qui, après l'épreuve de la confiscation de son domaine et le contexte des guerres civiles, savoure une paix et un calme retrouvés. Or, l'*Enéide* est un chant de souffrance, une épopée où les gloires et les malheurs s'enchevêtrent, donnant plutôt l'avantage aux seconds. Ce paradoxe, qui préside à la composition de l'épopée, se retrouve au sein de la composante que forment les couples, souvent plus unis pour le pire que pour le meilleur. Dans cette étude des influences réciproques qu'il peut y avoir entre deux individus, nous suivons trois voies.

Nous prenons d'abord en compte les couples unis par un lien amoureux, cherchant à voir quelle est leur validité au cours de l'œuvre ; peuvent-ils résister au contexte épique, qui contraint souvent l'individu à faire des choix en vue de la collectivité, incompatibles avec ses aspirations plus proprement personnelles ? Si, en société, les êtres humains sont en communauté, en couple, ils sont en communion : ils mêlent leur être profond, risquant par là-même de perdre une part de leur identité propre. A tout couple préside une rencontre qui inscrit les êtres dans une temporalité que tous ne parviennent pas à se concilier ; c'est ainsi que le Temps joue un rôle primordial dans la pérennité ou l'échec de ces couples d'amoureux. C'est le paradoxe initial de séparation des êtres malgré leur attirance réciproque qui retiendra notamment notre attention ; l'*Enéide* n'échappe pas à la tragédie de l'existence.

C'est ainsi que se tisse le lien avec notre deuxième thème : à l'amour succède la mort. Tout aussi fédératrice qu'exclusive, la mort figure l'échec d'une quête, d'une bataille où l'individu était aux prises avec autrui ; elle est rarement un fait isolé, indépendant de toute altérité. Notre deuxième partie nous conduit notamment à nous pencher vers les couples placés sous le sceau de la guerre, et aux duos succèdent les duels. Paradoxalement, les couples unis par la guerre semblent souvent plus solides que ceux que l'amour a liés ; c'est que le terrain sur lequel ils s'expriment leur est plus propice qu'aux premiers : les conflits suscitent

une alliance nécessaire, dans l'union des forces contre l'ennemi, alors qu'ils ne forment pas le cadre providentiel pour une liaison amoureuse.

Enfin, dépassant les émotions liées au couple –qu'elles soient d'ordre sentimental ou belliqueux- nous examinons quelle place véritable est dévolue à l'individu, au sein du couple. C'est alors que nous tentons de résoudre la question fondamentale de la liberté, prérequis nécessaire au bonheur : est-on davantage libre quand on est seul ou avec autrui ? Les couples mettent en valeur le conflit qui se joue dans l'individu, tiraillé entre le désir d'autonomie et la quête d'absolu, souvent liés à la solitude, et la volonté de partage et de légitimation de ses actes attachés à l'altérité. Dans ce cadre, où se situe l'échec ou la réussite de l'individu ? L'altérité permet-elle un véritable dépassement de l'unité, voire une sublimation de l'être ? Est-elle, au contraire, un vecteur d'enfermement et d'aliénation de l'individu ? Paradoxalement, l'union avec autrui semble renforcer la capacité d'autonomie de l'individu et le conduire vers une meilleurs connaissance de soi. L'autre apparaît alors comme le vecteur essentiel pour mieux se connaître soi-même et non comme un but en soi.

<u>Mots-clés :</u>

Couple - Paire- Hommes - Femmes - Dieux - Union - Mariage - Séparation - Amour - Haine – Mort - Tragédie - Passion - Solitude - Singularité - Individu - Héros- Autonomie - Force - Dualité - Bonheur - Enfant - Famille - Liberté .

Résumé en anglais

This work examines the role of couples in Virgil's *Aeneid*, seeking to understand the factors that determine the union and separation of two individuals : it is this principle of dualistic dynamics which guides our ideas about the couples which form and dissolve which disappear and are reinforced throughout the epic. Written during the last ten years of Virgil's lifetime, from 29 to 19 B.C., the *Aeneid* is a demonstration of the author's maturity. It is the work of a forty-year-old man who, after enduring the confiscation of his estate in the context of civil war, was enjoying peace and renewed calm. Nevertheless, the *Aeneid* is a song of suffering, an epic in which glories and misfortunes become entangled, with the latter predominating. This paradox, which presides over the composition of the epic, is found in the component formed by the couples, who are generally united more for the worse than for the better. In this study of the mutual influences which can exist between two individuals, I follow three lines of thought.

First, I take into account those couples united by a love bond, examining their validity through the course of the story ; can they resist the epic context, which often constrains the individual to make choices with regard to the community that are incompatible with more personal aspirations ? In society, human beings are living communally, while in a couple they are in communion: their souls combine at the deepest level, risking, by doing so, to lose a part of their own identity. Over every couple presides a moment of meeting, inscribing the individuals within a temporality which not everyone comes to accept ; thus Time has a primordial role to play in the longevity or failure of the loving couples. It is the initial paradox of the separation of beings, despite their mutual attraction, that draws our particular attention ; the *Aeneid* does not escape the tragedy of existence.

In this way the link weaves into our second theme : after love follows death. Just as unifying as it is exclusive, death represents the failure of a quest, a battle or an individual in struggle with others ; it is rarely an isolated fact, independent of all other people. In this second part, we direct our attention towards couples in times of war: duos lead to duels. Paradoxically, couples united by war often seem to be more solid than those bound by love; because the ground for their expression is more propitious to them than to the latter : conflicts

arouse a necessary alliance in the union of forces against the enemy, whereas they do not form the providential environment for a love liaison.

Finally, surpassing the emotions linked to couples – of a sentimental or warlike type - I will examine what true role is devoted to the individual, within the couple. Here, I tempt to resolve the fundamental question of freedom, necessary prerequisite to happiness: does one enjoy more freedom when alone or with others ? Couples highlight the conflict within the individual, torn between, on the one hand, the desire of independency and the quest of absoluteness, often linked to solitude, and, on the other, the will to share and legitimize their acts in relation to others. Within this setting, where are situated an individual's failure or success ? Does otherness truly permit to surpass unity, or even a sublimation of the being ? Is it, on the contrary, a vector of seclusion and alienation of the individual ? Paradoxically, the bond with others seems to strengthen the capacity of independency of an individual, leading to a better personal understanding. So, the other seems to be an essential vector for learning more about oneself, and is not a goal in itself.

Keywords:

Couple - Pair – Women –Men – Gods –Bond - Marriage – Separation – Love – Hate – Death – Tragedy – Passion – Solitude – Singularity – Individual – Hero – Independency – Force – Duality – Happiness – Child – Family – Freedom.

Table des matières

Remerciements 3
Résumé 4
Résumé en anglais 6
Table des matières 8
Liste des annexes 14
Introduction 15

Première partie Vénus ou la voie de l'amour : la communion des cœurs 26

Chapitre premier : Union, réunion et désunion 30

A Les rites du mariage 30
a. L'amour : une épreuve héroïque 30
b. Le mariage : une évidence sociale 33
c. La valeur du mariage selon les hommes et les femmes 35
d. Le déroulement du mariage 40

B La vie de couple : ferment de la vie 47
a. Perpétuité de la vie accordée par le mariage 47
b. Le couple : la prolongation de l'individu 51
c. La gestion du temps : la prolongation de l'espèce 55

C Le couple : état intermédiaire entre solitude et collectivité 61
a. L'un avec l'autre : l'association 61
b. L'amour exclusif ou le refus de l'autre 66
c. L'âge d'or de la femme : un mythe 69

Chapitre II : les couples à l'épreuve du temps 76

A Couples unis et séparés : passé 78
a. « Une page d'amour » 78
b. Blessures d'amour 85
c. Le deuil des femmes 89

B Couples impossibles et refusés : présent 94
a. Le pouvoir des dieux 94
b. Les femmes et les destins : le tragique des destinées 100
c. Des dieux et des hommes 105

C Couples en formation et unions durables : futur 112
a. Combats personnels pour accéder à la femme promise 112
b. Lavinia ou l'espoir du futur 116
c. Lavinia et Camille : l'incarnation de deux idéaux féminins 121
d. Créuse et Andromaque : un destin consenti 124

Chapitre III : les couples « achroniques » 131

A Couples légendaires 133
a. Couples mythiques 133
b. Le *fatum* : principe d'harmonie entre les hommes et les dieux ? 135
c. Couples virtuels et couples réels 137
d. Les femmes mariées 144

B Couples d'opportunité ou butin de guerre 149
a. La femme comme récompense 149
b. La tragédie humaine ou la malédiction d'Hélène 153
c. La révolte des femmes ou le dilemme d'Amata 157

C Couples prolongateurs : ils perpétuent l'espèce 166
a. Les « oubliés de l'épopée » : un peuple de figurants 166

b. La famille du héros 171
c. Enée et Ulysse : entre départ et retour, conquête et reconquête 180

Deuxième partie : Mars ou le terrain de la guerre : duels et duos, entre conflits et harmonie 187

Chapitre premier : La guerre des âges 192

A Au-delà de la vie et par-delà la mort : les couples qui transcendent ces états 193
a. Mortalité et immortalité : le sacrifice conjoint de Nisus et Euryale 193
b. D'Orphée à Juturne ou l'impossible réconciliation entre l'amour et la mort 196
c. « Colloque sentimental » : l'amour n'est-il qu'une chimère ? 201

B Au nom du père, au nom des fils 207
a. Complémentarité et opposition 207
b. Pères et fils dans l'*Enéide* : le cas d'Enée 216

C De la guerre des peuples au combat personnel 219
a. Grecs, Troyens, Latins 219
b. Enée/Turnus : couple antagoniste tributaire du couple Achille/Hector 225
c. La quête solitaire 230

Chapitre II : La guerre des mots 236

A Parole et silence : l'expression de l'amour 238
a. La parole efficiente : le récit d'Enée à Didon 238
b. Le silence ou l'échec d'Orphée 243
c. La furie ; le besoin du monstrueux : la *fama* 248

B Colère et apaisement : les piliers de la guerre 256
a. Turnus ou le drame de la parole 256
b. L'importance du silence ; Enée et Achille : gémellité des deux héros 259

c. Achille et Turnus : chronique d'une mort annoncée ou l'échec de la parole réduite au silence 264

C Parole / silence : le rapport à la vie 270
a. Différences entre hommes et femmes 270
b. la parole libératrice 276
c. La parole divine ; Virgile/Orphée/Enée : médiateurs entre le monde divin et le monde humain 280

Chapitre III :Hommes et dieux : des couples antinomiques ? 287

A Sympathies et antipathies conjugales : la vie quotidienne des dieux 292
a. La vie rêvée des dieux 292
b. Monstres et merveilles : le pouvoir sur les hommes des divinités mineures 297
c. Implication des dieux auprès des hommes 302

B Des dieux et des hommes : intervention des dieux dans le monde humain 308
a. La protection divine pallie l'absence humaine 308
b. La guerre des dieux : pour ou contre Troie ? 312

C La guerre des mondes : fonctionnement en parallèle des couples de dieux et d'hommes 318
a. Hommes/dieux : un couple en miroir 318
b. Le pouvoir véritable des dieux à travers l'exemple d'Hercule 324

Troisième partie : Au-delà des illusions : la sublimation du couple par l'individu 331

Chapitre premier : Le célibat, dans l'histoire et dans l'épopée : une fatalité ? 335

A Trajectoire d'autonomie 335
a. L'individu seul peut-il assurer le salut de la collectivité ? 335
b. L'impossible célibat ou la tentation de Narcisse 339

B La reconnaissance du célibat : ni veuves, ni mariées, ni promises 343
a. Le célibat des prêtres : la Sibylle 343
b. Camille : synthèse de la part masculine et féminine du couple Nisus/Euryale 348

C Un monde de correspondances : le couple que l'homme forme avec la nature personnifiée 355
a. Couples métaphoriques 355
b. le *furor* : un phénomène ambivalent, entre la rupture et la coalition 360

Chapitre II : La solitude au sein du couple 366

A De la connaissance d'autrui à la compréhension de soi 370
a. Le destin épique s'accomplit seul ; Enée : trois couples, trois états de solitude 370
b. Couples utiles et couples anecdotiques 377
c. A la recherche de l'amour perdu 381

B Le héros ne peut progresser que seul : le couple, une entrave à sa démarche 390
a. Enée : la stature d'un homme, l'envergure d'un peuple 390
b. *Rex Aeneas* (VI, 55) : le couronnement de la quête héroïque 392

C D'Homère à Virgile : l'initiation doit se faire seul 397
a. Le voyage vers l'autre : Enée / Anchise et Télémaque / Ulysse 398
b. Ascagne/Enée et Télémaque/Ulysse : le fils, double ou doublure du héros ? 404
c. Enée/Anchise et Ulysse/Laërte : un passé révolu ? 408

Chapitre III :La sublimation du couple par l'individu 414

A La nécessaire transcendance par la descendance 417
a. La construction d'un être d'exception : solitude des rois 417
b. La catabase d'Enée : voyage au centre de soi-même 425
c. Enée avant l'*Enéide* 432
d. Pourquoi Icare est-il tombé ou la symbolique du phénix 437

B Le dépassement de soi pour et par l'autre 445
a. Trajectoire d'autonomie : « Ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants » ? 448
b. Le festin de Thyeste n'aura pas lieu 450

C L'acquisition d'un état de liberté supplémentaire 453
a. La dualité de l'individu : victime des autres, bourreau de lui-même 453
b. Le *pius Aeneas* : « humain, trop humain » 458

Conclusion 465
Bibliographie 487
Annexes 506

Liste des annexes

Annexes 506

Annexe 1 : Tableau d’occurrences des passages cités 507
Annexe 2 :Virgile par lui-même : « Le cygne de Mantoue » 519

Introduction

Effectuer un travail sur l'*Enéide*, c'est prendre le risque d'ajouter un titre de plus à une bibliographie déjà considérable sans en enrichir le contenu : en effet, que pouvons-nous apporter de nouveau qui n'ait déjà été écrit ? Et pourtant, pourquoi ne pas dire une fois de plus notre admiration pour cette œuvre, bouleversante de sensibilité, admirable de justesse ? Par ailleurs, davantage associé aux *Bucoliques*[1] ou aux poètes élégiaques[2], le thème du couple – auquel l'amour n'est pas nécessairement associé- apparaît novateur dans le cadre de l'épopée. Bien sûr, notre travail est largement redevable aux études qui l'ont précédé, à commencer par celles de J. Perret, auquel nous devons beaucoup, et dont nous reprenons la traduction dans chacun des extraits cités. Il est également certains spécialistes de Virgile qui ont, plus que d'autres, marqué leur influence lors de la réalisation de ce travail ; parmi eux J. Thomas, J. Dion et G. Stroppini. Le thème de la dualité ressort de leurs études, qu'il s'agisse d'une notion structurelle à dépasser pour J. Thomas, d'une conception passionnelle qui associe à l'amour la haine pour J. Dion ou d'une clé de lecture de l'œuvre virgilienne pour G. Stroppini. Leurs théories, leurs interprétations de l'œuvre virgilienne ont largement contribué à l'élaboration de ce travail. Mais, qu'on ne s'y trompe pas, c'est bien l'œuvre qui est à l'origine de nos questionnements, c'est elle qui nous apporte des réponses. Notre thème d'étude s'est affiné au cours de multiples lectures, jusqu'à devenir une évidence ; le couple est l'une des portes à emprunter pour comprendre l'univers virgilien et partir à la recherche de ce temps passé et encore si présent.

1. Le bonheur existe-t-il dans l'*Enéide* ?

Etudier les couples dans l'*Enéide*, c'est se pencher sur les personnages qui s'y trouvent et étudier les liens qui les attachent deux à deux ; il faut au préalable percevoir le cadre dans lequel ils évoluent, dans l'harmonie ou le chaos, mais rarement dans une neutralité indifférente : l'*Enéide* présente un monde, sinon sans espoir, du moins sans joie. C'est pourquoi, en exergue de cette étude, nous laissons la parole à Enée, reprenant deux vers de son épopée où il s'adresse à son fils Ascagne. Soustrait au combat par Vénus et soigné par Iapyx, Enée pense ne plus revoir son fils ; il prononce ces mots qui acquièrent alors une valeur de testament :

[1] On pense, par exemple, à l'ouvrage de G. Stroppini, *Amour et dualité dans les Bucoliques*, Paris, 1993.
[2] Qu'on pense au travail de thèse de S. Laigneau intitulé *La femme et l'Amour chez Catulle et les élégiaques augustéens*, Latomus, 1999.

« Disce, puer, uirtutem ex me uerumque laborem,
fortunam ex aliis. » [1]

Contrairement aux héros homériques, sûrs d'eux et identiques d'un bout à l'autre de l'épopée, Enée est un héros qui évolue et qui doute : c'est ce qui le rend humain et proche de nous encore, par-delà les siècles. Cet état de conscience et d'incertitude transparaît dans les propos qu'il adresse à Ascagne et que J. Perret a commentés avec une profonde justesse : « Cet Enée qui réussit toujours, à qui les dieux confirment qu'il est en train de bâtir la plus grande merveille de l'histoire, Virgile a osé lui faire dire, et au moment de son succès suprême, qu'il n'avait pas de chance. Parole, peut-être, qui, dans l'*Enéide*, marque du cœur humain la connaissance la plus profonde, l'existence de ces niveaux intérieurs, à peine communiquant, par où la certitude la plus radieuse n'exclut pas que règnent aussi chez le même homme la confusion et les ténèbres » [2]. Enée est peut-être l'élu des Destins, mais c'est un homme contraint auquel échappe la liberté de choisir son bonheur. Courageux dans sa quête et soucieux d'accomplir son devoir, Enée s'oublie au profit de sa mission. Il n'est plus homme mais instrument du destin ; « *labor et pietas*, telle pourrait être la devise d'Enée : fidélité à la divinité qui garantit l'ordre du monde, *labor* pour en permettre la réalisation » [3]. Enée se présente comme un héros de l'effort, *labor*, et non de la Fortune, *fortuna*. De quels efforts s'agit-il ? Dans quelle mesure contrent-ils cette *fortuna* que l'on est tenté, comme A. Bellessort, de traduire par « bonheur » ? Sans doute les voyages et les combats sont-ils autant d'épreuves à accomplir, mais Enée nous enjoint ici d'y ajouter la tentation de l'amour, qu'il soit maternel, filial ou conjugal : Enée doit tout surmonter pour que s'accomplisse son destin.

Comme le souligne A. Loupiac, « l'*Enéide* tire peut-être son sens de cette phrase essentielle » ; et elle ajoute : « A cent lieues de cette *Fortuna* arbitraire, au nom de laquelle des généraux guidés par leur ambition personnelle ont entraîné les Romains dans des luttes qui bientôt sont devenues impies, Enée leur propose un modèle où la vertu et l'effort au service de la vérité assurent une juste victoire » [4]. Ces deux vers concentrent à eux seuls une des principales problématiques de l'œuvre, en posant les questions suivantes : qu'est-ce que le bonheur ? Que manque-t-il à Enée pour être heureux ? Bonheur et héroïsme sont-ils incompatibles ? On entend dans ces vers un écho aux *Bucoliques* et à l'anaphore du *Fortunate senex* ! que Mélibée adresse à Tityre, vantant ainsi les mérites d'un bonheur simple de

[1] *En.*, XII, 435-436 : « Enfant, apprends de moi la vertu et l'effort qui ne biaise pas, apprends ailleurs ce qu'est la chance. »
[2] J. Perret (1967), p. 140.
[3] A. Loupiac (1992), p. 104.
[4] A. Loupiac (1992), p. 103.

propriétaire terrien [1]. Quelle aurait été la chance dont Enée eût aimé bénéficier et qu'il regrette si amèrement ? Sans doute s'agit-il de la victoire troyenne, accompagnée d'une vie paisible auprès des siens, parmi lesquels Anchise, Créuse et Ascagne. Le cas échéant, peut-être eût-il aimé demeurer à Carthage auprès de Didon, dans le confort d'une cité en pleine expansion. Au contraire de cela, il lui est échu la guerre, la désolation, la mort et l'exil. Certes ces maux s'accompagnent de valeurs plus positives comme la reconquête, la construction et le pouvoir, mais ce ne sont plus là des souhaits personnels : c'est l'avenir d'une nation. Enée, c'est ce héros qui rassemble en lui l'éternel humain : « un enfant à la main, le vieillard Anchise et les dieux sur son dos, une ville en flammes qui s'écroule derrière, partant vers les montagnes à l'aube. Notre vie »[2].

Cette phrase adressée par Enée à son fils, c'est Virgile qui l'adresse, de façon intemporelle, à tous ceux qui l'entendent : chantre des exploits, il ne chante pas ici le bonheur ; d'autres le feront. C'est dans cet univers à l'héroïsme certain mais dénué de bonheur qu'évoluent les personnages, cherchant à combler leur solitude existentielle par le couple qui doit les amener à fonder une famille. Le parcours d'Enée est jalonné de ces unions, plus ou moins valides, qui authentifient son caractère humain.

2. La définition de la notion de « couple »

Il peut y avoir quelque audace à traiter le thème des couples dans une épopée plutôt dévolue à la guerre qu'à l'amour. Mais il ne faut pas concevoir le couple comme « couple d'amour » exclusivement. Les deux grandes passions originelles, l'amour et la haine, sont à la base de tous les couples ; il conviendra de voir quelle part de création et de destruction revient à chacune d'entre elles au sein de ces dyades.

Le terme de « couple » vient du latin *copula, ae,* (f), lui-même issu de la jonction du verbe *apio, is, ere* (lier, attacher) et de la préposition *cum* (avec) : il désigne d'abord le lien, la chaîne, tout ce qui sert à attacher[3], puis s'entend au sens figuré d'union, de lien moral[4], spécialement entre un époux et sa femme [5]. Le verbe *copulo, as, are, aui, atum* s'entend dans un sens plus large : lier ensemble, attacher ; unir, associer. Etant entendu que toute association de deux choses ou de deux êtres forme un couple, on s'intéressera surtout aux liens qui se

[1] Virgile, *Buc.*, I, 46 et 51.
[2] J. Perret (1967), p. 141.
[3] Plaute, *Epidicus*, 617 ; Ovide, *Tristes*, 5, 9.
[4] Horace, *Odes*, 1, 13, 18.
[5] Cassiodore, *Variae*, 1, 37.

tissent entre le principe féminin et masculin, sans exclure toutefois les alliances asexuées que peut également présenter l'épopée. C'est plus précisément le domaine des êtres qui retiendra notre attention : c'est l'homme qui sera au centre de notre étude, tel qu'il est également au cœur de l'épopée. Nous n'étudierons, dans ce cadre, que la relation à « autrui », désignant une personne, et non à « l'autre », qui englobe de manière beaucoup plus générale tout ce qui n'est pas soi. Autrui renvoie, en effet, à un objet du monde qui est autre que soi mais pas de la même façon qu'une chose ou qu'un animal sont autres : autrui, en tant qu'humain, est en même temps comme soi, et pourtant si différent dans toute sa complexité. C'est donc la notion d'identité et de différence qui sera au cœur de notre étude, certains couples présentant des différences plus ou moins marquées entre les deux individus qui les composent.

3. Complémentarité ou exclusion des individus : la solitude, le couple, la triade

Le couple est le ferment de la vie : à partir de la division naît la complémentarité ou l'opposition. L'unité étant le symbole de la stabilité, c'est aussi celui de l'immobilité ; le mouvement apparaît dès que plusieurs forces sont confrontées [1]. Le couple est donc un élément dynamique qui peut engendrer ou détruire. Sans verser dans une tendance manichéenne, la combinaison des forces peut aussi apporter un équilibre et consolider un édifice. Etudier les couples, c'est donc s'intéresser aux flux d'énergies qui parcourent l'épopée, parfois à l'unisson et parfois dans la disharmonie. Dans l'épopée, l'équilibre est souvent précaire, et c'est là ce qui permet au héros de progresser : il y a toujours une nuance qui tempère une couleur trop sombre ou noircit un ciel trop bleu ; c'est le moteur de l'action. La douleur est inhérente à la condition de héros, la grandeur aussi. C'est ce rapport entre idéal et réalité qui donne sa dynamique à l'œuvre et les couples n'échappent pas à cette thématique. On peut reprendre à propos de l'*Enéide* cette phrase très juste que G. Stroppini consacre aux *Bucoliques* : « Plus que jamais la poésie de Virgile est une poésie de la globalité, parce qu'elle fait de nos peines une condition de notre félicité » [2].

Les couples humains, avec leurs alliances et mésalliances, sont autant de répliques des couples divins, allégoriques, naturels. Et pourtant, à l'intérieur de cette dualité on perçoit

[1] B. Werber ne tient pas d'autres propos quand il s'intéresse à la valeur des chiffres : « 2 découle logiquement de 1. 2 c'est la division. La complémentarité. 2 représente le sexe opposé, le féminin qui complète le masculin […] 2 est donc aussi la guerre. Le bien et le mal, le noir et le blanc, la thèse et l'antithèse. Le yin et le yang. L'endroit et l'envers. 2 prouve que toute chose est divisible. Que ce qui est bon recèle un effet pervers mauvais. Et que ce qui est mauvais a un effet pervers bon. » *L'Arbre des possibles*, « Le Mystère du chiffre », pp. 82-83, Le livre de poche, Paris, 2002.
[2] G. Stroppini (1993), intro., p. 13.

nettement l'unité, celle d'Enée, héros solitaire, au centre des unions et désunions. La quête du héros ne serait-elle pas celle d'une dualité qu'on lui refuse ? C'est, en tout cas, celle d'une union entre Troyens et Latins désormais rassemblés en un et même peuple, quand les Grecs pourraient constituer l'ennemi absolu [1]. On peut alors s'interroger sur la finalité des couples : se résolvent-ils dans l'unité de deux individus ? S'accomplissent-ils dans la naissance d'un troisième ? Ou restent-ils à jamais marqués par les deux personnalités qui les composent sans jamais aboutir à un état d'harmonie parfaite ? En effet, s'intéresser à la question des couples, c'est aussi concevoir celle de la solitude et de la collectivité. Où se trouve l'état de complétude de l'individu : dans l'unité, la dualité, le groupe ternaire ? La triade capitoline (Jupiter, Junon et Minerve) avait son temple sur le Capitole depuis 509 avant J.C ; les magistrats y offraient des sacrifices lorsqu'ils prenaient leurs fonctions, les généraux pour célébrer leurs triomphes. Cette triple association trouve un écho dans l'accord informel de 60 avant J.-C. entre César, Pompée et Crassus. Dans les deux cas, l'association de trois personnes doit converger vers une juste répartition des pouvoirs et une équité plus grande, ce n'est pas envisageable dans l'*Enéide* : le troisième membre, quand il existe, est un opposant, un ennemi. Souvent Virgile invoque ce chiffre qui revêt presque une importance magique, quasi sacrée, mais il s'agit toujours de situations impossibles et irréalisables. Le chiffre trois est toujours associé à des actes impossibles ou irréalisables : les efforts qu'il génère sont vains et inopérants, il se conjugue sur le mode de l'échec. [2] Au contraire, le chiffre deux offre de belles réussites, même s'il n'est jamais que l'association de un plus un. Il peut aussi se former quand on retranche deux à quatre : Enée et Didon s'unissent parce que Créuse et Sychée sont morts : leur association est rendue possible par ces deux décès. Il est donc important de considérer les préalables de toute union : simple concours de circonstances ou résultante d'échecs antérieurs.

4. L'absence de couple ou la recherche de l'autonomie

[1] La situation n'est toutefois pas aussi dichotomique, qu'on songe à l'alliance amicale entre Enée et Evandre, qui s'étend aussi à son fils, Pallas.
[2] On peut se référer au chant II de l'*Enéide* (vv. 792-794), quand Enée voit l'ombre de Créuse resurgir de Troie, et qu'il tente, vainement, de la saisir, par trois fois.

Il est dans l'*Enéide* des couples divins, humains, allégoriques qui se font et se défont au gré des sentiments et des circonstances. Nous accorderons donc tout notre intérêt à la présence des couples dans l'*Enéide*, mais aussi à leur absence et leur manque, qui sont tout aussi révélateurs de la conception virgilienne de la vie épique. En effet, l'image de la vie qui nous est donnée dans l'épopée n'est pas neutre : elle obéit aux lois qui régissent le genre épique et à la nécessaire propagande du régime augustéen. Ce n'est donc pas une image historique que nous prétendons donner, mais une vue épique et donc nécessairement inscrite dans un projet différent. Le but de l'épopée n'est pas de présenter la vie dans son déroulement le plus linéaire, mais plutôt de montrer les affres dans lesquels peuvent être tourmentés les individus dès lors qu'ils ont une mission à accomplir. Un des projets du héros épique, outre l'accomplissement de sa tâche, est de sublimer la condition terrestre qui fait de lui un être faillible ; c'est ainsi que la réussite d'Enée s'exprimera non seulement par sa victoire pour faire renaître Troie, mais surtout par son apothéose finale qui excède les limites de l'épopée. Dans ce cadre, l'individu cherche à obtenir une certaine liberté d'expression et d'action qui lui confère une autonomie véritable. Le couple peut alors apparaître comme un carcan supplémentaire à dépasser. Car s'il est créateur et générateur de vie et d'énergie, le couple marque aussi une forme d'aliénation de l'individu à autrui. Par sa dépendance à l'altérité, l'individu se fragilise. Que l'on pense seulement à Enée qui doit voir tous ses guides, charnels ou spirituels, disparaître pour pouvoir s'accomplir réellement en tant que héros.

Tous les livres de l'*Enéide* mettent en valeur un personnage qui entretient des rapports plus étroits avec Enée ; deux procédés sont alors utilisés par Virgile dans cette mise en relief d'un caractère : l'apparition (assez rare) et la disparition (beaucoup plus commune). Ainsi, au livre I, c'est Vénus qui occupe, avec Enée, le centre de l'espace épique : c'est un des caractères relevant du phénomène de l'apparition, ce qui, eu égard à sa nature divine, n'est pas surprenant. Vénus intronise Enée dans le monde épique et elle tisse le lien entre Homère et Virgile. Progressivement, par la suite, tout l'entourage d'Enée disparaît, annulant les couples qui renforçaient le personnage. Le livre II est marqué par la disparition de Créuse : c'est le couple matrimonial qui s'efface devant les contingences épiques. Virgile prend d'ailleurs soin de ne pas brusquer cette disparition, mais de l'accomplir en douceur - une douceur qui contraste certainement avec la violence effective de l'enlèvement de Créuse par les assaillants. Dans le texte, tout est atténué : pas de bruit, de coup visible, Créuse disparaît simplement. Au livre III, c'est Anchise qui meurt, le guide spirituel, celui qui formait avec Enée un deuxième couple essentiel ; puis Didon, au livre IV, l'amante, la reine qui incarnait

l'espoir d'une vie renouvelée et apaisée ; et enfin Palinure, le cocher des mers, enlevé au livre V. Enée voit donc progressivement tous ses doubles, féminins ou masculins, disparaître et avec eux s'éteindre les couples qu'ils formaient ensemble. Parallèlement, il avance sur la voie de la connaissance, entouré de ses Mânes, mais seul et sans attache.

5. Quelle est la place du couple dans l'épopée ?

A la lumière de ces préambules sur le protagoniste de l'épopée, on peut se demander quelle est la place dévolue aux couples dans l'épopée : sont-ils voués à un échec certain, à l'image des couples Mézence/Lausus et Evandre/Pallas ? Pas tous, puisque le couple formé par Ascagne et Enée perdure par-delà même l'épopée. Alors, quels sont les couples qui ont droit de cité dans l'*Enéide* ? Y a-t-il un principe qui permet à certains couples de perdurer quand d'autres sont inévitablement détruits ? Les couples humains sont-ils des répliques des couples divins, qui se forment et se défont au gré des aléas de l'épopée ? Y a-t-il une construction en miroir entre le monde des hommes et celui des dieux ? Qu'en est-il des grands célibataires de l'épopée, sans attache d'aucune sorte : sont-ils voués à une vie misérable et à une mort certaine ? Certains, d'ailleurs, ne sont pas de véritables célibataires, mêlant en leur sein une personnalité androgyne, à l'image de Camille, femme dans sa sensibilité et homme par sa bravoure. Est-ce le but ultime de l'épopée que d'incarner en un et même être les deux parts complémentaires de l'humain, autrefois liées. Le mythe des origines serait-il présent, en filigrane, dans l'épopée, comme un but impossible à atteindre pour l'individu ?

Le couple, quel qu'il soit dans l'*Enéide*, déclenche des questions, notamment par rapport à la place qu'occupe réellement l'individu, et l'on pourrait résumer la problématique en ces termes : le couple est-il un vecteur d'intégration ou d'exclusion de l'individu au sein de la société épique ? En d'autres termes, l'individu a-t-il pour but, plus ou moins avoué, de s'inclure ou de s'extraire des relations de couples dans lesquelles il peut se trouver ?

6. Couples visibles et invisibles

Posons comme prérequis indéniable la prépondérance de l'histoire collective, et donc de celle du couple, sur la réalisation de soi. Reste à trouver où réside le véritable pouvoir de la vie : est-ce dans l'association, la division ou une neutralité toute relative ? Le but ultime de chaque individu est de vivre, sinon de survivre, dans le monde hostile de l'épopée où les

guerres succèdent aux laborieux exils. Dans ce projet, les hommes se regroupent en communautés qui leur permettent de décupler leurs forces ; le couple est la plus petite unité d'association existante : est-elle validée par l'expérience ? Il nous faudra nous intéresser distinctement à chaque couple pour établir ensuite ce qui ne saurait être une loi, mais plutôt un simple principe régissant la vie épique. Qu'il s'agisse de couples humains, divins, qu'ils soient d'ordre fraternel ou unis par tout autre lien -qu'il soit familial, amical ou même hostile- nous dépasserons le simple cadre de l'amour conjugal pour étudier la multiplicité des relations qui unissent les êtres et les conséquences de leurs unions ou désunions. C'est à un voyage que nous convions notre lecteur, vers les origines de la vie épique et ses possibles survivances à travers les êtres et leurs échanges mutuels. Qui est l'autre qui nous accompagne comme un nouveau moi ? Un alter ego ? Une matérialisation de notre inconscient ? Enquêter sur les couples, c'est aussi sonder l'humain dans son individualité et sa solitude. Et si le but ultime de l'épopée était, pour l'individu, de réussir à intégrer le couple en lui-même, autrement dit à dédoubler les deux parties de son être –intérieur et extérieur- pour atteindre l'unité parfaite, celle de la connaissance de soi nécessaire à la connaissance d'autrui. Et si le couple était originel en chacun et que la quête individuelle consistait à le retrouver ?

Nous distinguerons, dans cette optique, le couple de vie, formé par deux personnes distinctes et le couple intérieur, composé du moi extérieur et de l'*animus* ou *anima*, contrepartie inconsciente qui peut se personnifier sous les traits du sexe opposé. Les dieux peuvent, en effet, apparaître comme des figures de l'inconscient manifesté ; leurs actions symbolisent concrètement les pulsions de l'individu. Le couple qui unit un homme et un dieu, comme Turnus et sa sœur Juturne, apparaît comme une représentation concrète de l'homme et de son inconscient. Par ailleurs les rivalités entre les dieux sont autant de miroirs des tensions qui agitent l'individu et génèrent les conflits. Etudier le couple rejoint une problématique plus large encore : celle de l'identité. Dans le regard des autres, parents, amis, ennemis, l'homme cherche un miroir de référence. L'amour se déclenche quand le miroir, nous renvoyant un reflet satisfaisant de nous-mêmes, nous donne en retour l'envie de prolonger cet instant et de le répercuter sur l'autre. Mais il n'en va pas ainsi pour tous les couples conjugaux de l'*Enéide* ; Andromaque, veuve et remariée, ne peut retrouver le reflet qui brillait dans les yeux d'Hector. Il y a les couples d'amour et les couples de raison, comme celui que formeront Enée et Lavinia, tous deux amoureux d'une ombre qui n'est plus (Créuse et Turnus). Le couple n'est pas seulement un choix de l'individu, mais il répond aussi aux contingences épiques. La notion de contrainte s'ajoute donc à celle du couple pour former un ensemble subi, et il nous faudra tenir compte des conditions dans lesquelles se forment les couples. Comme dans la

guerre, dans le couple amoureux, deux mémoires se font jour, celle des vaincus de l'amour et celle des vainqueurs. A la victoire remportée sur l'autre s'ajoute parfois une défaite personnelle, celle de n'avoir pas su préserver son couple initial : ainsi Enée a vaincu Turnus et gagné Lavinia, mais il reste le grand perdant de Créuse, et même de Didon qui refusera de lui adresser la parole lors de sa catabase.

La notion de couple n'est donc pas assujettie à celle d'amour, mais à celle d'attachement, réciproque ou non, entre deux êtres liés dans une même communauté d'action ou d'émotion. Il s'entend comme la présence de deux êtres, mais aussi comme l'absence d'un troisième : le couple, c'est la dualité dans son apport et son manque. Aussi, nous nous intéresserons autant à la réussite des couples qu'à leur échec, passé au crible du temps qui unit et désunit sans cesse. Il nous faudra également prendre en compte les couples littéraires, qui n'apparaissent pas dans l'épopée, mais qui font de Virgile le digne successeur d'Homère. Nous nous intéresserons essentiellement aux liens qui unissent Enée aux grands personnages homériques - Enée est redevable à Achille, à Ulysse mais également à Télémaque – cherchant à discerner ce qui fait la spécificité virgilienne dans la construction d'une personnalité. En tant que héros, Enée présente un modèle de comportement. Dans cette optique, on peut s'interroger sur la liberté qui lui est offerte de suivre ou de contourner les voies possibles de réalisation de soi.

7. Démarche et exposition du plan

Dans le cadre de notre étude, nous choisissons une étude transversale de l'*Enéide* et non une étude systématique, chant après chant, comme c'est par exemple le cas dans le travail de G. Stroppini sur les *Bucoliques*[1]. Même si chacun des chants a indéniablement un caractère unitaire, c'est dans leur confrontation que naît le sens global de l'œuvre. La liaison de Didon et d'Enée se révèle au chant IV, mais elle est nourrie de leur rencontre au chant I et l'amour de Didon pour Enée grandit lors de son récit aux chants II et III.

Nous étudierons d'abord les couples d'amour ; sont-ils toujours centrés autour de la notion d'affection réciproque ? Procurent-ils à l'individu une certaine stabilité et une sécurité

[1] Il s'explique dans son introduction sur le choix de sa démarche : « Il est vrai que l'analyse minutieuse de chacune des églogues prise séparément, ce qui a été notre parti, devait aboutir à une certaine « diffusion ». […] Si nous avons choisi la méthode analytique, c'est à cause du caractère unitaire de chacune des églogues : il convenait de montrer les mécanismes de l'amour dans chacune d'entre elles, avant de les envisager dans l'ensemble de l'œuvre. » G. Stroppini (1993), p. 5.

dans le monde hostile de l'épopée ? Dieux et hommes se mêleront indifféremment tout au long de notre étude, tout comme c'est le cas dans l'épopée où les interventions divines dans le monde humain n'ont de cesse de contrarier l'ordre des choses. Dans cette optique, il faudra prendre en compte le facteur du temps qui valide ou non les unions et leur confère souvent un caractère d'extrême précarité.

Nous verrons ensuite les relations de couples qui s'expriment sur le terrain de la guerre. Deux relations contribuent à regrouper les personnages en couples : les couples d'alliance et les couples d'opposition, à caractère plus hostile ; les duels se mêlent aux duos. Nous nous intéresserons aux répercussions de ces couples sur l'individu : ont-ils un rôle destructeur ou formateur ? Existe-t-il des êtres qui ne rentrent que dans des relations conflictuelles avec leurs semblables, cherchant ainsi un mode de construction par la négative ? Et finalement, deux êtres aussi distincts qu'ennemis, tels Enée et Turnus, ne sont-ils pas plus semblables qu'il n'y paraît au prime abord ?

Enfin, nous recentrerons la recherche sur le personnage éponyme de l'épopée, cherchant à connaître les impacts du couple sur la progression de l'individu : est-ce une entrave ou une bouée de secours à laquelle se raccrocher dans les périls ? Le couple est-il efficient dans l'épopée ou est-ce un leurre factice ? L'union est-elle possible dans un monde en déliquescence où il s'agit de tout reconstruire comme après le chaos originel ? Finalement, le but ultime de l'individu n'est-il pas de transcender son appartenance au couple par un état de solitude propre à affirmer son caractère indivisible ?

Première partie

Vénus ou la voie de l’amour : la communion des cœurs

Placer Vénus en tête de ce chapitre, c'est soulever les paradoxes liés à la notion d'amour. Incarnation de l'amour dans son caractère sensuel, en tant que passion sublimant les sens de l'individu, cette déesse se caractérise également par sa solitude et son refus de l'altérité. Ainsi l'amour aurait-il cette double fonction, attractive et répulsive, qui se combine plus ou moins bien selon les êtres. Si l'on s'en tient au portrait de Vénus telle qu'elle est dans l'*Enéide* seulement, c'est un être en perpétuel mouvement qui apparaît : tantôt sollicitant son père, Jupiter, tantôt aidant son fils, Enée, elle effectue sans cesse un trajet vertical. C'est un jalon entre le monde des dieux et des hommes ; elle appartient au premier –elle est d'ailleurs mariée à Vulcain- mais conserve ses attaches avec le second –bien qu'elle ait abandonné Anchise. Etre de passion, elle voue son énergie à l'aboutissement de la quête de son fils et toutes ses actions tendent à la favoriser. Pour elle, l'amour est un moteur et un expédient, plus qu'un but en soi ; elle apparaît ici plus dans son rôle de mère que dans celui de la femme fatale et irrésistible. Aussi l'amour est-il à entendre ici comme un rouage de l'action, une énergie au service de la réussite de la quête épique ; toute union s'écartant de ce but est nécessairement vouée à l'échec. Le couple doit apporter à l'individu une forme de stabilité, en lui fournissant la confiance en ses actes, qui lui fait défaut ; le patronage de la déesse de l'amour contribue à inscrire le projet du héros dans un devenir cosmique et le légitime, tout en préfigurant le destin d'une nation.

Les Anciens se représentaient le cœur comme le siège des émotions, l'esprit représentant plutôt celui des actions. L'amour est sans doute le sentiment le plus intime de l'être, celui qui ne s'exprime souvent qu'à mots couverts, par allusions ; c'est d'autant plus vrai dans l'épopée qui présente principalement un monde d'hommes et d'actions où le cœur est plus synonyme de courage que d'affection.[1] Nous chercherons donc à savoir quelle image l'*Enéide* nous renvoie du couple réuni par l'amour : s 'agit-il d'un ensemble harmonieux où se joignent des forces dans un but d'enrichissement personnel et de création ou est-ce, au contraire, un carcan destructeur pour l'individu et voué à une précarité qui confine à l'échec ?

Le couple est un creuset où se fondent deux aspirations distinctes ; lié au temps, il subit les aléas qui en découlent. Gage de pérennité, les couples qui ont traversé le temps voient pourtant leur séparation dans l'*Enéide*, comme si leurs liens représentaient une entrave à la progression du héros. On assiste à la mort de Priam et à celle d'Amata et ainsi à la fin du couple qu'ils formaient respectivement avec Hécube et avec Latinus. L'avènement d'Enée en

[1] L'association cœur / courage est un topos de la littérature classique, qu'on pense au fameux vers de Don Diègue, dans *Le Cid* :

« Rodrigue, as-tu du cœur ? »

tant que héros et la refondation de Troie en Rome supposent la fin d'une époque dont les liens sont progressivement dénoués pour être reconstruits ailleurs. C'est ainsi qu'on ne peut envisager d'étudier les couples sans se référer, de manière systématique, à la figure centrale, celle d'Enée, qui sans en avoir toujours conscience, régit leur organisation.

En tant que pivot du schéma actantiel de l'*Enéide*, Enée est le révélateur de l'épopée : lié au passé par la chute de Troie dont il fut spectateur, au présent par sa geste qui le conduit à la tête du Latium et au futur par l'espoir qu'il fait naître autour de lui et chez ses descendants, Enée est à la fois un témoin et un acteur ; il a le pouvoir d'unir, de réunir ou de diviser. Comment use-t-il de ce pouvoir ? Quel état de conscience joint-il à cet acte ? Héros singulier aux multiples facettes, Enée est un vecteur de paix et de guerre, réunissant en lui les principes originels du chaos et de l'harmonie ; sa tâche principale ne serait-elle pas de retrouver cette unité perdue, celle d'un seul peuple sur une terre qu'il s'approprie ? Dans ce cadre, son implication dans une dyade et son impact sur les couples seront révélateurs de toute sa geste héroïque.

Il est parfois difficile de distinguer les couples amoureux : ils ne sont pas exclusivement hétérosexuels, pas toujours mariés et les individus qui les composent ne s'avouent pas toujours leur attirance mutuelle. Par ailleurs, la présence d'une descendance ne suffit pas à considérer le couple comme amoureux ; que l'on pense au couple Andromaque/Pyrrhus : bien qu'ils aient trois fils, l'amour est totalement exempt de leur relation. Enfin l'amour peut préexister à la relation comme il peut en découler : Enée et Lavinia ne sont pas unis d'abord par l'amour mais par la nécessité. C'est une notion complexe qu'il nous faudra clarifier au cours de notre étude. Si la cause première de la guerre est issue d'une union inacceptable, celle de Pâris et d'Hélène, elle trouvera sa résolution dans une autre union, légitimée celle-là, celle d'Enée et Lavinia. C'est ainsi que la présence des couples est un thème qui structure l'épopée dans son ensemble. Qu'il s'agisse de couples voués à perdurer ou de liens éphémères que le temps peut dissoudre, de couples harmonieux ou plus problématiques, ils organisent un jeu de duos dans l'*Enéide*, tout en clair-obscur, en demi-teinte. Parfois, l'un d'entre eux se retrouve en pleine lumière, et l'éclairage qui l'inonde alors est plus abondant ; il est en effet des couples célèbres que le temps même n'a pas effacés … Ce qui retiendra ici notre attention c'est surtout la présence ou l'absence de liens forts entre deux êtres ; si la représentation explicite d'une union est porteuse de sens, son absence peut également l'être : toute toile se tisse entre le plein et le néant. Aussi, il faudra perpétuellement se demander quelle est la valeur de toute union : simple coïncidence ? Hasard provoqué par les dieux ? Effet du destin ? On s'interrogera également sur le sens de sa destruction ou de son

absence : s'agit-il de la recherche d'une individualité plus marquée ? Y a-t-il incompatibilité sur le long terme ? Disparition inopinée ?

Il ne s'agira pas ici de traiter la question des couples d'antagonistes, ni même celle, plus allégorique, des couples d'entités, mais bien de voir ce que l'union ou la désunion de deux êtres que la vie rapproche ou éloigne peut apporter à l'épopée, à ce monde fortement connoté du point de vue masculin. Y a-t-il une existence possible pour le couple au sein de l'*Enéide* ? Et si oui, dans quelles conditions ? Ces préalables posés, il faudra impérativement tenir compte d'une des données primordiales de l'épopée et qui régit le déroulement des événements : le temps, dramatique et nécessaire, qui régule le cours du récit et limite la durée des couples. Certains y échappent, d'autres sont soumis à la tyrannie de Cronos et, dans chacun des cas, l'issue est radicalement différente. La pression qui s'exerce sur les premiers laisse les seconds dans une achronie parfois dangereuse.

Nous aborderons d'abord, de manière assez généralisante et en balayant à grands traits l'épopée, la question du mariage, de ses rites, de la présence de la divinité et de ses implications : des couples se forment, certains se brisent, d'autres se retrouvent au cours de l'*Enéide*. Puis, nous verrons plus précisément la place réservée aux couples temporels, c'est-à-dire bien ancrés dans un temps précis et datable. Enfin, restera à aborder la question des couples intemporels, qui ne sont pas soumis aux aléas du temps, mais qui, parfois, n'en demeurent pas moins précaires.

Chapitre premier : Union, réunion et désunion

« Il n'y a dans ce monde que deux tragédies ; la première est de ne pas obtenir ce que l'on désire ; la seconde est de l'obtenir. La seconde est la seule vraie tragédie. » [1]

A Les rites du mariage

En Italie romaine, un siècle avant ou après notre ère, le mariage est interdit aux esclaves qui représentent un quart de la population ; ce sera le cas jusqu'au IIIème siècle. Seuls les hommes et les femmes libres et citoyens peuvent recourir à l'institution civique du mariage. Mais quelles sont les motivations qui peuvent pousser deux familles à unir leurs enfants ? La fortune, la réputation, la carrière ? Telles sont les raisons les plus souvent invoquées dans la Rome républicaine et impériale, mais qu'en est-il pour les temps immémoriaux, ceux que l'épopée a conservés ? Si l'union de deux êtres est indispensable à la pérennité de l'espèce, l'amour s'apparente, quant à lui, à une véritable épreuve.

a. L'amour : une épreuve héroïque

Amour et mariage sont-ils incompatibles pour les Romains ? Certes, dans leur histoire, ils concèdent à l'amour une place non négligeable : c'est par une histoire d'amour passionnelle et illicite, celle de Mars et de Rhéa Silvia que commence le cycle de Rome ; c'est aussi ce qui inaugure[2], puis détermine[3], le destin de Troie. Mais à chaque fois, cet amour, aussi puissant soit-il, ne se départit pas de violence : désunion, séparation, guerre seront l'issue des trois couples auxquels il est fait allusion précédemment. Car l'amour tel qu'il est ici exposé ne va pas sans difficulté : il s'agit à chaque fois de la transgression d'un interdit :

[1] Oscar Wilde, *De l'importance d'être constant*, adapté pour le théâtre par Nicole et Jean Anouilh sous le titre *Il est important d'être aimé*, éd. Actes Sud-Papiers, Paris, 1985. La morale de l'histoire réside dans la dernière réplique de la pièce, mise dans la bouche de Jack, et qui sonne en écho au titre de l'ouvrage : « Je suis en train de comprendre pour la première fois de ma vie combien il est important d'être aimé. »
[2] *L'Hymne homérique à Aphrodite* narre la rencontre puis l'amour de la déesse et d'Anchise.
[3] C'est cette fois la passion que Pâris conçoit pour Hélène qui sera déterminante.

une fois passée la période idyllique pour les deux amants, les événements les rattrapent et le châtiment ne tarde pas. Souvent il vient des dieux, comme dans le cas d'Aphrodite et Anchise où c'est Zeus qui, tempérant ses ardeurs fulgurantes, inflige à Anchise le handicap de la boiterie, ayant lancé sur lui sa « foudre enflammée »[1]. Devenu vieux, et se croyant au seuil de la mort lors du sac de Troie, Anchise rappelle cet épisode douloureux à son fils :

> *« Iam pridem inuisus diuis et inutilis annos*
> *demoror, ex quo me diuom pater atque hominum rex*
> *fulminis adflauit uentis et contigit igni. »* [2]

Zeus a un rôle à remplir vis-à-vis des hommes, celui de les guider et de les diriger, comme en témoigne l'épithète *hominum rex* ; au contraire, avec les dieux, il a de véritables liens de paternité (*diuom pater*) et c'est justement ce lien qui l'attache à sa fille Vénus qui le conduit à punir Anchise de sa jactance. Il est donc une instance qui surveille les amours des hommes et veille sur celles des dieux ; si elles ne sont pas conformes à la morale olympienne, elles ont toute chance - ou plutôt tout risque - d'être contrariées.

Cette passion ne va donc pas sans dangers, et les Romains préféraient se réclamer de l'ascendance d'Enée que de celle de Vénus : il y avait moins à risquer dans la *pietas* que dans l'*amor*. Comme le souligne P. Grimal : « Les caprices de la passion amoureuse les inquiétaient. Ils lui préféraient cette tendresse plus calme dont Enée demeurait le symbole, et qu'ils appelaient la piété – à la fois affection filiale, dévouement poussé jusqu'à l'héroïsme envers les êtres chers, et sens d'un devoir transcendant, antérieur à toute loi humaine, expression de l'ordre divin-, cette piété qu'ils considéraient comme l'une des exigences les plus profondes de la vie morale » [3]. La *pietas* comprend la notion d'effort qu'exclut l'*amor* uniquement tourné vers la jouissance ; le résultat de celle-là est long mais durable, alors que celui-ci n'offre qu'une satisfaction éphémère et instable. Souvenons-nous qu'Enée sacrifie sa femme à sa patrie ; plus soucieux du salut de son père et de son fils que de celui de Créuse, il ne pourra que constater sa perte, la déplorer, mais en aucun cas il ne l'avait anticipée. Pourtant, les conditions de leur départ de Troie sont particulièrement difficiles et hasardeuses, et Enée aurait pu prendre plus grand soin de sa compagne ; c'est le contraire qui se passe.

[1] *Hymne à Aphrodite*, 287.
[2] *En.*, II, 647-649 : « Depuis longtemps, haï des dieux, inutile, je traîne mes années, du jour où le père des dieux et roi des hommes m'a effleuré du vent de sa foudre et touché de son feu. » Ce passage correspond à l'*Hymne à Aphrodite*, 287, et il est question de ce châtiment dans *Prométhée* d'Eschyle, 359.
[3] P. Grimal (1978), p. 14.

Devant le refus de partir d'Anchise, Enée décide de retourner au combat pour y mourir en héros, les armes à la main ; il ne tient aucun compte d'Ascagne et de Créuse qui lui rappelle son devoir de protecteur de sa maison :

> *« […] Cui paruos Iulus,*
> *cui pater et coniunx quondam tua dicta relinquor ? »* [1]

Dans ces propos, Créuse est déjà morte, oubliée qu'elle se sent ; c'est l'épouse d'autrefois, celle de la grandeur de Troie ; elle a accompli son rôle de génitrice, elle a donné un fils à Enée et, au moment de la bataille, elle ne compte plus. Le temps appartient désormais aux hommes, à la guerre, à la survie ; en tant que femme elle en est exclue. Sans doute a-t-on reproché à Virgile la désinvolture que manifeste Enée à l'égard de Créuse dans ces instants capitaux et néanmoins douloureux de leur vie ; il ne pouvait pas changer la légende ni le destin d'Enée : Créuse devait mourir, et d'une certaine manière, il prépare cet instant en détachant progressivement le mari de sa femme pour lui substituer l'image du père et du fils, soucieux de préserver son ascendance et sa lignée. Conscient de ce malaise et de la gêne que l'on ressent vis-à-vis de Créuse ainsi abandonnée à son destin, Virgile a ajouté l'épisode du retour d'Enée à Troie, à la recherche de sa femme qui n'est plus ; il s'expose alors volontairement aux risques de la guerre et brave les lignes ennemies :

> *Stat casus renouare omnis omnemque reuerti*
> *per Troiam et rursus caput obiectare periclis.* [1]

La détermination d'Enée se marque par l'usage du vocabulaire qui insiste sur la volonté de remonter le temps et d'annuler les événements : *renouare, reuerti, rursus* ; le préfixe *re-* des verbes, tout autant que l'adverbe insiste sur cette notion de retour et de deuxième chance possible. Enée semble avoir été aveuglé par sa précipitation et il reconnaît son indifférence vis-à-vis de Créuse : il veut rattraper le temps perdu ; il ne parviendra qu'à retrouver le temps passé représenté par l'ombre de Créuse. Malgré cela, « le sens du récit demeure clair : la « piété » du héros envers Anchise et Ascagne est un devoir divin ; son affection pour Créuse n'est qu'un amour humain. En sacrifiant Créuse, il ne blesse que son cœur ; s'il la préférait à ceux de sa race, il serait coupable, et manquerait à l'ordre du

[1] *En.*, II, 677-678 : « A qui abandonnes-tu le petit Iule, ton père et moi qu'on appelait naguère ton épouse ? »

monde »[2]. L'abandon de Créuse est involontaire, mais c'est le premier volet du diptyque qui verra ensuite celui de Didon. Par deux fois, Enée privilégiera ses devoirs sur les droits de son cœur ; lui, le fils de la déesse de l'amour, fruit d'un caprice interdit, préfère changer ses désirs plutôt que l'ordre du monde, tout entier soumis au *fatum* qui le dirige.

Instance providentielle à l'origine des actions humaines et divines, c'est en effet au *fatum* que doit s'en remettre Enée : c'est lui qui commande les actions plus que ne le font les êtres eux-mêmes. Aussi les alliances et mésalliances ne sont-elles pas tant volontaires que fatales. Reste le problème de la responsabilité et de la volonté. Or, en amour, plus que dans tout autre domaine, la part de la volonté se mesure difficilement, si ce n'est à l'aune de l'attachement du partenaire.

Si l'amour est donc une composante indéniable de l'*Enéide*, c'est souvent un domaine insatisfaisant : précaire, instable, il entre dans la composition de l'épopée comme une épreuve supplémentaire pour le héros. S'il parvient à surmonter l'amour et à ne pas s'y laisser enchaîner, il a alors quelque chance de surpasser la condition humaine et de la dominer.

b. Le mariage : une évidence sociale

Il ne faut pas, en effet, trop romancer les mariages romains : s'ils sont parfois commandés par l'amour, c'est chose encore assez rare à l'époque de Virgile. L'Egypte pharaonique est la seule des civilisations antiques à avoir donné à la femme un statut égal à celui de l'homme ; cette dernière ne subit aucune tutelle maritale ou filiale et elle est relativement libre dans le choix de son futur époux [3]. Dans les autres civilisations, le mariage est une affaire de familles et non d'individus : c'est un contrat passé entre deux pères de famille, soucieux de préserver ou d'accroître leur patrimoine. C'est le cas de Didon, unie à Sychée par son père :

> *Huic coniunx Sychaeus erat, ditissimus agri*
> *Phoenicum, et magno miserae dilectus amore,*

[1] *En.*, II, 750-751 : « Je suis décidé à réveiller tous les hasards, à retourner partout dans Troie, à exposer encore ma vie. »
[2] P. Grimal (1978), p. 15.
[3] Même si l'égalité des sexes n'y est pas réellement établie, l'Egypte pharaonique reconnaît à la femme une place véritable dans son statut d'épouse et de mère. D. Laboury, dans son ouvrage *L'Egypte pharaonique*, Le cavalier bleu éd., Paris, 2001, p. 65, écrit : « La littérature pharaonique recommande d'ailleurs un grand respect pour la femme qui est à sa place dans la famille, la bonne épouse et la mère des enfants. »

cui pater intactam dederat primisque iugarat
ominibus. [1]

S'il se trouve que Didon conçoit un réel amour pour son époux, c'est un choix paternel qui le lui a fait épouser. Les terres que possède Sychée font de lui un parti avantageux, propre à accroître la renommée de la famille de Didon. Le superlatif relatif *ditissimus*, complété par le génitif *agri* [2], témoigne de l'excellence de son bien. Il s'agit, pour Didon, d'un premier mariage inauguré par le rite initial de la prise d'auspices, qui se faisait primitivement par l'observation des oiseaux et le plus souvent par l'inspection des entrailles d'une victime. Il faut que les dieux agréent cette union, et donnent, en quelque sorte, leur consentement. Tout dépend ensuite de l'interprétation des signes divins, et c'est là ce qui perdra Didon, lors de sa seconde union, avec Enée cette fois. Si elle a bien soin, avec sa sœur, de consulter les dieux, elle interprète les signes divins à tort :

Ipsa tenens dextra pateram pulcherrima Dido
candentis uaccae media inter cornua fundit,
aut ante ora deum pinguis spatiatur ad aras,
instauratque diem donis, pecudumque reclusis
pectoribus inhians spirantia consulit exta.
Heu, uatum ignarae mentes ! [3]

Didon tente de recueillir la bienveillance des dieux, la *uenia*, au seuil de cette importante entreprise. La consultation des entrailles [4] est le rite naturel dans ce genre de circonstances. On comprend, grâce au verbe *instaurare*, que Didon a recommencé plusieurs fois les sacrifices dans la même journée (*diem*, au singulier) pour obtenir un résultat favorable, comme il est d'usage. De plus, comme tout mariage romain commence par une

[1] *En*., I, 343-346 : « Elle avait un époux, Sychée, plus riche en terres qu'aucun de Phénicie, et elle l'aimait, la malheureuse avec passion, lui ayant été donnée vierge par son père, à lui unie sous de premiers auspices. »
[2] C'est un emploi relativement limité dans la prose classique que celui du génitif accompagnant les adjectifs d'abondance ou de disette (Cic., *Ver*., II, 1, 119, *impleuit rerum* ; Cés., *B.G.*, VI, 11, 4, *auxilii egeret*), mais on le retrouve plusieurs fois dans l'*Enéide* et de manière systématique avec le verbe *impleri* (se rassasier), comme au chant I, 215.
[3] *En*., IV, 60-65 : « Elle-même, tenant la patère de ses mains, Didon, la toute belle, répand le vin entre les cornes d'une vache blanche ou, devant la face des dieux, marche solennellement autour des autels humides de sang ; par de nouvelles offrandes elle reprend la journée et dans les flancs ouverts de ses victimes consulte, béante, les entrailles encore vives. Ah ! l'ignorance des interprètes ! »
[4] Racine reprend cette tradition dans *Phèdre*, I, 3, vers 281-282 :
« De victimes moi-même à toute heure entourée,
Je cherchais dans leurs flancs ma raison égarée. »

prise d'auspices qui inaugure la journée, Didon renouvelle le jour chaque fois que, dans sa durée, elle recommence les sacrifices. Soucieuse d'obtenir une réponse favorable, elle se méprend sur les volontés divines et les interprète à tort : la machine infernale, lancée par Vénus, poursuit sa route imparable. C'est l'Amour (allégorie de l'amour) qui est cause de ces divagations de l'âme et générera la perte de la reine.

Mieux vaut un mariage de raison, obéissant à la volonté paternelle, qu'un mariage d'amour qui peut se révéler pure folie ; peut-être est-ce là la conclusion à laquelle aboutit l'*Enéide* en confrontant ces deux unions à l'issue tragique. Cela semble un peu schématique et il faut compter, dans l'épopée, avec l'action réelle des dieux et leurs interférences sur le monde humain. Si Vénus remplit, auprès de Didon et d'Enée, le même rôle que le père de cette dernière dans son union avec Sychée, les actions de Junon et Pygmalion sur le conjoint sont également décisives. Elle est la cause indirecte du départ d'Enée et du suicide de Didon ; il est le responsable de la mort de Sychée et de la fuite de Didon. Départ et mort sont les issues de ces deux mariages qui auraient dû se concrétiser dans l'union et la naissance. Loin des sentiers battus des poètes élégiaques, Virgile nous donne à voir la version noire du mariage, quittant toute conception idyllique de l'amour pour en montrer les tristes attraits. Non plébiscité par les mœurs de ses contemporains, le mariage d'amour est voué à l'échec et à la ruine dans l'*Enéide*, alors que le mariage de raison, tel qu'il peut apparaître à travers le couple formé par Enée et Lavinia est durable. Tout doit avoir un but dans l'épopée et il n'est pas donné aux protagonistes de pouvoir réaliser des vœux qui échappent à leur destin : pour qu'une union soit validée par les dieux, elle doit apporter un bénéfice à l'épopée humaine. On rejoint donc, au niveau microcosmique de la cellule familiale, la conception romaine du mariage de raison, organisé par les pères dans le souci d'en obtenir un bénéfice personnel.

c. La valeur du mariage selon les hommes et les femmes

Dans la conception romaine, la femme, qu'elle soit un personnage littéraire ou une personne réelle, n'est pas libre : sa liberté dépend de la tutelle qu'exercent sur elle les hommes. Il en va de même à Athènes, où la jeune fille ne quitte pratiquement jamais le gynécée et vit loin des regards extérieurs, à l'écart même des membres masculins de sa famille. Que ce soit à Rome ou à Athènes d'ailleurs, le mariage est une histoire d'hommes, voire de pères lorsque les promis sont encore au berceau. Quatre qualités sont requises pour un futur époux : le courage, l'esprit de famille ou *pietas*, la bonté et la sagesse auxquelles font

écho quatre qualités nécessaires à une bonne épouse : la beauté, l'instinct maternel, la richesse et les bonnes mœurs. Dans chacun des deux cas, les qualités physiques doivent compléter des qualités morales pour créer un être capable d'entrer dans une union durable. Il en va de même dans l'épopée quoique souvent la valeur physique du soupirant soit un gage suffisant pour qu'un père lui accorde sa fille en mariage. Aussi, pour choisir son futur gendre, le père soumet les candidats au mariage à des épreuves de compétition très dures. A Ithaque, Pénélope fut sommée de choisir ainsi son futur époux parmi les prétendants. De même, la main de Lavinia est l'objet de toutes les convoitises :

Multi illam magno e Latio totaque petebant
Ausonia ; petit ante alios pulcherrimus omnIs
Turnus, auis atauisque potens, quem regia coniunx
adiungi generum miro properabat amore [..] [1]

La valeur de Turnus est renforcée par le nombre des prétendants - il est le seul nommé parmi une foule indistincte- et par le double renforcement du superlatif, *ante alios omnes*. On trouve cette tournure pour qualifier les êtres d'exception à des moments clé de leur histoire : ainsi paraît Enée, « plus beau que tous les autres » [2] aux côtés de Didon. Didon est reine, Lavinia est appelée à l'être : l'homme qui les accompagne ne peut être qu'une représentation masculine de l'excellence et, à ce titre, la beauté est un ornement nécessaire qui va de pair avec la puissance. Le gendre idéal pour un père est l'homme qui se distingue par ses qualités apparentes – beauté, force, courage- et dont le pouvoir est légitimé par la gloire de son ascendance. Turnus répond parfaitement à ces critères ; il est même le neveu d'Amata. La famille royale pourrait s'enorgueillir d'une telle union, mais c'est compter sans la venue d'Enée, homme tout aussi valeureux mais plus glorieux par ses origines. Et Ilionée ne manque pas de le rappeler, à grand renfort de répétitions, à Latinus lors de son entrevue avec celui-ci :

« Ab Ioue principium generis, Ioue Dardana pubes
gaudet auo ; rex ipse Iouis de gente suprema,

[1] *En.*, VII, 54-58 : « Beaucoup la demandaient, du grand Latium et de toute l'Ausonie ; Turnus la demande, plus beau que tous les autres ; ses aïeux, ses ancêtres l'ont fait puissant ; la royale épouse hâtait avec un zèle extraordinaire l'heure de l'avoir pour gendre. »
[2] *En.*, IV, 141.

Troius Aeneas, tua nos ad limina misit. » [1]

Le peuple romain se prétend descendant de Jupiter selon la généalogie suivante : Jupiter, Dardanos, Erichtonius, Tros, Assaracus, Capys, Anchise, Enée [2] ; par la suite, la *gens Iulia*, à laquelle Octave appartient grâce à son adoption par César, prétend remonter à Iule, fils d'Enée. Enée se rattache, en outre, à Jupiter plus directement par sa mère, Vénus, fille de Jupiter. Le nom de Jupiter, répété par trois fois en deux vers, est un gage de puissance : se réclamer du roi des dieux, c'est gagner sa place auprès du roi des hommes. Outre cela, le mariage de Lavinia avec Enée transcende dieux et hommes, il est dans l'ordre des destins et nul ne peut s'y opposer, pas même Junon qui avoue son impuissance :

« Non dabitur regnis, esto, prohibere Latinis,
atque immota manet fatis Lauinia coniunx […] » [3]

Alors qu'Ilionée mentionnait Jupiter par trois fois dans sa plaidoirie, Junon se contraint à ne pas nommer Enée : elle lui refuse encore une existence propre et ne souhaite pas, par sa parole, l'investir comme futur roi ; car, même si elle sait qu'elle ne peut changer les destins, elle peut toujours en retarder l'accomplissement.

Ainsi se marque un des points de rupture principaux entre les hommes et les femmes : Latinus se soumet aux destins et les favorise, tout comme Jupiter ; Amata les refuse, tout comme Junon, qui cherche à retarder leur accomplissement. L'acceptation des uns s'oppose au refus des autres. Si ce sont les hommes qui dirigent les femmes en apparence, celles-ci revendiquent une autonomie et un pouvoir vis-à-vis des arrêts des destins qu'elles contestent. Les hommes se soumettent aux destins et aux dieux, sachant que tout effort pour les contrer serait vain, alors que les femmes refusent d'obtempérer et accusent les hommes de faiblesse. Dans cette optique, le couple Enée/Didon est similaire au couple Latinus/Amata : soumission et abnégation pour les uns ; opposition et folie suicidaire pour les autres. Amata et Didon refusent la décision prise, respectivement, par Latinus et Enée : devant leur inflexibilité, elles n'ont d'autre issue, pour montrer leur désapprobation, que la mort. Alors que les hommes

[1] *En.*, VII, 219-221 : « Jupiter est à l'origine de notre race, le peuple dardanien se glorifie d'avoir Jupiter pour aïeul ; notre roi lui-même tient du plus près au sang de Jupiter, c'est le Troyen Enée, il nous a envoyés à ton seuil. »
[2] On trouve cette généalogie dans l'*Iliade*, XX, 215 *sqq.*
[3] *En.*, VII, 313-314 : « Il ne me sera pas donné, soit ! d'empêcher qu'il règne sur les Latins, les destins immuables lui gardent Lavinia pour femme […] ».

exercent leur pouvoir sur les femmes qu'ils peuvent dominer, les femmes, atteintes, pourrait-on dire, du « complexe de Don Quichotte » s'opposent en vain. C'est là que se marque le côté féminin de Turnus qui refuse d'obéir aux destins et pense pouvoir les supplanter. Si la sensibilité n'est pas l'apanage du sexe féminin –Enée est un héros sensible et Latinus un roi sensible- c'est cette vaine poursuite d'un bonheur personnel, et donc impossible dans le cadre d'une épopée collective, qui semble caractériser les femmes. Les hommes ont un souci de gloire et mènent des combats qu'ils sont susceptibles de gagner, les femmes cherchent une impossible harmonie familiale : Didon veut épouser Enée et fonder avec lui une famille ; Amata souhaite Turnus, le fils de sa sœur Vénilie, pour gendre. Souvent incompatible avec l'harmonie universelle, l'harmonie familiale s'estompe devant le devoir qu'impose le statut de roi. Ainsi peut s'exprimer l'opposition fondamentale entre les sexes : les hommes obéissent au devoir et les femmes refusent la tutelle des destins. Celles qu'on pensait les plus serviles sont prêtes à mourir pour leur idéal. La place de la femme dans l'épopée est difficilement compatible avec son rôle d'épouse et de mère ; elle est surtout une génitrice dont le but est de donner une descendance à l'homme qu'elle accompagne. Peu importent les sentiments, seul compte le résultat : l'épopée suppose l'inscription d'un individu dans une suite généalogique, avec des aïeux et des descendants ; la femme permet l'accomplissement de cette dynastie.

Amata doit savoir mettre de côté son rôle de mère et les projections d'avenir qu'elle avait formées pour sa famille. Originellement, le nom d'«Amata » désigne la Vestale dans le droit pontifical romain. Quand une jeune fille était consacrée Vestale, le souverain pontife la saisissait, par une imitation des usages de la guerre : « *Ab eo parente in cujus potestate est uelut bello capta abducitur* » [1], et il prononçait une formule terminée par les mots : « *Ita te, Amata, capio* ». Ainsi, Latinus et Amata représentent les deux grands cultes de Lavinium, *Iupiter Indiges* et Vesta. Or, Vesta est la déesse du Foyer et les *Vestalia*, fêtes de Vesta célébrées le 9 juin, concernaient les femmes mariées qui se rendaient en procession au temple de Vesta. On comprend la valeur de ce nom pour qualifier l'épouse de Latinus ; dévouée à la déesse, Amata n'en est pas moins très attachée à son foyer et au bonheur de sa fille. A l'annonce du mariage de cette dernière avec Enée, elle tente de fléchir son mari en en appelant à la douceur de leur foyer et aux liens indissolubles entre une mère et sa fille :

« Exsulibusne datur ducenda Lauinia Teucris,
o genitor, nec te miseret gnataeque tuique ?

---

[1] Aulu-Gelle, I, 12, 14.

nec matris miseret, quam primo Aquilone relinquet
perfidus alta petens abducta uirgine praedo ?
At non sic Phrygius penetrat Lacedaemona pastor
Ledaeamque Helenam Troianas uexit ad urbis ? » [1]

En l'appelant *genitor*, Amata s'adresse aux sentiments paternels de Latinus pour Lavinia ; situé en début de vers, ce nom se répercute au vers suivant sur le terme *matris*, tous deux encadrant l'emploi de *gnata*. Soulignée par la répétition expressive de *miseret* accompagné du *o genitor*, qui a ici valeur d'imploration, ces paroles d'Amata cherchent à émouvoir leur auditeur, à le toucher dans sa sensibilité d'homme et de père. Mais c'est le roi de son peuple et le serviteur des destins qui écoute la supplication : tous les arguments, même celui du mariage considéré comme un rapt et du gendre/pirate, ne sauraient émouvoir Latinus qui reste inflexible. L'inefficacité des propos d'Amata qui choisit ses mots et les emploie à dessein - comme le choix du présent historique, *penetrat*, qui met le fait passé sous les yeux et le rend plus concret - se heurte au caractère inéluctable de la décision à laquelle s'est rendu Latinus. Comme Didon plus tôt et Turnus, plus tard, Amata, en refusant la voie fixée par les destins, vient de s'engager dans une lutte perdue d'avance. Devant son propre échec, elle n'aura d'autre choix que le suicide, pseudo-lutte contre un ennemi invisible, le *fatum*. Amata est un personnage du passé et les valeurs nouvelles véhiculées par Enée ne lui correspondent pas ; elle n'accorde sa foi qu'à l'ancien temps représenté par Turnus. On ne peut, à ce titre, manquer de penser à la parfaite homonymie de son nom et du participe passé passif du verbe *amo* : Amata est « celle qui a été aimée » par Latinus, sans doute, par les dieux aussi, mais c'est un personnage qui appartient définitivement au passé.

Moyen de s'assurer une descendance, le mariage est pour les hommes source de sécurité : il leur permet d'inscrire leur histoire personnelle dans une dimension collective qui les a précédés et est amenée à les dépasser. Dans le couple romain, bien souvent, il n'est pas question d'inclination : la femme est l'instrument nécessaire à la conservation de la famille. Du point de vue féminin, le mariage est totalement différent ; même si la jeune fille obéit au choix paternel, la femme, elle, a une conception plus raisonnée du mariage. Didon souhaite

[1] *En.*, VII, 359-364 : « Est-ce donc à des sans-patrie que nous allons donner Lavinia en mariage, à des Troyens, ô père, et n'as-tu pas pitié de ta fille et de toi ? Ni de sa mère, qu'au premier souffle de l'Aquilon le pirate sans foi va laisser là pour gagner le large, en enlevant une enfant ? Mais n'est-ce pas ainsi que le berger phrygien pénètre dans Lacédémone et entraîna vers les villes des Troyens Hélène fille de Léda. »

épouser Enée parce qu'elle l'aime : elle n'obéit qu'aux lois que lui dicte son cœur. Amata souhaite le mariage entre sa fille et Turnus parce qu'en tant que mère, et donc confidente de sa fille, elle a connaissance de leur inclination mutuelle et qu'elle aime Turnus comme un fils. Ce que la jeune fille, sous l'emprise tutélaire de son père, est tenue d'accepter, la femme le dépasse. Malheureusement, quand elle se veut à l'initiative de sa vie, la femme se heurte aux destins qui la supplantent et l'anéantissent. Il y a donc, pour la femme, une forme de sécurité vitale à rester sous l'emprise de son père ou de son mari et à se fier au jugement de ce dernier. Ainsi transparaît une conception coutumière à Rome et que Virgile partage aussi : il n'y a de vie possible pour la femme que dans l'ombre –supposée bienfaisante- de l'homme et dans le respect des actes qu'il accomplit et des décisions qu'il prend. Toute femme voulant s'opposer à la décision de l'homme est vouée à la mort : Lavinia épousera son destin et s'ouvrira à la vie; Didon et Amata refuseront le leur et s'enfuiront au pays des ombres.

d. Le déroulement du mariage

Le déroulement du mariage suit un protocole très codifié dans l'Antiquité. Tout mariage débute par une promesse d'union ou fiançailles qui créent des liens pratiquement indissolubles. Le plus souvent, le consentement de la jeune fille n'est nullement requis[1]. D'ailleurs, dans l'Athènes du VI ème siècle, les fiançailles appelées *engyésis* se passent sans la jeune fille ; c'est un accord oral entre le père de la jeune fille et le prétendant, s'il est majeur (dans le cas contraire, il est représenté par son père). Cette promesse de mariage est rarement remise en cause car on ne peut rompre un engagement solennel sans s'exposer à la colère des dieux. Les dieux eux-mêmes respectent ce protocole qui n'est pas réservé à l'humanité basse et servile. C'est ainsi que pour s'accorder les faveurs d'Eole, Junon lui promet un mariage avec Déiopéa :

> *« Sunt mihi bis septem praestanti corpore Nymphae,*
> *quarum quae forma pulcherrima, Deiopea,*
> *conubio iungam stabili propriamque dicabo,*
> *omnis ut tecum meritis pro talibus annos*

[1] P. Grimal (2007), p. 69, précise qu'il faut attendre le début de l'Empire pour que le consentement de la jeune fille soit considéré comme un préalable indispensable à son mariage : « Il est clair que, de toute façon, la jeune fille, dans la grande majorité des cas, ne pouvait que s'incliner et, jusque sous l'Empire, sa faculté de choix demeura essentiellement négative. »

exigat et pulchra faciat te prole parentem.» [1]

C'est *Iuno Pronuba* qui s'exprime ici, soit la Junon romaine qui préside aux mariages. Pour récompense de la mise en déroute de la flotte d'Enée, elle assure au dieu des vents un mariage heureux et paisible. Ainsi s'exprime toujours le pouvoir de la déesse, qui, comme Janus biface, unit les uns tout en brisant la destinée des autres. La promesse de mariage est une récompense pour le service accompli : Junon applaudit devant la destruction et le malheur ; Eole n'est que l'instrument de sa colère insatiable. Sa haine à l'encontre des Troyens est sans limite tout comme la protection qu'elle exerce sur Carthage. Or, suite à la tempête déchaînée par Eole, c'est sur les côtes carthaginoises qu'aborde Enée ; Anna voit dans cette venue un signe de Junon et elle s'adresse ainsi à sa sœur Didon :

« Dis equidem auspicibus reor et Iunone secunda
hunc cursum Iliacas uento tenuisse carinas.
Quam tu urbem, soror, hanc cernes, quae surgere regna
coniugio tali ! » [2]

Voilà un argument spécieux contre les scrupules de Didon : Anna fond ensemble, dans son propos, la déesse punique protectrice de Carthage et la Junon romaine qui préside aux mariages. Tout provient d'une mauvaise interprétation initiale : ce n'est pas Junon qui a guidé les Romains sur la rive carthaginoise, mais Neptune, pris de pitié devant leur infortune. Tout n'est que stratégie divine, dont les ressorts n'apparaissent pas aux humains. Le vent, qui a conduit les Troyens sur les bords africains, n'est pas le vent de la concorde, encore moins celui du mariage, mais il est issu de la colère inassouvie de Junon envers un peuple qu'elle exècre et dont elle veut la perte. Anna interprète cette venue avec sa propre expérience des dieux et tout en sachant que Junon est favorable à son peuple ; sans le savoir, elle encourage Didon à une union qui causera sa perte. Pourtant, la tempête qui se lève avant l'union de la reine et d'Enée, et qui les contraint à se réfugier dans une grotte révèle, à nouveau – comme

[1] *En.*, I, 71-75 : « J'ai près de moi deux fois sept nymphes au corps parfait ; la plus belle, la plus accomplie, Déiopéa, je te l'attacherai par les liens du mariage, je te la donnerai pour femme, afin qu'en récompense d'un si grand service elle passe avec toi toutes ses années et te rende père d'une belle postérité. » Ce passage, imité de l'*Iliade*, XIV, 196, trouve sa couleur romaine dans la notion de mariage romain auquel préside *Iuno Pronuba*.
[2] *En.*, IV, 45-48 : « Oui, je le crois, c'est sous les auspices des dieux, par la grâce de Junon, que le vent a dirigé vers nos bords la course des vaisseaux d'Ilion. Que sera notre ville, ma sœur, quel empire vas-tu voir grandir à la faveur d'un tel mariage ! »

lors des déchaînements du vent- le caractère illicite de ce mariage[1] voué à être contrarié. C'est encore une fois Junon qui est à l'origine de ces dérèglements climatiques qui font partie de sa ruse :

Interea magno misceri murmure caelum
incipit, insequitur commixta grandine nimbus […] [2]

Tel est le décor grandiose des noces réservées aux deux amants, qui n'est pas sans rappeler celui de la tempête marine déchaînée par Eole et dont Neptune lui-même s'inquiétera :

Interea magno misceri murmure pontum […] [3]

Seul le dernier terme du vers est distinct : sur mer, *pontum* comme dans le ciel, *caelum*, la fureur inaugurée par Junon gronde et menace les Troyens où qu'ils soient. Encore une fois, la promesse de mariage fait partie d'un marché : avec Eole d'abord, récompensé par Déiopéa ; avec Vénus ensuite, qui verra satisfaites les amours de son fils. Omnipotente, la reine des dieux et épouse du roi des rois, fait des mariages qui servent ses projets, les défaisant ensuite au gré des circonstances. Pour que le mariage de Didon et d'Enée semble le plus vrai possible, tous les paramètres sont réunis. Aux invités habituels succèdent les éléments réunis et indomptables, eau, terre, air et feu se retrouvent sous les traits d'*amnes*, *Tellus*, *aether* et *ignis*, tous sous le commandement de Junon :

[…] ruont de montibus amnes.
Speluncam Dido dux et Troianus eandem
deueniunt. Prima et Tellus et pronuba Iuno
dant signum ; fulsere ignes et conscius aether
conubiis, summoque ululârunt uertice Nymphae. [4]

[1] Didon, interprétant les signes divins en sa faveur, se croira en effet mariée à Enée.
[2] *En.*, IV, 160-161 : « Pendant ce temps, le ciel commence à se mêler de vastes grondements, un orage surgit, mêlé de grêle … »
[3] *En.*, I, 124 : « Pendant ce temps, la mer commence à se mêler de vastes grondements … »
[4] *En.*, IV, 164-168 : « […] les torrents s'élancent des montagnes. Didon et le chef troyen se retrouvent dans la même grotte. La Terre en premier lieu, Junon qui préside à l'hymen donnent un signal : des feux, l'éther complice ont brillé pour des noces, du haut des sommets les nymphes ont poussé leurs clameurs. »

Tout concorde pour faire de cet instant une pause grandiose dans le récit épique ; le cours des événements semble s'arrêter pour céder la place au couple uni dans la grotte, endroit mi-clos qui les protège et les abrite. Pourtant les cris des Nymphes sont discordants et semblent ajouter une nuance équivoque voire funeste à cette union [1]. Malgré l'harmonie ambiante, tout n'est pas dans un accord parfait, comme le veut pourtant le mariage de tradition romaine.

Il existe à Rome trois formes de mariages qui ont perduré jusqu'au IIème siècle de notre ère. Le mariage par l'usage, *usus,* est une union sans noces et sans cérémonie religieuse. Si une femme passe une année entière dans la maison d'un homme sans s'absenter plus de trois nuits, elle est considérée comme l'épouse de cet homme. Même le père de la jeune fille ne peut la forcer à retourner chez lui. Cependant, l'époux n'acquiert pas les droits et la puissance d'un père sur son épouse. Seules les *iustae nuptiae* peuvent donner ce pouvoir au mari. Deuxièmement, le mariage par *coemptio* est une sorte de vente fictive de la jeune fille où le mari donne une pièce de cuivre symbolique au père ou au tuteur de la fiancée. Le consentement donné par le père valide le mariage et la vente simulée confère l'autorité au mari. Troisièmement, le mariage par *confarreatio* est la forme la plus archaïque, uniquement en vigueur chez les patriciens. C'est l'hymen selon les lois sacrées qui se déroule à la Curie. Les époux offrent solennellement un gâteau d'épeautre à Jupiter Capitolin en présence du grand pontife, d'un prêtre et de dix témoins. Si la cérémonie, fort longue, est interrompue par un bruit de tonnerre, on doit la recommencer. Or, lors de l'union de Didon et Enée, les sons sont inquiétants ; la nature elle-même semble participer à cette union sans l'approuver toutefois et le tonnerre gronde, mauvais signe s'il en est. De surcroît, aux consentements habituels des mariés et au traditionnel « *ubi tu Gaius, ego Gaia* » qui marque l'effacement total de la mariée dans le nom et l'être de son futur époux, se substitue ici le silence du couple, rompu uniquement par les cris funestes des Nymphes et les grondements du ciel. Tout semble contraire à cette union et Didon seule, aveuglée par son amour, se considère comme mariée. Enée lui avoue par la suite n'avoir jamais pensé au mariage :

> *« […] Neque ego hanc abscondere furto*
> *speraui (ne finge) fugam, nec coniugis umquam*

[1] Déjà Ovide soulignait leur aspect inquiétant, dans *Héroïdes*, 7, 93 :

> « *Audieram uocem : Nymphas ululasse putaui ;*
> *Eumenides fatis signa dedere meis.* »

Quant à Apollonius (III, 1218), il évoque aussi ces terribles hurlements des nymphes des marais, lors d'une conjuration de Jason, quand Hécate paraît dans une lumière éclatante, au milieu des aboiements des chiens infernaux.

praetendi taedas aut haec in foedera ueni. » [1]

Enée évoque les torches de l'époux, *coniugis taedas*, soit un mariage véritable ; en effet, il s'agit du flambeau nuptial, fait d'aubépine, qu'un enfant portait devant l'épousée dans le cortège, quand on la conduisait le soir à la maison de l'époux – le pluriel s'explique parce que tout le cortège nocturne portait des torches. Sans ce rituel et cet objet considéré comme sacré, c'est tout le mariage qui est invalidé selon Enée, car il n'y a eu aucune cérémonie officielle. De plus, Enée n'a jamais revendiqué un statut d'époux auprès de Didon et, à ce titre, n'est aucunement redevable à la reine d'un quelconque lien qui l'attacherait à elle. Pour Didon, en revanche, il y a bien eu mariage et elle ne peut désormais oublier cette union vite conclue et aussitôt rompue. Elle prétend vouloir brûler tout souvenir d'Enée, dont le *lectum iugalem*[2], sur le bûcher qu'elle fait dresser dans son palais, mais c'est en elle-même qu'elle conserve le plus prégnant de ces souvenirs, de par cet amour qui la consume. Elle pourrait vivre et ne garder, au fil des ans, qu'un vague ressenti de cette passion foudroyante, mais un tel éclat ne peut s'estomper, elle ne peut vieillir avec une sourde rancune en son cœur. Son suicide est un acte résolu ; plus rien ni personne ne succédera à Enée : il est son éternel présent comme il aurait dû être son futur. C'est ainsi qu'on peut expliquer son refus de lui parler aux Enfers : ce n'est pas seulement que la douleur inextinguible lui interdise tout mot, ni que la présence de Sychée lui rende toute parole déplacée, c'est aussi la volonté de ne pas ajouter une note finale à leur histoire. C'est une histoire sans fin et qui doit le rester, à l'image de la mort éternelle que connaît maintenant Didon aux Enfers. Parler serait enfreindre la conduite qu'elle s'est fixée à l'annonce du départ précipité d'Enée. Quand il est encore temps, elle tente de le rappeler à son amour pour elle, de retarder l'échéance fatale, mais devant sa résolution elle le maudit et prononce ces ultimes paroles devant lui :

« […] Sequar atris ignibus absens
et, cum frigida mors anima seduxerit artus,
omnibus umbra locis adero. Dabis, improbe, poenas.
Audiam et haec manis ueniet mihi fama sub imos. » [3]

[1] *En.*, IV, 337-339 : « Non, je n'ai pas espéré, ne va pas l'imaginer, dissimuler furtivement une fuite, mais jamais non plus je n'ai mis en avant les droits d'un époux et ce n'est pas pour de tels engagements que je suis venu. »
[2] *En.*, IV, 496.
[3] *En.*, IV, 384-387 : « Absente, je m'attacherai à toi avec des feux noirs et quand la froide mort aura de mon âme séparé mon corps, ombre je te serai présente en tous lieux. Tu seras puni, barbare. Je le saurai et le bruit m'en viendra au fond des enfers. »

Aux feux complices du mariage ont succédé les torches horribles des Furies [1]. On note également un contraste dans les termes employés par Didon que son égarement ne peut seul justifier. Aux verbes *sequar* et *adero* qui impliquent une présence, s'oppose l'adjectif *absens*. Absente physiquement mais présente dans les pensées d'Enée, c'est en fait une menace pour celui qui la quitte. Selon J. Perret, ce contraste des termes s'explique par rapport aux propos antérieurs d'Enée qui jurait sa fidélité à Didon : « Didon renverrait à Enée, en les retournant et contestant, ses promesses de fidélité (335-336) : oui, il se souviendra d'elle mais ce sera pour son tourment et de façon totalement vaine, car ils seront pour toujours séparés ; Enée n'aura auprès de lui d'autre présence que celle de ses remords » [2]. S'il peut, comme seule parvient à le faire la mort elle-même, se délivrer du corps de Didon, il est à jamais enchaîné à son âme et les malédictions qui accompagnent son départ le suivront jusqu'à leur accomplissement inéluctable. Didon devient une part du destin d'Enée ; enfouie sous les antres de la terre, elle est la face cachée de sa personnalité, celle à laquelle il est aliéné et dont il ne peut se départir. L'idylle née dans une grotte où les corps se réunirent s'achève, pour Didon, sans Enée, dans les Enfers. A ce titre le terme final d'*imos* est révélateur de ses intentions suicidaires et de sa volonté de dissoudre elle aussi leur mariage. Enée n'est pas le seul à partir : à sa démarche horizontale, à sa progression sur les mers, correspond la chute verticale de Didon et son enfouissement dans le monde infernal.

Didon est un personnage exemplaire concernant l'étude du mariage dans l'épopée. Elle entre dans tous les cas de figures. Mariée d'abord à Sychée [3], ayant refusé de se remarier une fois veuve [4] malgré les demandes répétées de Iarbas [5], elle rompt son serment pour un pseudo-mariage avec Enée [6], puis trahie par ce dernier [7], elle hésite à accepter un mariage toujours refusé avec les Nomades[8] avant de se suicider. Femme mariée, veuve convoitée, amante délaissée, elle donne sa vie pour un amour inabouti. Elle apparaît finalement comme l'exacte réplique inversée de Lavinia dont le sort est plus conforme aux traditionnels mariages romains où la jeune fille obéit au choix paternel lui-même soumis au jugement des dieux : elle épouse Enée quand son cœur la destinait plutôt à Turnus dont elle accepte la mort.

[1] Elles apparaissent clairement avec leurs attributs, des serpents emmêlés dans leurs cheveux et des torches aux mains, dans le chant II, vers 337.
[2] J. Perret, *notes complémentaires*, à propos du vers 387, p. 189.
[3] *En.*, I, 343.
[4] *En.*, IV, 16.
[5] *En.*, IV, 214.
[6] *En.*, IV, 316.
[7] *En.*, IV, 431.
[8] *En.*, IV, 535.

Ainsi, il n'est pas de mariage possible qui ne soit proche du modèle adopté à Rome. S'opposer aux volontés divines ou vouloir les transgresser expose l'individu à ne pas supporter l'intolérable et à ployer sous les affres de son cœur. Didon en a fait l'expérience, Lavinia suit sa destinée. Reste à bien distinguer amour et mariage qui, loin d'aller toujours de pair, ne sont pas forcément envisagés de la même façon selon le point de vue adopté. Quand Didon se pense mariée à Enée, celui-ci revendique une autonomie jamais rompue.

Si l'amour apparaît comme une épreuve dont l'issue est rarement heureuse, c'est une donnée qu'il convient de prendre en compte dans le cadre des couples. Couples dont l'intérêt est requis par l'économie de l'œuvre, couples passionnels colorant de nuances tragiques le tableau épique ou tout simplement couples d'amour dont la viabilité est précaire dans le monde instable et changeant de l'épopée, les couples sont aussi les moteurs de l'action. C'est la perpétuité de la vie qui est accordée par le couple procréateur : si le couple est le vecteur essentiel à la prolongation de l'espèce, son but n'est-il pas de créer une réplique de l'un de ses membres propre à chanter ses louanges et poursuivre ses actes ? Avoir une descendance, c'est tenter de légitimer ses actes, c'est doter son présent d'un espoir futur ; c'est bien ainsi qu'apparaît la figure d'Ascagne pour Enée, mais tous les « jeunes » de l'*Enéide* ne sont pas promis à un avenir aussi glorieux.

B La vie de couple : ferment de la vie

«Chaque homme porte en lui la
forme entière de l'humaine condition. » [1]

a. Perpétuité de la vie accordée par le mariage

Des deux rois que rencontre Enée, l'un est veuf, l'autre marié. Tous deux ont un enfant, Pallas pour Evandre et Lavinia pour Latinus et tous deux connaissent un décès dans leur famille, mort du fils pour l'un et de l'épouse pour l'autre. Or, indirectement, c'est Enée qui est responsable de la désintégration de leur famille respective ; son arrivée au Latium bouleverse le cours des événements et engendre des réorganisations. La famille de Latinus va être complètement restructurée par Enée. Le héros ne laisse pas indifférent ; son passage est marqué par des bouleversements importants. Si l'on peut comprendre la nécessité de la mort de Turnus, celle d'Amata ou de Pallas ne semble pas se justifier. Il s'agit des morts évitables de l'*Enéide* et dont le sens est à chercher ailleurs que dans l'économie narrative de l'épopée. En mourant, tous deux déséquilibrent le couple auxquels ils appartenaient : Pallas laisse Evandre seul, sans femme ni enfant, et Amata fait de Latinus un veuf, de Lavinia une orpheline de mère. Quel sens accorder à ces deux morts, si proches dans leur finalité et pourtant si différentes dans leurs circonstances ? Il semble que l'on puisse poser comme postulat que l'individu ne trouve son accomplissement définitif que dans l'état de solitude où il se trouve naturellement ou dans lequel le plonge un départ inopiné ou un décès brutal. C'est dans sa faculté à dépasser puis à transcender cet état de solitude qu'apparaît sa personnalité véritable. On ne connaît bien les hommes que dans les moments difficiles et à travers les périls qu'ils ont à traverser.

Alors qu'Enée quitte Pallantée en armes, Evandre lui confie son fils, Pallas, en ces termes :

> *« Hunc tibi praeterea, spes et solacia nostri,*
> *Pallanta adiungam ; sub te tolerare magistro*
> *militiam et graue Martis opus, tua cernere facta*

[1] Montaigne, *Les Essais*, III, 2.

adsuescat primis et te miretur ab annis. » [1]

Spes et solacia, l'enfant est un rempart contre la vieillesse du roi : il lui apporte une lueur d'avenir et légitime sa vie présente. Evandre s'apprête à quitter Pallas avant qu'Enée ne lui ouvre les portes de la guerre, symboles de désespoir et de tristesse : une fois encore, la jeunesse montre des qualités propres à inverser la tendance, en tant qu'entité porteuse de *spes et solacia.* En laissant partir Pallas avec Enée, Evandre se dessaisit de sa raison de vivre au profit d'une cause plus vaste, la guerre ; le couple qu'il formait avec son fils, alliant ainsi l'expérience de l'âge à la fougue de la jeunesse, se désagrège pour un couple beaucoup plus aléatoire, celui que Pallas va former avec Mars. Et déjà, au départ de son fils, Evandre évoque l'éventualité de sa mort précoce, refusant de lui accorder foi :

« Sin aliquem infandum casum, Fortuna, minaris,
nunc, nunc o liceat crudelem abrumpere uitam,
dum curae ambiguae, dum spes incerta futuri,
dum te, care puer, mea sola et sera uoluptas,
complexu teneo, grauior neu nuntius auris
uolneret. » [2]

Evandre est un vieillard ; Pallas est un enfant qu'il a eu tardivement d'où l'adjectif *sera* associé à *uoluptas*[3]. Dans cet adieu du père au fils, on entend aussi tous les regrets du vieux roi dont la vie ne dépend plus que de ce fils qu'il ne peut plus seconder [4]. L'avenir d'Evandre s'identifie désormais avec l'existence de Pallas ; Evandre se trouve assimilé dans le texte au groupe des femmes éplorées qui regardent partir, impuissantes, leur enfant pour la guerre. Avec Pallas qui le quitte, c'est toute sa vie qu'Evandre voit défiler ; sur ces pensées d'un vieillard tourné vers un temps intérieur, personnel, qui n'a plus de raison d'être sans la présence de son fils, l'action se pare à nouveau d'une couleur épique et du rythme qui lui est

[1] *En.*, VIII, 514-517 : « Tu recevras encore de moi un autre appui : ce fils, notre espoir, notre consolation, mon Pallas ; sous un maître tel que toi, qu'il s'entraîne à porter le poids du service et le pesant travail de Mars, qu'il voie tes hauts faits et que dès ses premières années il t'admire. »
[2] *En.*, VIII, 578-583 : « Mais si tu prépares, ô Fortune menaçante, quelque coup que je ne veux pas dire, tout de suite, oui ! tout de suite, qu'il me soit donné d'en finir avec cette vie cruelle, tant que mes inquiétudes restent en suspens, que je puis encore espérer, tandis, cher enfant, mon seul et tardif bonheur, que je te retiens dans mes bras ; non ! qu'une sinistre nouvelle ne vienne jamais heurter mes oreilles ! »
[3] Déjà Evandre avait insisté sur son grand âge, quand il avait expliqué à Enée de quelle manière il avait décliné l'offre royale de Tarchon, vers 508.
[4] Virgile se conforme ici à la tradition des regrets des vieillards héroïques tels Laërte (*Od.* , XXIV, 376 *sqq.*) ou Nestor (*Il.* VII, 132 et XI, 670).

propre : le galop emporte les *iuuenes*. Belle image, pathétique aussi, que celle de cet homme au soir de sa vie qui voit partir son fils, comparé à l'étoile du matin, et qui ne sait pas si l'avenir les réunira à nouveau. C'est un couple qui se scinde, Enée emportant avec lui les espoirs du père. L'impuissance d'Evandre à protéger son fils est mise en valeur dans la suite immédiate du texte par l'intervention de Vénus venue apporter des armes divines pour Enée : implicitement, la comparaison annonce la disparition de Pallas. Enée sera blessé au combat, mais Vénus l'en retirera et le fera soigner [1] ; pour Pallas nul soutien possible : tout danger est susceptible d'engendrer le pire. Quand Evandre voit son avenir partir avec Pallas, Enée reçoit le sien des mains de sa mère grâce au bouclier finement ciselé par Vulcain. Enée réussit la synthèse des temps quand Evandre et Pallas se séparent, divisant ainsi mémoire et action. Pour Enée, les contraintes du temps épique sont annulées alors que, pour Evandre, sa dissociation d'avec Pallas marque la scission entre le présent et l'avenir. Et effectivement, les lamentations se substituent à l'espoir quand le cadavre de son fils lui est ramené ; à ses déplorations se joint la haine, celle des Rutules et de leur chef surtout qui lui a ravi son fils ; ainsi ces dernières paroles destinées à Enée :

> *« Quod uitam moror inuisam Pallante perempto,*
> *dextera causa tuast, Turnum gnatoque patrique*
> *quam debere uides. Meritis uacat hic tibi solus*
> *fortunaeque locus ; non uitae gaudia quaero,*
> *nec fas, sed gnato manis perferre sub imos. »* [2]

Quoi de plus intolérable pour un père que la mort de son fils [3] ? Il faut que justice soit rendue et que périsse le meurtrier de Pallas. Ainsi la mort de Pallas n'est pas vaine ; elle signe celle de Turnus. Si Evandre fut un secours pour Enée à son arrivée au Latium, Pallas est l'intermédiaire qui fait le lien entre Enée et Turnus et légitime le coup de glaive final. En tuant Turnus, c'est la vengeance d'Evandre qu'Enée accomplit. La disparition de Pallas marque la fin de la vie d'Evandre dont plus aucune mémoire ne perpétuera les actes. C'est un personnage désormais figé dans un temps épique, celui de l'arrivée d'Enée et des premiers

[1] *En.*, XII, 319.
[2] *En.*, XI, 177-181 : « Si je m'attarde dans une vie que je hais maintenant que Pallas est mort, c'est à cause de ton bras ; ce bras, vois-tu bien, nous doit Turnus, au fils et au père. C'est là le seul objet que j'attende de toi, de tes mérites et de ta chance ; je ne cherche pas cette joie pour vivre, il ne le faut, mais pour la porter à mon fils chez les Mânes profonds. »
[3] Fénelon a imité ces derniers vers dans les plaintes du vieux Nestor qui vient de perdre son fils Pisistrate, (*Télémaque*, livre XV).

combats dans le Latium. Si les enfants permettent de perpétuer l'histoire familiale à laquelle ils appartiennent, c'est aussi un des pouvoirs accordés par le mariage.

L'un des objectifs du mariage, outre le fait qu'il scelle l'union de deux êtres, est de doter deux personnes d'une histoire commune. Il faut donc que les aspirations convergent dans la même direction pour que cette union soit valable. Or, quand Amata décide de se suicider, c'est que l'histoire que souhaite écrire Latinus, à savoir le mariage de Lavinia avec Enée, ne correspond pas à l'objectif que tous deux avaient initialement fixé, soit son mariage avec Turnus. Voyant que Latinus refuse de revenir sur sa décision, Amata se suicide, croyant à la mort de Turnus. Latinus participe aux expressions collectives de deuil à l'annonce de la mort de son épouse :

> *Demittunt mentes, it scissa ueste Latinus*
> *coniugis attonitus fatis urbisque ruina,*
> *canitiem immundo perfusam puluere turpans.* [1]

L'explication réelle de sa mort se tient dans le refus de céder à la décision de son mari, auquel sa fonction de roi confère une autorité absolue. Mais ici, ce n'est plus le roi seul qui apparaît ; s'y ajoute la figure du malheureux époux. N'est-il pas essentiellement malheureux à cause du découragement que la mort de sa femme engendre sur son peuple ? Sans doute la sincérité de son deuil n'est-elle pas à remettre en question, mais ce sont plutôt ses causes qui peuvent être doubles : à la fois la mort violente d'Amata et la désorganisation qu'elle entraîne. En mourant, Amata emporte avec elle l'inimitié qu'elle éprouvait pour Enée. Enée entrera donc dans une famille qui ne lui est pas hostile, ce qui est nécessaire pour garantir la réussite de son entreprise au Latium.

C'est une mémoire qui disparaît avec Pallas, une autre avec Amata. Enée doit être investi d'un pouvoir fort et légitime. La mort de Pallas en fait le digne successeur d'Evandre, celle d'Amata confirme sa place dans la famille de Latinus. Evandre confie son fils à Enée, Latinus lui donne sa fille : il perdra le premier, épousera la seconde. Il n'est de couple possible qui compte sans la présence d'Enée : il est un et multiple ; les couples se font et se

[1] *En.*, XII, 609-611 : « Chacun sent tomber son courage ; Latinus va, ses vêtements déchirés, égaré par les destins de sa femme et la ruine de sa ville, souillant ses cheveux blancs qu'il couvre d'une immonde poussière. »

défont en référence à lui. Il est un seul être digne de lui succéder, son fils Ascagne, l'enfant-roi, image de l'enfant perdu d'Andromaque et de l'enfant rêvé de Didon. Ce dernier s'inscrit en droite ligne de son père Enée et de son grand-père Anchise, tous deux remarquables pour leur courage et leur vaillance.

b. Le couple : la prolongation de l'individu

En évoquant le port de Drépane, Enée se souvient :

> *« Amitto Anchisen. Hic me, pater optime, fessum*
> *deseris, heu, tantis nequiquam erepte periclis ! »* [1]

Encore une fois, comme pour le vers 405 du chant liminaire concernant Vénus, Enée (représenté par le pronom *me*) se trouve placé entre deux occurrences concernant son père (*Anchisen* et *pater*). L'importance d'Anchise qui n'a de cesse d'entourer son fils durant son errance de port en port se retrouve, matérialisée par la typographie, ici, dans ce vers qui lui rend un ultime hommage.

Mais c'est aussi la rupture qui apparaît dans ce passage, et la présence de la coupe scinde nettement le couple Enée / Anchise. La mort d'Anchise marque la fin du statut de fils dévoué pour Enée ; il sera dès lors le seul maître de ses initiatives et il endossera le rôle de guide que lui ont réservé les dieux. Voilà une des preuves de l'unité que constituent ces quatre livres inauguraux : l'épisode de Carthage forme un écrin pour les livres II et III où Enée enterre définitivement le passé de Troie. Ce récit a une valeur purgative, c'est la catharsis dont parle Aristote dans sa *Poétique*. Il suffit d'écouter Enée pour comprendre que la mort de son père, si elle le grève de chagrin, l'allège d'un poids et le libère :

> *« Hic labor extremus, longarum haec meta uiarum. »* [1]

La mort de son père est une épreuve par laquelle doit passer Enée pour pouvoir aspirer à l'aboutissement de ses projets ; elle fait partie du parcours qui doit le mener à la réussite. Le fait qu'Enée la qualifie de *labor extremus* témoigne assez bien du sentiment d'affection et

[1] *En.*, III, 710-711 : « Je vois partir Anchise. C'est là, père excellent, que tu me laisses à mes lassitudes, hélas ! toi que j'avais en vain arraché à de si grands périls ! »

même du rapport de dépendance qui le liaient à son père. C'est sous sa férule qu'Enée accomplit son parcours, et avant cela, c'est avec son consentement (presque son autorisation) qu'il quitte Troie.

Anchise est donc nécessaire à son accomplissement personnel, mais c'est aussi un frein à ses entreprises : rôles apparemment contradictoires et pourtant complémentaires. Interprète des signes (au chant II, surtout au départ de Troie), il est un relais des dieux et un intermédiaire entre eux et son fils. Une fois à Carthage, sa présence n'est plus requise, puisque c'est Didon qui jouera ce rôle de pédagogue ; elle permettra à Enée d'exprimer sa souffrance, de l'extérioriser et donc de s'en défaire. De là à penser qu'il la transmet à son tour à Didon, il n'y a qu'un pas que l'on peut aisément franchir. Enée élimine inconsciemment tous ses guides quand ils ne peuvent plus rien lui apporter.

De toute façon, Anchise est un vieillard qui perd ses forces et il a pour corollaire le personnage d'Ascagne, l'enfant encore fragile : la descendance est assurée. La relation entre Anchise et Ascagne apparaît lors du prodige qui précède leur départ de Troie. Alors que personne n'avait songé à implorer le ciel et qu'Anchise manifestait son refus de partir, une aigrette de feu ceint la tête de l'enfant et vient raccrocher l'homme à un destin :

> *Ecce leuis summo de uertice uisus Iuli*
> *fundere lumen apex, tactuque innoxia mollis*
> *lambere flamma comas et circum tempora pasci.* [2]

Seule l'intervention des dieux était propre à déterminer Anchise à quitter sa patrie : le prodige *(monstrum*) s'opère sur Ascagne, l'espoir et l'héritier des destinées de Troie. De bon augure, l'aigrette de feu est également le prodige qui avait désigné pour la royauté Servius Tullius [3]. Au contraire, ce même présage s'avèrera funeste dans la suite de l'*Enéide* [4] : les flammes autour de la tête de Lavinia seront signe de la guerre à venir. Ici, l'interprétation d'Anchise ne fait pas de doute et le *mirabile monstrum* qu'évoque avec inquiétude Enée au vers 680 devient un *omen* favorable pour Anchise plein de joie. L'interprète est donc ici tout aussi indispensable que le prodige ; et ce qui pouvait paraître funeste à des néophytes s'avère

[1] *En.*, III, 714 : « Ce fut l'épreuve suprême et, dans mes longs voyages, le tournant décisif. »
[2] *En.*, II, 682-684 : « Voici que du sommet de la tête d'Iule une aigrette légère jaillit, répandant une lueur ; comme une flamme aux douces caresses, elle léchait sa souple chevelure et prenait force autour de ses tempes. »
[3] Tite-Live, *Histoires*, I, 39, 1.
[4] *En.*, VII, 71.

du meilleur augure pour un connaisseur. Ainsi se lit la transmission d'Anchise à Ascagne et se lient ces deux personnages.

Ascagne n'est, dans ces premiers livres, qu'un faire-valoir ; c'est d'ailleurs lui qui aura la charge de porter des présents à la reine de Carthage et ici encore il sera le messager des dieux. Il remplit en fait, auprès d'Enée, le même rôle qu'Anchise : c'est par leur entremise que les dieux interfèrent dans les affaires humaines. Le premier est encore innocent ; le second jouit de la sagesse conférée par l'âge : voilà deux terrains propices pour servir de vecteur entre le monde d'en haut et celui d'en bas. D'ailleurs, quand Mercure s'adresse à Anchise, il appose l'épithète de *cura deum*[1] à son apostrophe. Mais revenons-en à Ascagne ; c'est lui qui est chargé d'apporter à la reine les présents sauvés des mers et des flammes … Enée, une fois présenté à Didon, dépêche Achate pour amener Ascagne près de lui car,

« [il] ne [peut] demeurer loin de [lui] plus longtemps » [2] :

Omnis in Ascanio cari stat cura parentis. [3]

En fait, comme le souligne J. Perret dans ses commentaires, « *cura* désigne un sentiment qui occupe l'âme d'Enée ; d'autre part, *carus* désigne une affection dont on est l'objet ; ici c'est l'affection que le fils éprouve pour le père. Nous comprenons qu'Enée, pensant à Ascagne, pense aux sentiments d'affection qu'Ascagne a pour lui et qui doivent être pour le jeune homme au principe des plus vives inquiétudes » [4]. Ainsi voilà, en un seul vers, le père et le fils réunis dans une même communion affective : la réciprocité de leurs sentiments est l'invincible rempart face au désarroi provoqué par la solitude.

Mais Vénus va substituer Cupidon à Ascagne, et ici apparaît le premier dédoublement du personnage, qu'il faut mettre en rapport avec le rapprochement que fait Andromaque avec son défunt fils, Astyanax. Cette fois, Ascagne reçoit des présents (il n'en est plus l'intermédiaire prévu) ; Andromaque s'adresse à lui en ces termes :

« Accipe et haec, manuum tibi quae monumenta mearum
sint, puer, et longum Andromachae testentur amorem,
coniugis Hectoreae. Cape dona extrema tuorum,
o mihi sola mei super Astyanactis imago.

[1] *En.*, III, 476.
[2] Hugo, *Contemplations*, « Demain dès l'aube … ».
[3] *En.*, I, 646 : « Tous les soucis de ce père bien-aimé sont pour Ascagne. »
[4] J. Perret (1993), p.151, note à propos du vers 646.

Sic oculos, sic ille manus, sic ora ferebat ;
Et nunc aequali tecum pubesceret aeuo. » [1]

Et haec insiste sur l'ajout par rapport aux présents déjà offerts à Enée et à Anchise. Il est intéressant de remarquer qu'Ascagne a aussi sa part de présents, qu'elle est en rapport avec son âge et sa situation et qu'elle lui est offerte par Andromaque elle-même. En effet, il aurait pu recevoir ces biens des mains d'Hélénus, mais le rapprochement avec Astyanax, qui suit ce passage, eût été impossible. Les derniers mots d'Andromaque seront pour son fils, dont le destin aurait dû être semblable à celui d'Ascagne …

Devant une œuvre aussi complexe et foisonnante que l'*Enéide*, une question se pose, et la réponse n'est pas aussi aisée qu'elle pourrait paraître : quel est véritablement le sujet de l'*Enéide* ? Avec quelle intention profonde Virgile a-t-il composé son épopée ? Bien sûr, il y a Auguste, la naissance de l'empire et l'alliance du pouvoir et des lettres incarnée par Mécène : rien de suffisant pour légitimer le projet de Virgile ; ces faits constituent, tout au plus, des conditions favorables à l'écriture d'une épopée politiquement engagée. D'un point de vue plus littéraire, il y a Homère et la volonté de rivaliser avec le poète grec et de doter Rome d'un monument littéraire à son image … Rien de bien convaincant : l'*Enéide* ne saurait être la succession d'une *Odyssée* (I-VI) de voyages et d'une *Iliade* de batailles (VII-IX). Reste Enée lui-même, personnage qui permet la fusion du passé littéraire, puisqu'il apparaissait déjà dans l'*Iliade*, et du présent politique, en tant qu'ascendant d'Auguste. Plus que la sauvegarde des Pénates à Troie et leur établissement à Rome, la mission qui incombe à Enée est d'allier l'histoire littéraire à l'histoire politique, de manière homogène. Œuvre à la gloire d'Auguste et en hommage à Homère, l'*Enéide* vante les mérites de l'humanité et sa difficile quête pour échapper à l'éphémère.

[1] *En.*, III, 486-491 : « Reçois encore ces objets, qu'ils te soient souvenir de mes mains, cher petit, et témoignage de la longue tendresse d'Andromaque, l'épouse d'Hector. Prends les derniers présents qui te viendront des tiens, toi, seule image qu'il me reste de mon Astyanax. Il avait tes yeux, tes mains, ton visage et maintenant, du même pas, il deviendrait un homme avec toi. »

c. La gestion du temps : la prolongation de l'espèce

Au cœur de l'*Enéide*, se trouve le thème du temps qui expose la vie dans son déroulement, apportant son lot de bonheurs et de malheurs. Si Enée est bien au centre du projet épique, sa tâche première est d'accepter son passé pour parvenir à le dominer et par la suite le refouler définitivement. Aussi, « un des aspects fondamentaux de la quête héroïque d'Enée est une victoire sur le temps » [1], ce temps qu'Enée réussira à soumettre à son joug, s'opposant à l'homme dont Sénèque dira « *non ille diu uixit, sed diu fuit* » [2]. Dans cette perspective, la précipitation et le retard sont les deux extrêmes que doit apprendre à gérer Enée. L'apologie de la juste lenteur associée à une prise de décision rapide et efficace : telle semble être la double nécessité du héros épique. C'est ainsi que, quand il arrive à Carthage, Enée ne paraît pas tout de suite devant Didon ; Vénus lui ménage un espace protégé, derrière une nuée. Bien que son impatience première le conduise à se présenter *de visu*, il attend le moment opportun pour apparaître :

> *His animum arrecti dictis et fortis Achates*
> *et pater Aeneas iamdudum erumpere nubem*
> *ardebant.* [3]

Le pèlerinage d'Enée, qualifié de *Pater Aeneas*, a commencé [4] : toujours au nominatif, cette formule l'insinue dans la lignée de Jupiter. En effet, *Pater* désigne un personnage sacré, depuis les dieux jusqu'aux héros, comme Enée, qui remplissent une mission céleste. Sans doute ce terme présente-t-il une notion de vénération. L'emploi de ce mot ici ajoute au caractère divin d'Enée qui sera longtemps décrit lors de son apparition devant Didon [1]. Enée peut choisir d'apparaître quand bon lui semble : il n'est pas soumis aux mêmes contingences que le commun des mortels. Malgré leur volonté de hâter leur présentation comme en témoigne l'emploi du verbe *ardere* qui signifie « désirer ardemment », Enée et Achate

[1] J. Thomas (1981), p. 209, note 39 (2).
[2] Sénèque, *De Breuitate Vitae*, VII, 10, « Il n'a pas longtemps vécu, il a longtemps été ».
[3] *En.*, I, 579-581 : « Tout animés par ces paroles, le valeureux Achate et le grand Enée brûlaient depuis longtemps de s'élancer hors du nuage. »
[4] A propos de ce terme de « pèlerinage », on peut relever la nuance qu'apporte J. Thomas et qui clarifie le sens de ce mot : « On peut donc appeler le voyage d'Enée un pèlerinage, à condition de ne pas considérer le pèlerin comme celui qui connaît les lieux sacrés, et satisfait à un rite rendu opératif par son seul accomplissement, mais comme celui qui utilise le cheminement rituel comme un instrument destiné à parfaire sa propre maturation spirituelle » (1981, p.259).

répriment leur impatience. En effet, Achate prend la parole, quatre vers durant, avant que ne se dissipe la nuée. Ce discours d'Achate paraît inutile et il tend à retarder l'action. Mais telles sont les habitudes de l'épopée homérique, que l'on voit les lenteurs préliminaires du combat des Grecs et des Troyens [2] : l'attente crée l'effet. Quoiqu'elles déplaisent à Montaigne, « ces longueries d'apprêts » [3] sont nécessaires : elles participent de l'expression du pouvoir du héros sur les événements et de sa maîtrise des contingences temporelles. D'ailleurs, ce temps d'attente n'est pas un temps perdu, mais plutôt un moment d'immobilité dans l'action. Tout en offrant une protection aux regards, la nuée permet aussi d'éviter certaines rencontres trop hâtives. D'ailleurs, c'est bien dans cet objectif que Vénus la dresse devant les deux Troyens, quelque deux cents vers plus haut :

> *At Venus obscuro gradientis aere saepsit,*
> *et multo nebulae circum dea fudit amictu,*
> *cernere ne quis eos neu quis contingere posset*
> *moliriue moram aut ueniendi poscere causas.* [4]

Trois des cinq sens sont convoqués dans ce passage : la vue, le toucher et l'ouïe. C'est là ce que protège Vénus en dissimulant Achate et Enée pour préserver leur anonymat et ne pas retarder leur progression (*moliri moram*). L'attente du moment opportun pour paraître aux yeux de Didon n'a d'égale que la précipitation d'Enée et de ses compagnons pour disparaître de Carthage au livre IV :

> *Idem omnis simul ardor habet, rapiuntque ruontque.* [5]

La fin du vers, avec ses allitérations en « r », « t » et « q », restitue de manière mimétique le bruit sourd et ronflant des rames qui balayent l'eau. A découvert, cette fois-ci, les Troyens quittent le rivage pourtant hospitalier de Carthage. Ne pouvant accepter l'inadmissible, Didon, outragée, n'a d'issue que la mort fatale. Ce qui contribue à son suicide,

---

[1] *En.* , I, 588 *sqq.* : « Enée apparut debout, rayonnant dans une éclatante lumière, la face, les épaules comme celles d'un dieu ... »
[2] Voir par exemple *Il.* , IV, 73-421.
[3] Montaigne, *Les Essais*, livre II, chapitre 10.
[4] *En.*, I, 411-414 : « Mais Vénus abrita leur marche dans une brume impénétrable ; déesse, elle répandit autour d'eux l'épais manteau d'une nuée, afin que nul ne put les apercevoir, les toucher ni leur causer un retardement ou les interroger sur les motifs de leur présence. »
[5] *En.*, IV, 581 : « La même ardeur les possède tous ; on se hâte, on se rue. »

outre la disparition d'Enée, c'est le caractère subit et inéluctable de son départ. Il ne tolère aucun retard. Au chant I, quand il a tout loisir d'observer Didon, Enée ne maîtrise pas le temps : Vénus le fait pour lui. Au chant IV, quand il quitte Didon, Enée ne se retourne pas : pour la deuxième fois son passé se consume et il fuit. Il a alors acquis une maîtrise du temps : désormais il est capable de concevoir le futur. Toutes ces étapes préparent la catabase du chant VI, véritable point d'orgue de l'épopée.

Cette obsession du temps apparaît comme un motif, voire un leitmotiv, virgilien particulièrement fort. La maîtrise du temps confère le pouvoir à celui qui la possède. En remontant aux origines de Rome, Virgile, lui aussi, agit en véritable démiurge et se rend maître d'un temps qu'il légitime par le recours à la légende. Dans ce cadre, la filiation, qui permet d'assurer la pérennité d'une lignée, est indispensable. La succession des âges, dans l'*Enéide*, est nettement visible à travers le trio Ascagne-Enée-Anchise ; l'action d'Enée est soumise à l'approbation paternelle avant d'être le ferment du pouvoir d'Ascagne. Malgré l'aspect ternaire de ce groupe, une fois encore c'est dans la dualité que s'expriment les rapports : Enée en est le pivot, Ascagne et Anchise les deux pôles extrêmes.

Enée s'inscrit dans une lignée qui légitime son rôle et lui donne un but. Anchise, plus qu'un père, est pour lui un véritable guide spirituel : Enée ne fait rien sans les conseils avisés de son père. Par ailleurs il accomplit aussi beaucoup d'actes sous la férule de sa mère, mais cela il l'ignore encore partiellement. An contraire, Anchise, « à peine à l'arrière-plan d'Enée »[1] dans les chants II et III, apparaît comme le véritable moteur de la quête héroïque dont Enée n'est que l'exécuteur. Bien souvent, Anchise est présenté dans la position de sujet alors qu'Enée occupe la fonction d'objet ; par exemple, lors du départ de Troie, Enée raconte à Didon :

> *[…]Vix prima inceperat aestas*
> *et pater Anchises dare fatis uela iubebat […]* [2]

Le caractère vénérable de son âge et de son rang fait d'Anchise le véritable guide des Troyens en déroute ; à l'instar d' Ulysse, Anchise apparaît comme le patriarche d'un peuple

[1] R. Lesueur (1975), p.75.
[2] *En.*, III, 8-9 : « A peine la saison venait de commencer, mon père Anchise nous donnait l'ordre d'offrir nos voiles aux destins … »

sur lequel il veille [1]. Mais pour Enée, Anchise est une raison de vivre plus importante que lui-même. Jamais le *pius Aeneas* n'imaginerait quitter Troie sans Anchise, en vertu des clauses de la piété filiale. Au départ de Troie, il n'hésitera pas à se charger du poids de son père ; Anchise est en effet infirme depuis le châtiment que lui a imposé Jupiter. L'invalidité dont il souffre semble développer davantage ses facultés intellectuelles et sensorielles. De même qu'Œdipe est devenu clairvoyant depuis sa cécité, de même Anchise acquiert une aura et un don de prescience depuis son immobilisation. Dans les deux cas, le père a besoin de l'aide d'un de ses enfants pour survivre : Antigone guide Œdipe, Enée porte Anchise. Il y a donc une relation d'interdépendance entre le père et l'enfant : Enée ne peut imaginer vivre sans Anchise qui lui-même compte sur l'aide son fils. Le duo formé par les deux hommes n'a pas son correspondant dans l'épopée : c'est un véritable rapport de fusion que ne connaît pas Télémaque, séparé de son père, ni Priam ou Evandre qui perdent un fils de leur vivant. Anchise est présent quand Enée a besoin de lui et il s'éclipse définitivement une fois sa tâche achevée, comme Enée le confie à Didon [2].

Aussi le chant IV est-il à la fois un commencement et une fin : « commencement d'un cycle d'épreuves nouvelles et plus dangereuses que les précédentes en raison de la disparition d'Anchise ; car la mort du père laisse le fils face à des dangers auxquels il n'est pas préparé »[1].

S'il y a bien une fin au chant IV, avec la disparition dramatique de Didon, le commencement qu'évoque R. Lesueur est contestable, eu égard à la chronologie de l'*Enéide*. Car Enée est seul dès le commencement de l'épopée. Aux chants II et III, Anchise ne nous est présenté que comme un souvenir, réactualisé par les évocations d'Enée. L'histoire d'Anchise dans l'*Enéide* appartient au passé, un passé réactualisé par la mémoire qui permet de ressusciter l'image de ce père véritable si important pour Enée et les siens. Les faits du passé sont encore bien vivants dans le présent, et ils portent déjà en eux les ferments de l'avenir. Anchise est le jalon qui relie Enée à Troie ; il s'oppose à Ascagne qui le porte vers Rome. Chaque personnage peut apparaître comme l'allégorie d'un temps qu'il incarne ; Enée, lui, est intemporel, immortalisé qu'il est par le mythe.

[1] Alors que Télémaque déplore la perte de son père, il rappelle à ses compatriotes le rôle qu'Ulysse jouait auprès d'eux : « J'ai perdu un père généreux, qui jadis régnait sur vous autres ici, bienveillant comme un père » (*Od.* , II, 46-47).

[2] Voir le vers précédemment cité : *Hic labor extremus, longarum haec meta uiarum* (*En.*, III, 714) : « Ce fut l'épreuve suprême et, dans mes longs voyages, le tournant décisif. »

Qu'il s'agisse d'Anchise ou d'Ascagne, dans les deux cas, le personnage permet de pallier la solitude, qui est généralement l'apanage des héros tragiques, mais qui touche aussi le héros épique souvent seul face à un destin qui le dépasse. C'est d'ailleurs un des traits de l'alexandrinisme dans l'*Enéide* : « tout tend dans l'*Enéide* à faire prendre conscience à l'individu de sa profonde solitude sur terre. En ceci, l'*Enéide* est plus qu'une épopée, car elle se charge de toute une profondeur psychologique, de réticences, d'hésitations, que l'on attendrait plutôt dans un roman » [2]. En effet, quoi de plus étonnant, dans le contexte d'une épopée guerrière, que la fréquence de ces images de solitude ? C'est, en fait, que la poésie de Virgile est personnelle, beaucoup plus que celle des autres poètes épiques : elle accorde une place prépondérante à l'individu –élément exemplaire de la collectivité. Or, la présence d'enfants et d'adolescents dans l'*Enéide* est un moyen pour les pères de pallier cette solitude. Tout comme avec Anchise, Enée vit une véritable symbiose avec Ascagne. Aussi, dès son arrivée dans le palais de Didon, Enée se préoccupe de son fils :

> *Aeneas (neque enim patrius consistere mentem*
> *passus amor) rapidum ad nauis praemittit Achaten,*
> *Ascanio ferat haec ipsumque ad moenia ducat […]* [3]

La préoccupation principale d'Enée se rapporte à Ascagne ; on sait qu'il en va de même pour l'enfant, espérant toujours des nouvelles de son père : la réciprocité de leurs sentiments est l'invincible rempart face au désarroi provoqué par la solitude. Ainsi la dureté du monde épique se trouve atténuée par ces marques d'affection familiale. « Virgile est l'annonciateur d'une société où le cœur plus exigeant réclamera plus de droits. Avec lui, l'autorité du *paterfamilias* se double de tendresse. Ses pères, Anchise, Evandre, Enée, même le cruel Mézence, ont pour leur fils des paroles maternelles […] » [4]. Ascagne est pour Enée un rempart contre la solitude et contre le temps : il poursuivra son œuvre. Il est rassurant pour le héros de se sentir entouré par un réseau familial (père et fils) propre à assurer sa formation et sa continuation. Enée s'inscrit dans un temps légitime où toute naissance implique une mort qui n'est pas nécessairement une fin. L'*Enéide* est l'histoire d'un perpétuel recommencement : rien ne s'achève, tout recommence et revit autrement. C'est là l'optimisme

---

[1] R. Lesueur (1975), p. 86.
[2] G. Lukacs (1963), pp. 54-55.
[3] *En.*, I, 643-645 : « Enée, car l'amour paternel ne permet pas le repos à son cœur, dépêche en toute hâte Achate vers les navires, pour porter ces nouvelles à Ascagne et l'emmener lui-même dans la ville […]. »
[4] A. Bellessort (1934), Introduction à son édition de l'*En.*, p.21.

de Virgile qu'il faut saluer. Malgré les craintes et le désarroi de chaque individu, la collectivité et notamment le cadre restreint de la cellule familiale est là pour le conforter et lui apporter le soutien dont il a besoin. Pourtant Enée est seul : son père est invalide, son fils est encore un enfant. Seul, il doit accomplir son destin de héros, sans oublier toutefois sa condition d'homme, de fils et de père. Double tâche qui lui incombe : il est responsable de la collectivité et de sa famille. Or, il choisit de privilégier cette dernière : il refuse de quitter Troie sans Anchise et ne peut demeurer à Carthage sans Ascagne. Dépendant des sentiments qu'il porte aux siens, Enée est un être particulièrement sensible et Virgile prend soin de lui conserver ce caractère si peu épique mais si humain.

Du couple naît l'enfant, et la dyade devient triade. Ces enfants sont voués, dans l'épopée, à servir la cause paternelle et, par-delà, celle de leur nation. C'est ainsi que l'on peut envisager le rôle de Pallas, véritable représentant d'Evandre dont il figure le bras armé. Il ne lui est pas donné de survivre à ses combats, mais sa mort est essentielle dans l'économie de l'œuvre : elle justifie le meurtre final et laisse la voie libre au seul Ascagne. C'est l'unique « enfant » de l'*Enéide* à survivre ; après Pallas, ce sont Lausus, Nisus et Euryale qui achèveront leur vie dans l'*Enéide.*

Inclus dans la lignée héroïque par son père Enée et son grand-père Anchise, Ascagne justifie la geste de ses aïeux et fait le lien avec le principat d'Auguste. C'est le maillon d'une chaîne individuelle qui prend des proportions collectives. C'est donc moins le couple Créuse/Enée qui importe ici que le fruit de leur amour, en la personne d'Ascagne. Ainsi se marque la présence du couple, état intermédiaire entre la solitude de l'individu et la collectivité représentée par le peuple en armes (pour les hommes) et en larmes (pour les femmes).

C Le couple : état intermédiaire entre solitude et collectivité

> « La société a toujours été mâle ; le pouvoir politique a toujours été aux mains des hommes … Le triomphe du patriarcat ne fut ni un hasard ni le résultat d'une révolution violente. Dès l'origine de l'humanité, leur privilège biologique a permis au mâles de s'affirmer seuls comme sujets souverains » . [1]

a. L'un avec l'autre : l'association

Originellement complémentaires, les êtres s'unissent en couples pour mettre en commun leurs compétences : aux femmes le domaine de la reproduction et des naissances ; aux hommes, celui de la production et de la guerre. Par la suite, ce pouvoir partagé s'atténue, chaque sexe cherchant à assumer les deux parts du travail dans un désir d'autonomie croissant. Le couple apparaît ainsi comme un compromis entre l'état de solitude et de collectivité : c'est un passage harmonieux où l'individu peut trouver un équilibre personnel. La division des tâches développe chez chacun des compétences différentes qui contribuent à former le sentiment d'identité. La mise en commun de ces compétences renforce les capacités de chacun. Et pourtant, il reste, dans l'*Enéide*, une volonté de se singulariser et d'échapper à toute forme d'association - fût-elle amoureuse - vécue comme une entrave : l'homme est un loup pour la femme ! De l'amour partagé à l'amour narcissique, suivons ces couples bénis ou maudits par le destin.

Si l'*Enéide* peut apparaître comme une gigantesque fresque, elle accorde une place importante à la peinture des sentiments et à l'union des couples. Depuis Homère, l'amour est dit, représenté, figuré. C'est le signe d'une civilisation qui accorde de l'importance aux sentiments et au développement intérieur de l'être humain. Tel n'est pas le cas aux temps préhistoriques : les chasseurs-cueilleurs du paléolithique ne nous ont laissé aucun signe tangible de leur vie de « couple » ; on ne relève aucune représentation du couple humain dans

[1] Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, Gallimard, Paris, 1949, p. 91.

l'art pariétal [1]. Pourtant, rien ne prouve l'existence d'un pouvoir plutôt que d'un autre ; il est à supposer que les mères avaient la responsabilité des enfants et les hommes celle des adolescents mâles. C'est ainsi que l'on peut comprendre l'inquiétude de Créuse à sa mort, quand elle recommande Ascagne à Enée :

« Iamque uale et nati serua communis amorem. » [2]

Ce sont là les ultimes propos de Créuse dans l'*Enéide* dont la dernière phrase va à son fils : c'est une passation de pouvoir qu'il faut lire ici ; elle remet à Enée la tâche qu'elle-même exerçait auprès d'Ascagne. Elle est encore mère, mais l'épouse a disparu. Créuse n'appartient plus à Enée, elle appartient désormais aux dieux. Pourtant, c'est au nom de leur amour qu'elle s'exprime, un amour partagé et concrétisé dans cet enfant. Or, dans le vers qui conclut le chant, Enée mentionne son père mais son fils n'apparaît pas ; voici son départ pour l'exil :

« Cessi et sublato montis genitore petiui. » [3]

L'attachement de la mère pour son petit enfant trouve un écho dans celui du fils adulte pour son père âgé. La préoccupation, de l'un et de l'autre, se porte sur un être que son âge rend fragile. Pourquoi Virgile n'a-t-il pas mentionné ici la présence d'Ascagne, comme lors du départ de Troie, quand il tient la main droite de son père, figure allégorique du destin en marche ? Ne pas nommer l'enfant, c'est le laisser dans l'espace du texte, lié à la parole de sa mère, encore attaché qu'il est au besoin d'amour maternel. Ascagne a-t-il lui aussi entrevu sa mère, a-t-elle pu lui parler, à défaut de pouvoir le toucher, comme elle le fit pour Enée ? On reste libre d'imaginer cette scène d'intimité, toutefois peu probable. Il semble toutefois que Virgile n'ait pas voulu séparer tout de suite l'enfant de la mère et que l'on puisse expliquer ainsi qu'il ne fasse pas tout de suite mention d'Ascagne, lors du départ d'Enée : il symbolise l'amour entre Enée et Créuse ; leur séparation fut brutale, il atténue ainsi la disparition de leur amour partagé. Quelque dix vers plus loin, Enée prend réellement en charge son fils, en le nommant :

[1] André Leroi-Gourhan s'est constamment étonné de « l'absence totale de représentations d'accouplements d'humains ou d'animaux, et, plus encore, de celle des caractères sexuels primaires ». *Les Racines du monde*, Belfond, Paris, 1982, p. 21.
[2] *En* , II, 789 : « Maintenant adieu ! conserve notre amour à notre commun fils. »
[3] *En*., II, 804 : « Je cédai et, prenant mon père sur mes épaules, je gagnai les montagnes. »

« […] Feror exsul in altum
cum sociis natoque penatibus et magnis dis. » [1]

On retrouve les trois entités chères à Dumézil qui ne sont pas sans rappeler les trois fonctions : la fonction nourricière remplie par le rôle du père avec son fils ; la fonction guerrière avec la présence des compagnons et la fonction du prêtre-roi garantie par la présence sacrée du divin. Encadré, dans le vers, par les compagnons d'Enée et les Pénates, Ascagne est protégé par les armes et les dieux : Créuse a été entendue. Liée à la protection de l'enfant, la femme est irrémédiablement attachée à cet être qui symbolise le don de son amour.

C'est ainsi que Didon regrette de n'avoir pas concrétisé son amour pour Enée dans un enfant qui eût compensé la perte du héros. Elle le lui dit quand elle comprend l'imminence de son départ :

« Saltem si qua mihi de te suscepta fuisset
ante fugam suboles, si quis mihi paruolus aula
luderet Aeneas, qui te tamen ore referret,
non equidem omnino capta ac deserta uiderer. » [2]

L'expression est très concrète et l'image apparaît sous les mots. Le terme de *suscepta* fait référence à l'usage romain de la reconnaissance. L'enfant né est déposé nu sur la terre pour être en contact avec les forces telluriques : alors le père le relève, *tollere* ou *suscipere*, le reconnaissant ainsi comme sien. Le cas échéant, l'enfant est exposé ou noyé [3]. Ici, c'est Didon elle-même qui s'imagine soulevant l'enfant de terre alors qu'Enée serait parti. La situation est parfaitement inversée par rapport à l'extrait précédent qui présentait la demande de Créuse vis-à-vis d'Ascagne, mais les sentiments sont les mêmes. C'est l'amour qui lie Créuse et Didon à Enée. La première disparaît et lui confie leur fils, témoignage de leur amour ; l'autre le voit fuir et exprime ses regrets de n'avoir pas concrétisé leur liaison en un enfant,

[1] *En.*, III, 11-12 : « Exilé, je mets le cap sur le grand large avec mes compagnons, mon fils, les Pénates et les Grands Dieux. »
[2] *En.*, IV, 327-330 : « Si du moins, avant ta fuite, j'avais pu de toi, accueillir quelque descendance, si dans ma cour un petit enfant devait jouer devant moi, un petit Enée qui, malgré tout, me rendrait ton visage, je ne me sentirais pas si totalement prise en un piège et laissée seule. »
[3] Apparemment, on n'appliquait guère ce traitement qu'aux avortons et aux enfants chétifs (Sénèque, *Dial.* , III, 15, 2). Une loi attribuée à Romulus prescrivait d'élever le fils et la fille aînés (Denys d'Halicarnasse, II, 15, 2).

témoignage de leur union. L'enfant est vu, dans les deux cas, comme un don de soi fait à l'autre : ce que Créuse fait pour Enée, celui-ci le refuse à Didon. Ainsi s'oppose l'amour partagé et envisagé comme durable et celui, fortuit, que l'occasion a créé, qui ne générera pas la vie, mais occasionnera la mort ; l'homophonie des termes « amour / à mort » prend ici tout son sens : les voilà liés dans une même dialectique. Dans son délire et son désir de vengeance, Didon, n'ayant pu garder son amour, regrette de n'avoir pas ôté la vie à Enée et à son fils :

> *« Non potui abreptum diuellere corpus et undis*
> *spargere ? non socios, non ipsum absumere ferro*
> *Ascanium patriisque epulandum ponere mensis ? »* [1]

Saisie par une fureur irrationnelle, Didon se voit en héroïne de tragédie, telle Médée[2] dispersant le corps découpé de son frère ou Philomèle, femme de Térée, qui aurait servi son propre fils comme mets à son époux[3]. Alors que ces deux héroïnes retournent finalement leur colère vers leurs propres fils, Didon veut faire de même envers celui qu'elle considérait déjà comme son fils, Ascagne, dans l'espoir d'épouser le père. Mais tel n'est pas le propos de l'épopée et sans doute dans le *non potui* initial faut-il lire la triste constatation de Didon à laquelle la tragédie eût mieux convenu que l'épopée. Elle était faite pour agir, fût-ce d'un geste malfaisant, et non pour subir. Ainsi s'exprime le drame des femmes dans l'épopée : elles subissent le destin qui leur est imposé.

Tel est le cas de la malheureuse Andromaque dont Enée narre les mésaventures à Didon. Il l'interroge sur son sort en ces termes :

> *« Heu ! quis te casus deiectam coniuge tanto*
> *excipit, aut quae digna satis fortuna reuisit,*
> *Hectoris Andromache ? Pyrrhin conubia seruas ? »* [1]

---

[1] *En*., IV, 600-602 : « Je n'ai pu exterminer ses compagnons par le fer, Ascagne lui-même, et le servir à manger sur la table paternelle ? »
[2] Cicéron fait allusion à la conduite de Médée dans *Imp. Pomp*. , 22.
[3] La légende diffère selon les auteurs. Chez Ovide (*Mét*., VI, 424 *sqq*.), il s'agit de Térée, roi de Thrace qui, ayant épousé une des filles de Pandion dont il eut un fils, Itys, s'éprit de sa belle-sœur ; sa femme par vengeance tua Itys et fit manger sa chair à son père. Les Latins font généralement de Procné la femme de Térée, tandis que chez Virgile, c'est Philomèle.

Andromaque est à nouveau liée, l'espace de quelques vers, à son époux tombé sous les coups d'Achille. *Deiectam*, terme juridique signifiant « dépossédée », instaure un rapport de possession entre l'époux et l'épouse que confirme l'omission volontaire de *uxorem* dans l'expression *Hectoris Andromachen* qui attache les deux noms dans une même émission de voix. L'élision de *uxor*, admise par la prose classique, prend ici tout son sens : Andromaque n'est plus l'épouse d'Hector mais est devenue l'épouse de Pyrrhus, *conubia seruare. Conubium*, ici employé au pluriel de manière poétique, désigne le mariage ; il se compose de la préposition *cum* et du verbe *nubere* qui signifie « épouser quelqu'un » ; c'est le mariage dans sa plénitude légale. *Coniuge tanto*, dérivé de *coniungere*, désigne quant à lui Hector. Dans une subtile organisation, Enée veut se faire affirmer par Andromaque les choses étonnantes qu'on lui a racontées ; il évoque d'abord Hector puis le couple indissoluble qu'il formait avec elle pour en arriver à Pyrrhus, véritable sujet de sa question. Quant à Andromaque, elle donne une réponse rapide à Enée et l'interroge à son tour ; c'est surtout le sort d'Ascagne qui la préoccupe :

> *« Quid puer Ascanius ? superatne et uescitur aura ?*
> *quem tibi iam Troia –*
> *Ecqua tamen puero est amissae cura parentis ? »* [2]

Morceau de bravoure de la part d'Andromaque ; celle qui a tout perdu conserve une dignité et un souci d'autrui remarquables. Comme le souligne A. Cartault : « Andromaque raconte ses malheurs, elle dit tout, mais elle le dit avec une distinction qui enchante et laisse en même temps l'impression d'une sorte de simplicité. Ce qui la rend touchante, c'est le contraste entre l'énormité de ce qu'elle a subi et la netteté de sa conscience. Elle a assisté à la profanation de son corps, elle a ressenti l'outrage, elle vit, et elle garde sa fidélité, sa pureté, son honneur. Puis elle dira les événements qui ont suivi et qui doivent intéresser Enée et, malgré son émotion, son récit a la fermeté et la concision de tous les récits virgiliens. Stoïcisme si l'on veut, mais humble, attendri. Elle ne fait pas d'effort, n'essaie pas de se hausser. C'est sa nature même qui est noble et admirable »[1]. L'archaïsme du terme *ecqua* semble rendre compte du caractère ancien, frôlant l'oubli, de la situation de paix à Troie où la

[1] *En.*, III, 317-319 : « Hélas ! toi-même, d'un tel époux tombée, quel destin connais-tu ? ou quelle assez digne fortune est revenue te visiter, Andromaque, femme d'Hector ? Demeures-tu l'épouse de Pyrrhus ? »
[2] *En.*, III, 339-341 : « Et le petit Ascagne ? Te reste-t-il, respire-t-il encore ? lui qui déjà pour toi au temps de Troie … A-t-il pourtant, cet enfant, quelque pensée pour la mère qu'il a perdue ? Le voit-on entraîné vers l'antique vertu, vers les inspirations héroïques, à l'appel de son père Enée, de son oncle Hector ? »

famille était réunie autour d'un *paterfamilias*, Enée ou Hector. Le vers inachevé laisse les propos en suspens ; peut-être était-il question de Créuse, la mère d'Ascagne et sœur d'Hector. Quoi qu'il en soit, le blanc laissé ici est particulièrement expressif ; l'émotion gagne le cœur d'Andromaque à l'évocation du petit Ascagne. Son fils Astyanax est mort, projeté par-dessus les murailles de Troie et la seule vue de cet enfant, d'âge similaire à celui qu'aurait son propre fils, ne peut que raviver chez la mère meurtrie une douleur qui la laisse sans voix. Elle évoquera son nom au départ d'Enée et offrira à Ascagne, vivante image de son fils, les présents qu'une mère absente ne pourra plus lui donner. Le venue d'Enée a ravivé dans le cœur d'Andromaque ses souvenirs de mère et d'épouse légitime et c'est ainsi qu'elle se nomme elle-même, ajoutant le nom élidé précédemment dans les paroles d'Enée : *Coniunx Hectorea*[2]. Orphelin de mère, Ascagne reçoit les présents d'une mère sans fils : ainsi s'effectue la transmission de la vie, de la femme à l'enfant qui lui rend son sourire.

C'est Ascagne, autant qu'Enée, qui établit une correspondance entre trois des principales héroïnes de l'épopée : Créuse, Didon et Andromaque. La figure de l'enfant rappelle l'amour qui lia chacune de ces trois femmes, les unes avec Enée, et la dernière avec Hector.

Attachée au petit enfant comme l'homme à l'adolescent mâle qu'il exerce pour la guerre, la femme concrétise en lui son besoin d'amour. Figure emblématique d'un amour consenti, l'enfant peut aussi être le témoignage douloureux d'un amour imposé et faire ainsi apparaître des couples forcés mais dont l'un des membres au moins souhaite s'exclure. C'est le cas d'Andromaque qui a enfanté dans la servitude[3], soumise qu'elle était à Pyrrhus.

b. L'amour exclusif ou le refus de l'autre

De manière générale, la société humaine se caractérise par l'asymétrie entre les sexes : il y a toujours un point de dissonance entre deux êtres. Cela se vérifie dans l'*Enéide*, où chaque couple dans lequel entre Enée présente un point d'achoppement qui met en question sa validité dans le temps. Si Enée et Créuse sont tous deux Troyens et de noble ascendance, ils ne peuvent contribuer, par leur union, à la jonction de deux peuples différents ; or, le couple

[1] A. Cartault (1926), pp. 245-246.
[2] *En.*, III, 488.
[3] Voir *En.*, III, 327 ; l'expression est d'autant plus frappante qu'Andromaque est désormais l'épouse d'Hélénus.

royal doit être à la base d'une réunification. Sur ce point, le couple formé par Didon et Enée semble pallier la difficulté : leur union, en soudant Troyens et Carthaginois, favoriserait par là même l'harmonie dans la sphère divine, en liant notamment les deux déesses rivales, Junon et Vénus. Mais là encore, il y a un problème : le lieu de leur établissement ne correspond pas aux prédictions divines. C'est finalement l'union la moins validée, du point de vue sentimental, qui s'avère être la seule envisageable dans le temps. Par deux fois, Enée doit sacrifier l'espoir d'un couple stable et dont les sentiments sont partagés pour une union sans amour, mais aux conséquences plus avantageuses pour son peuple. C'est le rôle du roi de faire passer son bonheur individuel après celui de ses sujets. Aussi Enée sacrifie-t-il son amour pour Didon au profit de sa mission ; son devoir prime sur ses sentiments, comme il le dit à Didon éplorée par son départ :

> *« Desine meque tuis incendere teque querelis ;*
> *Italiam non sponte sequor. »* [1]

Les verbes qui encadrent ces deux vers marquent la rupture entre Didon et Enée. Ce sont les dernières paroles qu'Enée adresse à Didon vivante ; ils sont sans équivoque : « cesse […] je pars ». C'est ce dernier mot que retient la reine, cette décision qui n'admet pas de contestation ni de moratoire. Enée s'exprime en futur roi devant celle qui n'est déjà plus une reine. Leurs statuts ne sont plus les mêmes : il a une mission, Didon est ancrée dans ses sentiments qui ont annulé jusqu'à sa fonction. Déjà ils ne forment plus un couple. Avant d'ailleurs, s'ils se sont aimés, tous deux n'ont pas interprété les faits de façon identique. Didon se croit mariée ; Enée se défend de jamais avoir songé au mariage[2]. Il est vrai que le subterfuge divin, consistant à remplacer Ascagne par l'Amour, est destiné à Didon. Si le Troyen n'a pas été insensible aux charmes de la reine, jamais il n'a été trompé dans son amour, comme elle le fut elle-même. Au contraire, Didon se réclame de ce mariage, *per conubia nostra*[3], qui donne, selon elle, des devoirs à Enée. Sa douleur est celle d'une femme abandonnée physiquement et moralement ; l'avenir qu'elle s'était imaginé s'écroule tout d'un coup.

[1] *En.*, IV, 360-361 : « Cesse de nous tourmenter tous les deux de tes plaintes ; ce n'est pas mon vouloir qui me fait poursuivre l'Italie. »
[2] *En.*, IV, 337-339.
[3] *En.*, IV, 346 : « par notre mariage ».

L'*Enéide* peint un monde sinon sans joie, du moins sans illusion : « Enée est un homme qui va à contre-courant sous peine de périr, c'est-à-dire qui lutte contre les contingences pour accomplir son destin »[1] ; mais c'est un homme malheureux, et qui ne verra jamais achevé l'édifice dont il a posé la première pierre. Il y a quelque chose de douloureux dans ce personnage-instrument (et même jouet) de la volonté divine- et Virgile a tenu à le souligner, interrogeant sa Muse inspiratrice :

> *Musa, mihi causas memora, quo numine laeso,*
> *quidue dolens regina deum tot uoluere casus*
> *insignem pietate uirum, tot adire labores*
> *impulerit. Tantaene animis caelestibus irae ?*[2]

Rien de tel chez Homère. Le poète grec semble trouver normal que les dieux aient des passions et que les hommes puissent en subir les frais. Or, cette colère qui anime les dieux et rejaillit sur le monde terrestre se trouve dans un rapport inversé dans l'*Iliade* : c'est la colère d'Achille[3] qui inaugure la guerre de Troie, guerre à laquelle s'intéresseront les dieux. Enée apparaît comme une victime, Achille comme un bourreau.

Mais alors, Enée est-il un véritable héros épique ? Sa conduite est-elle digne de l'épopée ? Achille est « bouillant », Ulysse est « ingénieux », Télémaque est « avisé » et Enée est « pieux » ; est-ce là une caractéristique épique ? Si l'aventure d'Enée atteint aux dimensions d'une épopée, ce n'est pas en vertu d'exploits hérités d'Homère : « ce qu'il y a d'épique dans la conduite d'Enée, c'est qu'il abandonne Troie en flammes, alors que son attachement à sa patrie et son courage personnel l'inciteraient à y mourir les armes à la main ; c'est qu'il s'arrache à Carthage où son amour pour Didon devrait le retenir ; c'est qu'il n'hésite pas à excéder les limites ordinaires de l'homme pour connaître à fond son destin en affrontant le monde infernal. L'épique se situe au niveau de la prise de conscience des réponses actives qu'exige une situation donnée et qui mettent le héros en opposition avec lui-même »[4].

---

[1] J.P. Brisson (1966), p. 298.
[2] *En.*, I, 8-11 : « Muse, apprends-moi les causes : pour quelle atteinte à ses pouvoirs, pour quelle blessure la reine des dieux précipita en un tel cercle d'infortunes, au devant de tels travaux, un homme insigne en piété. Est-il tant de colères dans les âmes célestes ? »
[3] *Il.*, I, 1 : « Chante, déesse, la colère d'Achille le Péléide ».
[4] J.P. Brisson (1966), p. 299.

Son principal combat, c'est contre lui qu'Enée doit le mener ; ses luttes extérieures n'apparaissent que comme la « matérialisation » de son duel intérieur. Sa piété même, il la lui faut parfois refouler, l'oublier (comme lors des combats sanglants) pour pouvoir progresser dans sa mission. A ce titre, la quête d'Enée est tout à fait comparable à celle de Perceval dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes : les deux personnages mènent un double combat et seules deux victoires peuvent aboutir à leur couronnement (s'ils rencontrent une défaite dans l'une ou l'autre de leurs luttes, alors ils connaîtront l'échec)[1]. Ce parallélisme -fort anachronique, il est vrai- entre ces deux caractères paraît intéressant dans la mesure où il montre quel aurait pu être le sort d'Enée s'il n'avait pas accédé à cette dimension de personnage épique. Enée est bien un caractère épique, mais il l'est de manière plus suggestive, plus discrète et plus profonde sans doute que les héros homériques.

c. L'âge d'or de la femme : un mythe

L'épopée implique l'exemplarité d'un destin individuel dont les prouesses rejaillissent sur la collectivité. Si Enée part à la recherche d'une nouvelle Troie et qu'il installe son pouvoir au Latium, c'est dans le but de doter son peuple d'un territoire et d'une légitimité. La démarche d'ailleurs n'est pas solitaire : Enée est entouré, épaulé, conseillé par les siens, mais son accomplissement passe par sa réussite personnelle en tant que héros. La liberté d'Enée est donc subordonnée à la cause qu'il doit servir ; il n'en est pas pour autant un être exclusivement aliéné aux dieux, marionnette d'un destin qui le manipule. Dans les sentiments qu'il exprime, aussi divers soient-ils, Enée révèle son désir d'autonomie par rapport aux contingences divines. S'il obéit toujours à la ligne qui lui a été fixée, il nous fait aussi partager ses doutes, ses attentes, ses peines et ses joies. Enée est un être sensible, en perpétuelle évolution : on suit son cheminement en rentrant dans l'intimité du personnage. Ainsi l'a voulu Virgile : son héros n'est pas froid ni insensible, c'est un homme fragile qui acquiert progressivement l'étoffe d'un héros. Il faut à Virgile préserver l'intériorité de son personnage pour montrer combien il diffère de la collectivité ; c'est un être unique et remarquable, de par

[1] Or, l'on ne peut manquer d'être troublé par la mise en parallèle de leur situation dont les effets sont souvent inversés : Perceval, à l'opposé d'Enée (qui refuse tout départ sans son père), abandonne sa mère, obéit aux instructions de Blanche-Fleur (Enée quitte Didon), ne parvient pas à décrypter le secret du graal (Enée acquiert la capacité de savoir lire les signes, de pouvoir les déchiffrer) et échoue finalement, n'accédant pas au statut que l'on pouvait lui présager. Le déterminisme divin laisse donc bien une marge de choix à l'homme : rien ne peut présumer de sa victoire, même si tout semble lui être favorable. Chacun est acteur de son destin : Enée a réussi là où Perceval a échoué.

son ascendance et le rôle qui lui est confié. Enée fait donc partie de son peuple mais il en aussi souvent exclu par sa singularité. Par exemple, son rôle de protagoniste nous vaut des détails précis sur sa vie affective, notamment lors de sa relation avec Didon qui donne lieu à une pause conséquente dans le récit.

Enée n'est pas insensible aux femmes, et, à Carthage, il tombe sous le charme de Didon elle-même éprise de lui. Cet amour est né du désir que lui inspire la reine qualifiée de *pulcherrima*[1]. Pourtant lorsqu'il l'aperçoit pour la première fois, nimbé derrière son nuage de fumée, Enée est subjugué par la majesté de la reine :

> *Qualis in Eurotae ripis aut per iuga Cynthi*
> *exercet Diana choros, quam mille secutae*
> *hinc atque hinc glomerantur Oreades ; illa pharetram*
> *fert umero gradiensque deas supereminet omnis,*
> *Latonae tacitum pertemptant gaudia pectus :*
> *talis erat Dido, talem se laeta ferebat*
> *per medios instans operi regnisque futuris.* [2]

La comparaison, imitée d'Homère[3], entre Diane et Didon ménage une large prédominance à la première - cinq vers contre deux pour Didon. Diane apparaît dans son contexte, aux rives du fleuve Eurotas - en Laconie - ou sur les sommets du Cynthe, montagne de Délos qui la vit naître ; elle est entourée des nymphes des montagnes, les Oréades, et bénéficie du regard bienveillant de sa mère Latone. Par opposition, Didon apparaît seule, parmi la foule indéfinie de ses concitoyens, dans un royaume encore en construction. Cette comparaison est plus appropriée chez Homère où « Nausicaa aux bras blancs » semble nettement plus proche de Diane que ne l'est Didon. Nausicaa est vierge et c'est une jeune fille qui joue avec ses servantes quand apparaît la comparaison avec Diane. Virgile montre ici sa singularité par rapport à Homère et la comparaison paraît davantage forcée : en effet, s'il y a bien des points communs entre Diane et Didon, leurs images respectives au moment de la

---

[1] *En.*, I, 496 : « toute belle ».
[2] *En.*, I, 498-504 : « Telle, aux rives de l'Eurotas ou sur les sommets du Cynthe, Diane anime ses chœurs ; mille Oréades qui de partout l'ont suivie s'assemblent, elle porte un carquois à l'épaule et, quand elle marche, domine au-dessus de toutes ces déesses, la joie vient émouvoir le cœur silencieux de Latone : telle était Didon, telle elle allait radieuse parmi la foule, pressant l'ouvrage et l'avenir de son royaume. »
[3] Cette comparaison est suggérée par Homère (*Od.* , VI, 102-110).

comparaison semblent bien distinctes. Il faut considérer, en effet, que cette image s'inscrit dans un moment précis de la vie de Didon, celui où elle se consacre tout entière à son rôle de reine. Entre la déesse éprise de liberté et Didon menant sans relâche un chantier de construction, l'univers est bien dissemblable : la légèreté du premier tableau contraste avec la rigidité du second.

Pourtant, c'est à Diane que Didon est comparée : même désir de suprématie et de commandement, même esprit de décision, même rapidité dans les actions [1]. Mais Didon est un cœur propre à s'émouvoir à l'amour qui reste étranger à Diane : c'est dans l'accomplissement de sa destinée et l'épisode amoureux qui la liera à Enée que Didon se démarquera le plus de Diane. D'autres héroïnes lui sont plus proches, telle Camille, fidèle à la déesse jusque dans la mort. En rattachant Didon à Diane, Virgile souscrit à son goût pour une certaine image de la femme, plus appliquée à la guerre qu'à l'amour.

En effet, l'image habituellement donnée de la féminité dans l'*Enéide* marque une préférence pour les vierges froides ou redoutables, telles Diane ou Camille [2] ; Ch. Baudouin évoque à ce sujet « le complexe de Diane » et il ajoute : « Il est saisissant de relever avec quelle fréquence, tout au long de l'*Enéide*, la figure féminine reparaît sous des traits rébarbatifs et hostiles »[3]. Ce n'est pas le cas de Didon, mais on peut noter des similitudes avec Camille : même courage, même esprit d'initiative et de décision. Toutefois, il est sûr que l'image que Diane donne de Camille, lorsqu'elle charge la nymphe Opis de venger sa protégée vouée à la mort, quoique valorisante, laisse peu d'espoir à un éventuel prétendant :

> *« Multae illam frustra Tyrrhena per oppida matres*
> *optauere nurum ; sola contenta Diana*
> *aeternum telorum et uirginitatis amorem*
> *intemerata colit. »* [4]

Diane va jusqu'à se citer elle-même dans son propre discours, comme pour accentuer le parallélisme avec Camille : un même nom leur est commun. Appliqué d'une part aux armes (côté masculin de Camille) et d'autre part à sa virginité (qui fait référence à Diane) la notion

[1] A ce titre, l'utilisation du verbe *supereminet* est significative : il apparaît pour la première fois dans l'épopée et ne sera réutilisé que deux fois, à propos de Marcellus (VI, 856) et d'Orion, lui-même chasseur (X, 765).
[2] Voir notamment *En*., XI, 532 *sqq.*
[3] Ch. Baudouin (1952), pp. 65.
[4] *En*., XI, 581-584 : « En vain bien des mères, par les villes tyrrhéniennes, l'ont souhaitée comme bru ; satisfaite de la seule Diane, elle reste intacte, fidèle, en un durable amour, à ses armes, à sa virginité. »

d'amour et de fidélité prend une dimension peu commune. Entièrement vouée à la déesse, Camille lui exprime sa passion en souscrivant à son activité favorite, l'aimant jusqu'à la mort qui l'attend à la fin du chant. C'est un amour passionnel mais chaste qui lie Camille à Diane. La tenue d'apparat de la guerrière[1] contraste avec le négligé de la chasseresse telle qu'elle apparaît à Enée. Il s'agit en fait de Vénus, dévoilant ainsi son genou nu, telle les vierges de Thrace :

> *Namque umeris de more habilem suspenderat arcum*
> *uenatrix dederatque comam diffundere uentis,*
> *nuda genu nodoque sinus collecta fluentis.* [2]

Vénus « nue quant à son genou » comme l'indique la construction de *genu* marquant la partie du corps découverte, apparaît, pour sa part, dans toute sa beauté et le désir qu'elle peut inspirer. Il est original de constater que Vénus prend ainsi les traits de Diane, son exact contraire : la déesse de l'amour revêt l'apparence de celle qui le fuit. C'est ce qui fait dire à A. Cartault : « L'idée de transformation en vierge chasseresse est très piquante »[3]. Enée ne s'y trompe pas, lui qui remarque l'étrangeté de cette vierge et une part de sa divinité. Virgile joue sur cette ambiguïté du désir et de l'amour en insistant sur le thème de « vierge » placé au premier et au cinquième pied, de manière itérative[4], alors qu'on connaît la multiplicité des amours de Vénus[5]. Amour maternel déguisé sous un amour charnel, Vénus ne se laisse pas étreindre par son fils qui l'a pourtant reconnue. Amateurs d'ambiguïtés et de quiproquos, les dieux aiment à semer le trouble parmi les mortels - Diane soutient Camille et donc les Latins lors de leur lutte contre les Troyens. Mais, comme le souligne Ph. Heuzé, Virgile a d'autres buts que la peinture de ces rencontres propres à l'émergence du désir : « Aux combats de Vénus, il préfère ceux de Mars. Peut-être est-ce pour cela qu'il se contente de conduire Enée et Didon dans la même grotte »[6] :

---

[1] *En.*, VII, 815 *sqq.* et XI, 573 *sqq.*
[2] *En.*, I, 318-320 : « Car elle avait à leur image, suspendu sur ses épaules un arc à sa mesure, en vraie chasseresse ; elle avait abandonné sa chevelure au caprice des vents, le genou nu et rassemblant par un nœud les plis volants de sa tunique. »
[3] A. Cartault (1926), p. 112
[4] *En.*, I, 315. Cette rencontre est imitée d'Homère (*Od.* , VII, 19) où Athéna s'adresse à Ulysse sous les traits « d'une jeune vierge qui tenait une cruche ». Elle rappelle aussi la rencontre d'Ulysse, naufragé comme Enée, et de Nausicaa.
[5] L'épouse de Vulcain a aussi enflammé Mars, Bacchus, Mercure et Neptune ; elle a brûlé d'amour pour Adonis et séduit Anchise.
[6] Ph. Heuzé (1985), p. 336

Speluncam Dido dux et Troianus eandem
deueniunt. [1]

Ce qui apparaissait sous forme de projet dans les paroles de Junon à Vénus, avec l'utilisation du futur *deuenient* [2] à la place du présent *deueniunt*, se réalise exactement dans les mêmes termes. Virgile n'ajoute pas plus de détails à l'événement. On suppose l'étreinte des nouveaux amants qui n'est aucunement décrite et laisse la place aux répercussions célestes et terrestres de cette union. Souscrivant à une esthétique de la pudeur, Virgile semble avoir refusé toute suggestion voluptueuse. Pourtant on trouve cette allusion plus tard, davantage détaillée ; Vénus a demandé à Vulcain des armes pour Enée :

Dixerat et niueis hinc atque hinc diua lacertis
cunctantem amplexu molli fouet. Ille repente
accepit solitam flammam notusque medullas
intrauit calor et labefacta per ossa cucurrit,
non secus atque olim tonitru cum rupta corusco
ignea rima micans percurrit lumine nimbos.
[…] Ea uerba locutus
optatos dedit amplexus placidumque petiuit
coniugis infusus gremio per membra soporem. [3]

On connaît essentiellement deux sources avérées à ce passage : chez Homère[4], Héra séduit Zeus pour obtenir de lui la victoire des Achéens sur les Troyens, mais l'union proprement dite n'est pas décrite ; dans le *proemium* du *De natura rerum*[5], Mars se laisse tomber sur le sein de Vénus. La description de la scène d'amour, chez Lucrèce, est explicite et audacieuse ; le texte de Virgile est moins précis et prend davantage appui sur la suggestion.

[1] *En.*, IV, 165-166 : « Didon et le chef troyen se retrouvent dans la même grotte. »
[2] *En.*, IV, 124-125.
[3] *En.*, VIII, 387-393 et 404-406 : « Elle avait dit et, l'entourant de ses bras de neige alors qu'il hésite encore, la déesse l'échauffe dans ses tendres étreintes. Lui soudain a senti s'allumer la flamme familière, une chaleur qu'il reconnaît a pénétré ses moelles, couru dans ses os ébranlés. Ainsi parfois, arraché par le choc du tonnerre, un sillon de feu fait courir dans la nuée les éclats de sa lumière. L'épouse s'en aperçut, heureuse de son adresse et assurée de sa beauté […]. Ayant ainsi parlé, il lui donna les caresses qu'ils désiraient et, s'étant abandonné aux bras de son épouse, trouva pour tout son être un paisible repos. »
[4] Il s'agit de l'*Iliade*, XIV, 346 *sqq.* On s'intéressera moins au passage de l'*Iliade* (XVIII, 369-467) où Thétis demande à Héphaïstos de forger des armes pour Achille, car elle ne le séduit pas.
[5] Lucrèce, I, 33 *sqq.* Virgile va presque jusqu'à citer Lucrèce mot pour mot.

L'union des éléments se révèle à travers les bras de neige de Vénus qui font naître un feu, *flamma* et *calor*, chez Vulcain ; à son tour Vénus est sous l'emprise de cette chaleur des sens

Pourquoi avoir tu ici - dans le cas de l'étreinte de Didon et Enée - ce qui est explicite ailleurs - lors de l'union divine [1] ? Peut-être parce que ce qui est licite pour les dieux, qui plus est dans le cadre d'un couple avéré, ne l'est pas pour les mortels ? Ou serait-ce par respect pour le héros éponyme et les valeurs qu'il doit véhiculer auprès des Romains ? Quoi qu'il en soit, Virgile ne se refuse pas à la peinture de l'amour, à condition qu'elle ne soit pas systématique. Il y a aussi une part d'amour narcissique dans l'*Enéide.* Il ne s'agit plus d'un amour exclusif ou harmonieusement partagé, mais d'un refus de l'autre dans l'amour. Si l'amour existe, il n'est qu'amour de soi. C'est ainsi que l'amour peut être un vecteur de partage et de communion des âmes et des corps ou, au contraire, une dynamique de séparation des êtres. Enée a besoin de la femme pour progresser : Créuse lui donne un successeur, Didon lui permet une pause salutaire dans ses errances et ses combats et Lavinia lui offre le trône. Mais son statut de héros auquel les dieux accordent majoritairement leur préférence le distingue du commun des mortels : il est appelé à un destin qui nécessite une autonomie, hors des contingences de l'amour, qui lie inéluctablement l'être au temps.

Il est des couples sur lesquels le temps n'a pas d'emprise : certains, immortalisés par la légende, sont à jamais célèbres ; d'autres, composés de la foule du petit peuple des anonymes, perpétuent l'espèce et assurent sa continuité sans pourtant laisser de noms dans l'histoire. Et puis il y a ces couples qui doivent tout au hasard de la guerre et qui unissent des êtres de sensibilité opposée, semblant procéder à la réunion de peuples.

L'*Enéide* peut être envisagée comme un miroir de l'humanité vue de manière microcosmique. Toutes les aspirations humaines sont peintes à travers les actions ou les sentiments. Ce sont les couples qui sont notre principal vecteur de connaissance pour les sentiments. Le mariage les unit, la mort les sépare, l'enfant leur survit. C'est à l'échelle du temps que les unions se révèlent précaires ou pérennes, c'est lui qui valide ou invalide les couples. C'est un temps resserré par la dramaturgie des événements qui apparaît dans l'épopée, mais aussi un temps élargi par la connaissance du passé, révélée dans les chants II et III, et celle de l'avenir dévoilé çà et là, lors d'instants de révélations. Passés au crible du

[1] Cette image de Vénus et Vulcain enlacés n'est pas sans écho avec la fresque de Pompéi représentant Vénus et Mars et qui aurait peu convenu pour illustrer ce mémoire : la situation des dieux n'est pas exemplaire de celle des hommes.

temps, certains couples disparaissent et d’autres s’annoncent ; peu d’entre eux obtiendront l’éternité conférée par la légende. Inéluctablement le temps avance ; les dieux seraient-ils les seuls à échapper à la grande marche des heures, des mois et des années ?

Chapitre II : les couples à l'épreuve du temps

Peu de couples peuvent résister à l'épreuve du temps dans l'épopée. Il progresse, entraînant dans son sillage un cortège de maux - vieillesse, mort, désespoir. C'est l'œuvre de Cronos qui met en exergue le paradoxe initial de notre étude : y a-t-il une place véritable pour le couple dans une épopée entièrement vouée à la séparation ? Ce qu'un temps détruit, un autre le construit : tout est nouveauté dans l'*Enéide.* Les couples anciens sont remplacés par des couples neufs qui trouvent leur place dans l'unité de cette nouvelle patrie. Un monde disparaît et avec lui tous ses fondements ; un autre se crée et d'autres couples se forment. Le couple est un indicateur des métamorphoses de l'univers épique : tout ce qui a trait au passé révolu de Troie est marqué du sceau de l'éphémère, et les couples n'échappent pas à cette épuration drastique. C'est ici que se marque le principal point de rupture entre l'*Odyssée* et l'*Enéide* : la première raconte la restauration d'un état et la restructuration du couple initial que forment Ulysse et Pénélope ; la seconde marque un cheminement vers un ailleurs qui s'accompagne d'un autrui. La reconquête d'Ulysse est une conquête véritable pour Enée ; au retour de l'un correspond le départ de l'autre. Enée n'est pas Ulysse ; s'il porte en lui une part non négligeable du héros de l'*Odyssée*, ce n'est pas la seule influence homérique opérant sur son caractère.

L'influence de la *Télémachie* et de l'*Iliade* dans l'*Enéide*, à travers l'impact qu'ont exercé Télémaque et Achille sur Enée, est indéniable. Enée traverse une phase de préparation qui contribue à affermir son caractère (livres I à IV) : le héros se purifie de son passé qui l'inhibe et entache sa vie ; puis, il acquiert la connaissance de l'action et, du rang d'homme (ou de héros encore très humain), il est promu à celui de guerrier (livres IX à XII). Ayant surmonté une des épreuves principales imposées par les destins, lors du séjour à Carthage, Enée peut désormais avoir accès à la révélation qui apparaît comme le centre vivifiant et éclairant de l'œuvre (livres V à VIII), et qui lui permettra, à son tour, d'affronter victorieusement Turnus. D'homme il est devenu guerrier, de guerrier il devient roi [1] : ces mues successives au sein même de l'*Enéide* s'accompagnent à chaque fois d'une assimilation possible avec un personnage homérique : Enée s'apparente d'abord à Télémaque, puis à Achille, et enfin à Ulysse. Le lien entre ces trois visages d'Enée, c'est Rome : Rome qu'il

convoite et qu'il conquiert ; « d'un bout à l'autre du poème, il n'est question que de Rome, de cette Rome qu'Enée ne verra pas, dont il foulera l'emplacement sans le savoir, de cette Rome qui ne s'élèvera que trois cents ans plus tard »[2]. A travers ces trois étapes, se créent trois rapports distincts avec les femmes ; la femme peut être protectrice, rivale et objet de conquête.

Ulysse était roi d'Ithaque, Enée prépare l'avènement de Rome, de cette Rome dont il ignore jusqu'au nom (que la ville ne recevra que sous Romulus) mais dont il connaît l'importance. On ne voit souvent un rapprochement entre l'*Odyssée* et l'*Enéide* qu'à travers les pérégrinations d'Ulysse comparées aux voyages d'Enée ; et, c'est là, en effet, un des liens qui unissent les deux épopées -c'est sans doute le plus apparent. Mais ce n'est pas le seul, et loin s'en faut. La conquête du pouvoir (qui est une reconquête pour Ulysse) est la motivation principale de ces voyages : c'est la fonction régalienne (dans son instauration et sa restauration) qui permet d'assimiler plus étroitement Enée à Ulysse. La portée symbolique des deux œuvres est similaire : on ne peut se saisir (ou se ressaisir) du pouvoir impunément ; il faut remporter des victoires sur le destin, prouver, par ses mérites, son aptitude à l'exercice de la fonction royale. Dans cette épreuve la présence des femmes ou déesses est capitale : Athéna, Calypso, Circé et Nausicaa, pour Ulysse ; Vénus, Didon, la Sibylle et Lavinia pour Enée jalonnent le parcours du héros, de manière plus ou moins prolongée. A l'épouse retrouvée de l'*Odyssée* se substitue l'épouse perdue de l'*Enéide* qui justifie la présence de Didon et Lavinia. Le couple virgilien n'échappe pas à cette logique de reconstruction. Le passé est maudit et ses souvenirs effacés ; le présent est instable ; seul le futur peut offrir la pérennité à ces couples inscrits hors de l'histoire déjà écrite.

[1] Cette progression ontologique découpée en trois phases (l'homme - le guerrier - le roi) peut être rapprochée, comme le fait J. Thomas, des trois degrés de la franc-maçonnerie : apprenti-compagnon-maître.
[2] A. Bellessort (1934), Introduction à son édition de l'*En.*, p. 8.

A Couples unis et séparés : passé

> « Certes, à y bien réfléchir, Cléopâtre devait avoir des façons à elle ; Lady Macbeth, on peut le supposer, avait sa volonté ; Rosalinde, pourrait-on croire, était une jeune fille charmante … Quand on n'est pas un historien, on peut même aller plus loin et dire que les femmes flamboient comme des phares dans les œuvres de tous les poètes depuis l'origine des temps […].
>
> Un être étrange, composite, fait son apparition. En imagination, elle est de la plus haute importance, en pratique, elle est complètement insignifiante. Elle envahit la poésie d'un bout à l'autre ; elle est, à peu de chose près, absente de l'Histoire. Dans la fiction, elle domine la vie des rois et des conquérants ; en fait, elle était l'esclave de n'importe quel garçon dont les parents avaient exigé qu'elle portât l'anneau à son doigt. Quelques-unes des pensées les plus profondes de la littérature tombent de ses lèvres ; dans la vie pratique, elle pouvait tout juste lire, à peine écrire, et était la propriété de son mari » [1].

a. « Une page d'amour » [2]

Ainsi s'exprime le paradoxe du statut féminin. Etre non reconnu et pourtant indispensable, la femme est plus qu'un rôle dans l'épopée. Elle ne se contente pas d'apparaître dans l'ombre des hommes, mais occupe, à des moments ponctuels et dont la place est stratégique dans l'économie du texte, le devant de la scène. Pourtant, ces apparitions sont souvent le constat d'un échec : Créuse est morte, Didon est trahie et Camille vit ses derniers instants. Quand elles ne disparaissent pas elles-mêmes, c'est leur entourage proche qui se délite : Andromaque a perdu toute sa famille et Lavinia connaît le suicide de sa mère et la mort de son fiancé. Autant dire que la place qui leur est réservée laisse un horizon restreint : l'avenir des femmes n'existe pas. Elles ont leur heure de gloire, à l'instar des jeunes gens trop audacieux tels Nisus, Euryale, Pallas ou Lausus. L'épopée est définitivement un monde d'hommes expérimentés ou qui acquièrent leur expérience auprès des plus férus dans l'art de la guerre. Combien de sacrifices pour qu'Enée parvienne à son but ? Combien de vies perdues pour le salut d'un seul homme ? Mais Enée incarne une nation et, à lui seul, c'est l'espoir d'une cité qu'il porte : c'est à ses valeurs qu'il convient de souscrire. Les morts de l'*Enéide*

[1] Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, p. 20.

[2] Le titre est emprunté au huitième volume des Rougon-Macquart, publié en 1878. Suite à la mort brutale de sa fille Jeanne, Hélène Grandjean rompt avec le docteur Deberle dont elle était l'amante pour épouser un vieil ami de la famille, M. Rambaud. Cette histoire passionnelle, dévorante, irrépressible et finalement tragique illustre la difficulté de connaître l'Autre, dans une situation analogue - si l'on inverse les rôles- à celle que connaissent Didon et Enée.

sont autant de sacrifices destinés à promouvoir la quête héroïque : avec Didon, c'est Carthage tout entière qui s'immole.

Le drame de Didon, c'est d'être née femme ; pire, elle est arrivée trop tard dans un monde encore trop jeune. L'histoire de Didon se construit autour de sa mort, comme si sa vie seule ne justifiait pas un récit. Bien que sa vie passée, remarquable en événements, soit retracée à grands traits et par allusion dans l'*Enéide*, c'est sa mort qui la rend invulnérable au passage du temps et finalement immortelle aux yeux de la postérité. Déjà condamnée au chant I, c'est au chant VI qu'elle acquiert toute sa dimension tragique, se refusant aux regards et aux paroles d'Enée, comme d'ailleurs aux questions que se pose actuellement un lecteur de Virgile. Pourquoi une telle précipitation dans son acte ? Quelle démesure justifiait d'abandonner ainsi tout un peuple en formation ? L'amour qui s'immisçait dans son cœur était-il devenu véritable, bien que déclenché par les artifices de Vénus ? Quelle vie connaissait-elle aux Enfers ? Vivait-elle en quiétude auprès de Sychée retrouvé ? Gardait-elle toujours cette profonde vengeance qui l'avait liée à la mort ? Autant de questions laissées en suspens, confortant ainsi l'image d'une Didon mystérieuse et impressionnante. En mourant, Didon a emporté avec elle sa mémoire.

Elle choisit un suicide violent et sans appel : transpercée par le glaive qu'Enée lui a laissé. Avant cela, elle a pris soin de brûler tout souvenir du passé qui refléterait une certaine douceur : elle se refuse le même sort. Elle s'adresse ainsi à sa sœur Anna :

> *« Tu secreta pyram tecto interiore sub auras*
> *erige, et arma uiri thalamo quae fixa reliquit*
> *impius exuuiasque omnis, lectumque iugalem*
> *quo perii, super imponas : abolere nefandi*
> *cuncta uiri monimenta iuuat monstratque sacerdos. »* [1]

Si le feu du bûcher est pour les morts doux comme le miel (*Il.*, VII, 410), pour que les funérailles soient complètes, il convient que les objets qui accompagnent le défunt soient livrés au feu en même temps que lui : à un guerrier on doit garantir ses armes, à une femme,

[1] *En.*, IV, 494-498 : « Toi, sans qu'on le sache, élève un bûcher en plein air dans la cour du palais ; ses armes qu'il a laissées, l'impie, accrochées dans la chambre, tout ce qu'il portait, le lit conjugal qui m'a perdue, mets-les par-dessus ; il me plaît de détruire tous les souvenirs de ce maudit et la prêtresse me le prescrit. »

les vêtements qui recouvrent son corps. C'est ce que, depuis l'épopée, on appelle « la part du mort » [1].

Nous ne saurons donc rien de la mort de Didon, muette, se refusant à la parole, à jamais immortalisée dans cette scène du départ qui peut faire pendant - malgré les évidentes différences- aux adieux d'Andromaque à Hector, où la tendresse se mêle à la crainte. Didon est cette femme possédée et passionnée à l'extrême, préférant la souffrance à la soumission et osant se rebeller contre un destin inique.

Didon se définit plus par le silence qu'elle impose à Enée que par les paroles qu'elle lance au vent alors que le héros a déjà pris la mer. Celui-ci, lors de sa catabase, adresse d'ultimes mots à Didon, lui suggérant de l'écouter :

> *« Siste gradum teque aspectu ne subtrahe nostro.*
> *Quem fugis ? extremum fato quod te adloquor hoc est .»* [2]

En vain ! Didon reste sourde à ces paroles destinées à l'émouvoir et à radoucir un cœur durci et inflexible ; elle part. A l'image de la lune concordant avec l'apparition de Didon s'est substituée celle du silex [3] quand la femme se trouve face à Enée. Pas d'état d'âme ni de pleurs mais une indifférence qui vaut oubli : c'est auprès de Sychée, l'époux légitime que Didon trouve son repos. L'image est explicite et pleine de sens : Enée en appelle à la pitié de Didon, laissant échapper un mot d'amour, discret certes, mais suggestif, à travers l'interrogation du vers 466 ; à proprement parler, l'expression signifie : « Sais-tu dans quels sentiments se trouve celui que tu fuis ? » Didon est insensible à cet argument : sa douleur personnelle, liée au désarroi provoqué par ces retrouvailles inopinées, empêche toute réconciliation. La guerre qu'elle a suscitée contre Enée au moment de son départ l'emporte encore sur l'apaisement qu'elle pourrait retrouver auprès de Sychée. Le silence est la meilleure arme qu'elle puisse opposer à Enée : il n'est pas mépris ni haine, mais simple réprobation et message explicite de la douleur. Le départ du Troyen s'est passé sans échange de paroles, il doit en être de même pour son retour. Ici les mots sont insuffisants à décrire la

[1] Elpénor, compagnon d'Ulysse, mort sans sépulture, n'a, au chant XI de l'*Odyssée*, d'autre requête que d'être enfin brûlé avec ses armes.
[2] *En.*, VI, 465-466 : « Arrête ta marche, ne te soustrais pas à notre présence. Devant qui t'enfuis-tu ? La dernière fois que le destin me donne de te parler, c'est maintenant. »
[3] *En.*, VI, 469-471 : « Elle, s'étant détournée, tenait ses yeux fixés au sol et à cet essai d'entretien ne marque pas dans son visage plus de sentiment que si dur silex elle était ou que fût là debout un marbre de Marpessos. »

situation et l'émotion du personnage ; le silence est plus explicite : il laisse la place à la douleur indicible et insupportable [1].

Le silence est ici un motif distinguant la nature féminine de la nature masculine. Longtemps cantonnée dans l'interdiction de dire ou l'inefficacité de sa parole devant la décision masculine, la femme y trouve un refuge pour échapper à l'homme [2]. Normalement patronne de l'espace clos et privé de la maison, la femme est la garante d'un silence sage et docile, à l'inverse des hommes qui agissent sur l'espace ouvert ou public. Pour Didon, la situation n'est pas aussi manichéenne ; en effet, c'est avant tout une reine et son rôle public ne peut se démentir : c'est une meneuse d'hommes, une reine vénérée et respectée ; elle a donc un droit à la parole propre à son statut. Elle refuse d'en user ici, réprouvant en Enée l'homme manipulé par le destin et refusant de s'y soustraire. De toute façon, c'est la femme-épouse qui apparaît ici : elle n'est plus la maîtresse d'un peuple qu'elle a abandonné ; elle retourne donc dans la sphère privée. Par ailleurs, ce silence de Didon est sans doute lié aussi à un sentiment de honte et de pudeur, placée qu'elle est entre un amant qui l'a délaissée et un époux dont elle a trahi le serment : le silence représente ici la norme qui empêche de tomber dans une situation honteuse. On s'oriente alors vers une vision schématique où pudeur et silence sont des caractéristiques féminines qui situent la femme dans la différence avec l'homme qui, lui, se constitue par la parole : la femme est du côté de l'âme et l'homme du corps. Réflexion et mesure s'imposent à la première quand action et violence caractérisent le second : une fois morte, Didon réintègre ce carcan social dont elle avait tenté de se défaire ; elle redevient femme parmi les femmes et ombre entre les ombres.

Le couple éphémère Didon / Enée se situe entre deux grands modèles antiques : Ulysse et Pénélope, celui-ci quittant Calypso par fidélité à son épouse légitime et celle-ci attendant vertueusement le retour de son mari ; Jason et Médée, celui-ci abandonnant son épouse pour un mariage princier reconnu et celle-ci, enivrée de jalousie, détruisant maison, fils et mari. Enée a quitté Didon pour ne plus jamais lui appartenir ; Didon n'a pas supporté le départ d'Enée, refusant de survivre à cette séparation, elle l'a définitivement scellée sans pourtant endiguer véritablement le destin d'Enée. Didon n'est pas Pénélope parce qu'Enée n'est pas Ulysse, mais il n'est pas non plus Jason et Didon ne peut tomber dans la folie meurtrière de Médée. Ce couple se situe entre mesure et excès ; le temps de leur vie

[1] C'est une réminiscence du silence qu'Ajax oppose à Ulysse lors de sa catabase (*Od.* , XI, 563-564).
[2] Cette dichotomie fait partie intégrante de la doctrine pythagoricienne, puisque le maître imposait à ses disciples cinq années de silence, mettant ainsi à l'épreuve leur maîtrise de soi, ἐνκράτεια; le silence représentait aussi une des qualités les plus appréciées de l'âme féminine.

commune, trop court, n'a pas eu le loisir de sceller des liens indissolubles ; une fois ceux-ci rompus, il faut qu'un équilibre nouveau se forme : Didon appartient déjà aux Mânes souterrains de son premier mari ; Enée est appelé vers une autre vie et un mariage scellant une alliance véritable. Peut-être que la venue d'Enée n'a finalement fait que précipiter la mort, inéluctable, de Didon, lui montrant ainsi la vacuité de sa vie faite de solitude, de souffrance et de regrets.

Le mariage et la reproduction appartiennent au domaine féminin, quand la gloire et peut-être la mort au combat sont des valeurs purement masculines : selon l'idéologie antique, il y a un véritable partage des rôles et des attributions dans l'organisation sociale [1]. Dans cette conception, on comprend mieux la répartition des rôles entre Didon et Enée : elle rêve d'un mariage, il est en quête de gloire ; puisqu'ils sont définis par des aspirations différentes et incompatibles, leur avenir commun n'est pas envisageable. Les adieux avortés de Didon et Enée, résolus dans ce silence final lors de la catabase, forment un écho inversé au modèle de l'adieu, immortalisé par Homère, à travers le couple princier formé par Andromaque et Hector, au chant VI de l'*Iliade*. Alors qu'elle exhorte son époux à se montrer « digne de Troie », Hector invite son épouse à se remarier après sa mort : chacun encourage l'autre à satisfaire aux codes définis par son sexe ; il y a comme un accord, une adéquation entre leurs conceptions qui ne peut que révéler davantage encore la scission qui existe entre Didon et Enée. Elle refuse son départ et tente par tous les moyens de l'en dissuader, en en appelant à la piété caractéristique du héros ainsi qu'à sa légendaire pitié :

> *« […] Per ego has lacrimas dextramque tuam te*
> *(quando aliud mihi iam miserae nihil ipsa reliqui),*
> *per conubia nostra, per inceptos hymenaeos,*
> *si bene quid de te merui, fuit aut tibi quicquam*
> *dulce meum, miserere domus labentis et istam,*
> *oro, si quis adhuc precibus locus, exue mentem ».* [2]

[1] Ces conceptions sont clairement exposées par Xénophon, au IV ème siècle avant J.-C., en exorde de la *Constitution des Spartiates.* Dans la *Vie de Lycurgue*, 27, 2-3, Plutarque expose que le partage des rôles détermine l'existence individuelle, de la naissance jusque par-delà la mort : les tombeaux, normalement anonymes, étaient identifiés dans le cas d'un homme mort à la bataille ou d'une femme morte en couches. Dans ces deux cas, les individus étaient jugés dignes de mentions et donc d'une existence civique.

[2] *En.*, IV 314-319 : « Mais moi, au nom de mes larmes, au nom de ta foi jurée – puisque malheureuse maintenant, je ne me suis rien laissé d'autre-, par notre mariage, par les prémices de notre hyménée, si tu m'as quelque obligation ou si tu as en moi trouvé quelque douceur, aie pitié de cette maison qui chancelle et, je t'en prie, s'il est encore quelque place pour la prière, rejette cet affreux dessein ! »

Dans ce plaidoyer où elle tente de convaincre Enée de revenir sur son projet, Didon lui rappelle, de manière très organisée, les concessions qu'elle lui a consenties. Elle lui présente d'abord la situation actuelle : ses larmes (*ego*) auxquelles il ne peut rester insensible, compte tenu du flot de souffrance qu'elles véhiculent et son engagement (*tuam)* auquel il ne peut se soustraire sous peine de rompre la foi donnée. Ainsi placée en position de victime innocente et manipulée par la perfidie masculine, Didon lui rappelle qu'elle s'est donnée à lui tout entière (*aliud nihil*), ne se laissant aucune issue en cas d'abandon [1]. Enfin, elle utilise l'argument du mariage qui donne des obligations à l'époux autant qu'il lui apporte de douceurs : Enée ayant trouvé quelque bonheur dans les prémices de l'hyménée ne doit pas, en contrepartie, se soustraire aux devoirs qui lui incombent dès lors. C'est en suppliante que Didon se présente à Enée, prosternée devant un homme qu'elle adore plus que la vie elle-même ne lui importe ; elle lui a consenti de grandes faveurs et elle attend d'être payée en retour, par respect de la promesse faite. Ce faisant, elle place Enée dans une alternative peu réjouissante : s'il abandonne Didon, il rompt le serment tacite qu'ils ont conclu et renie la piété qui le qualifie ; s'il reste auprès de la reine, il s'expose à la colère des dieux qui ne lui laissera qu'un répit de courte durée. Mieux vaut décevoir une femme que de s'exposer aux foudres divines ; la réponse d'Enée est celle d'un présumé coupable qui se défend contre les griefs qui lui sont opposés, de la manière la plus impersonnelle possible :

> *« Pro re pauca loquar.*
> *[...]*
> *Desine meque tuis incendere teque querelis ;*
> *Italiam non sponte sequor. »* [2]

Enée instaure un cadre purement juridique, *pro re* signifiant textuellement « en faveur de ma cause ». *Res* est ici un synonyme de *lis*, à une nuance près : il désigne l'objet du procès, par opposition à *lis* qui désigne le débat [3]. Enée réfute ensuite l'argument principal invoqué par Didon, à savoir celui de l'engagement conjugal à demeurer auprès de l'épouse : il n'a jamais conclu de mariage véritable. Enfin, il achève sa plaidoirie sur une parole autoritaire et sans appel où deux verbes se répondent en écho : l'impératif *desine* et le présent *sequor* qui

[1] Virgile a emprunté ce dernier argument à ses prédécesseurs grecs ; on le trouve en effet chez Homère, *Iliade*, XV, 39 ; Euripide, *Iphigénie à Aulis*, 909 ; *Hécube*, 818.
[2] *En.*, IV, 337 et 360-361 : « Pour ma défense j'ai peu à dire […]. Cesse de nous tourmenter tous les deux de tes plaintes ; ce n'est pas mon vouloir qui m'a fait poursuivre l'Italie. »
[3] Dans les formules juridiques, on disait *rem siue litem* (Varron, *De lingua Latina*, VII, 93).

montrent l'inefficacité du discours de Didon qui se terminait pourtant par l'imprécation, elle aussi à l'impératif : *oro, […]exue mentem*. Enée est un homme libre ou, du moins, libéré du joug de Didon : il ne lui doit rien d'autre qu'une reconnaissance certaine pour son accueil et son hospitalité, et il s'en est acquitté par des dons divers et nombreux.

Le seul tort de Didon, c'est d'être une femme, et qui plus est une femme d'avenir qui avait fondé ses espoirs sur de vaines aspirations [1]. Quand elle commence à aimer Enée et qu'elle voit ses sentiments payés de retour, Didon s'imagine épouse et mère, régnant dans le bonheur sur une cité en pleine expansion. Sans doute a-t-elle déjà souffert par le passé et cela suffit à légitimer ses prétentions au bonheur. D'ailleurs, elle termine son discours à Enée sur un appel à la maternité, désireuse de rompre la solitude qu'elle subit depuis la mort de Sychée. Didon se sent désespérément seule, *deserta*[2] ; Didon la puissante, Didon la reine, souffre d'une solitude insupportable. C'est ce qu'Enée a brisé dans sa vie et c'est ce qu'il s'apprête à souder à nouveau. Ce lien avec l'altérité, ce besoin du partage désormais dissous, voilà l'unique objet du ressentiment de Didon : elle ne peut supporter l'idée de se retrouver à nouveau seule, après le départ d'Enée. Consciente qu'elle ne parviendra pas à convaincre Enée de rester auprès d'elle, elle cherche à émouvoir son sens de la paternité et de la famille, révélant aussi l'instinct maternel qu'il a su faire émerger en elle. Elle en appelle au seul pouvoir féminin, celui de la reproduction et de la maternité. C'est une femme, éplorée et sincère, qui s'adresse à l'homme qu'elle aime passionnément, à la folie même, et qu'elle ne parvient pas à imaginer loin d'elle. L'émotion qui ressort de ses paroles ne parviendra pas à émouvoir le cœur du héros aguerri et déjà éprouvé par les malheurs qui a supplanté celui de l'homme fragile et faible. Ainsi se marque, en partie, l'incompatibilité entre les hommes et les femmes : ils évoluent au gré des événements alors qu'elles ne parviennent pas à dépasser leur condition et à magnifier leur existence.

La mort en silence de Didon est à l'image de son mariage avorté : rien n'a été dit, tout a été suggéré et chacun l'a interprété différemment. Elle se pense mariée ; Enée ne l'a pas ressenti ainsi : de là un quiproquo aux conséquences mortelles. Gagnant en intensité ce qu'elle perd en durée, leur liaison s'inscrit dans le cours de l'épopée comme « une page d'amour » au sein des périls. Couple créé par les dieux et défait par eux, Didon et Enée n'ont qu'un bref moment de complicité partagée ; retranchés dans une grotte, ils n'échappent pas à la vigilance

[1] Emma Bovary, des années plus tard, cristallisera ce réel pouvoir de l'imagination sur l'esprit et cette emprise qu'il parvient à obtenir, aliénant l'individu dans un imaginaire qui décolore la réalité et lui donne un aspect vain. Didon fait partie de ces héroïnes insatisfaites de leur vie et n'obtenant le bonheur que par rêves et désirs interposés.
[2] *En.*, IV, 330.

des dieux. Ce qui inaugure pour Didon une liaison indissoluble en marque également la fin pour Enée. Les dieux vont systématiquement à l'encontre des projets humains, s'imposant ainsi en maîtres et faisant des hommes des héros confrontés à des épreuves : quand Ulysse voulait retrouver Pénélope, Calypso le retenait ; quand Enée voudrait rester auprès de Didon, les dieux l'en empêchent. Liés à l'éphémère et toujours soumis aux contraintes du temps, les couples connaissent des unions compliquées, voire même impossibles pour certains d'entre eux.

b. Blessures d'amour [1]

Didon est le personnage qui tisse un lien entre l'amour conjugal, celui qu'elle reconnaît à son époux légitime Sychée, l'amour qu'elle refuse au roi Iarbas et l'amour clandestin accordé à Enée. Elle entre dans trois relations de couple bien distinctes mais qui connaissent toutes une issue tragique : Sychée meurt, Iarbas la presse sans cesse de ses avances[2] et Enée l'abandonne. Sa relation à l'homme, toujours problématique, est cause de séparation et de deuil. C'est ainsi que ce personnage, qui appartint d'abord à la littérature élégiaque, acquiert ses lettres de noblesse dans la tragédie. Mais comment devient-elle également une héroïne d'épopée ? Grâce à Enée sans doute, tout comme Sychée l'avait fondée en tant qu'héroïne d'élégie et Iarbas pour la tragédie. La nature d'un homme serait-elle contagieuse et pourrait-elle irradier sur la femme qui le côtoie plus ou moins volontairement ? Didon ne cherche-t-elle pas à dépasser cette soumission féminine et à sublimer sa condition ? N'est-ce pas le sens de son geste fatidique ? S'il s'exprime à l'égard d'Enée, son suicide est aussi un renoncement face aux codes de l'épopée ; c'est celui d'un personnage qui refuse le carcan littéraire auquel il doit se soumettre. Didon serait alors un démiurge, désireuse qu'elle est de rompre avec l'autorité trop prégnante des codes littéraires.

Ces situations de couple lui permettent de s'affranchir progressivement de son rôle. Elle ne sera plus reine, plus femme même, elle ne sera plus qu'une ombre planant au-dessus de l'épopée et menaçant sans cesse l'édifice épique, une ombre sans voix qui refusera tout

[1] Ce titre fait écho aux paroles de Phèdre destinées à sa sœur Ariane :

« Ariane, ma sœur, de quel amour blessée,
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée ? »

[2] *En.* , IV, 325-326 ; devant le départ précipité d'Enée, Didon lui expose l'alternative qui s'offre à elle : « Que vais-je attendre ? Que Pygmalion mon frère vienne détruire ma ville ou que le Gétule Iarbas m'emmène captive ? »

contact avec Enée, le héros obéissant de l'épopée. Peut-être est-ce ainsi qu'il faut comprendre une expression étrange –soulignée ci-dessous dans le texte- dans la bouche de Didon et jamais vraiment expliquée par la critique ; c'est au chant IV, Enée va partir, Didon, emplie de douleur, envisage la mort :

> *« Non licuit thalami expertem sine crimine uitam*
> *degere more ferae, talis nec tangere curas ;*
> *non seruata fides cineri promissa Sychaeo. »* [1]

Comme le souligne J. Perret, « ces deux vers sont les plus difficiles de ce livre : on achoppe presque sur chaque mot.[…] Cent ans plus tard, si nous en jugeons par une plaisanterie de Quintilien [2], ces vers étaient déjà devenus énigmatiques, étranges ; il est douteux que nous puissions jamais être assurés de les comprendre avec certitude » [3]. Didon est troublée, les phrases se heurtent et les mots restent confus, à l'image de l'expression *more ferae*. S'agit-il d'opposer la sauvagerie à la civilisation et à l'humanité ? Ou *fera* est-il le féminin de *ferus* qui, dans le vocabulaire érotique, désigne l'homme insensible à l'amour ? Didon regretterait alors de n'avoir pas été cette femme, insensible à l'amour et fidèle aux mânes de Sychée … Si l'on souscrit à la première hypothèse, Didon envie les bêtes sauvages, ignorantes des lois du mariage et donc sans reproche ni blâme possible. Quoi qu'il en soit, cette expression exprime le remords, celui d'avoir sacrifié sa promesse passée pour un éventuel avenir qui vient de s'effondrer. Elle n'a pu, comme les bêtes sauvages ou en femme insensible à l'amour, vivre sans ce crime causé par la passion. Il n'y a pas de vie possible pour une grande reine dans le regret et la souffrance : devant le caractère irréparable de sa faute, elle n'a d'autre recours que la mort, « sacrifice magique » [4] selon certains, dans lequel la victime se suicide pour entraîner avec soi l'ennemi dans la mort. Prêtresse et victime, Didon exécute son geste avec malignité et désespoir. Comme le souligne P. Heuzé, « nous voyons que le sacrifice humain, dans l'*Enéide,* ne consiste pas seulement à ravir et offrir la vie des autres, mais à prendre et donner la sienne » [5]. A l'issue de son imprécation, Didon en appelle à son vengeur :

---

[1] *En.* , IV, 550-553 : « Il ne m'a pas été donné, renonçant à l'hymen, de vivre sans reproche ainsi qu'une bête farouche, et d'éviter de telles peines ; je n'ai pas gardé ma foi promise aux cendres de Sychée. »
[2] Quintilien, 9, 2, 64.
[3] J. Perret (1942), pp. 191-192.
[4] Bien qu'elle ne fasse pas l'unanimité, on peut se référer à la thèse développée par A.-M. Tupet, dans son article intitulé « Didon magicienne » (1970), p. 229 *sqq.*
[5] P. Heuzé (1985), p. 166.

« Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor
qui face Dardanios ferroque sequare colonos,
nunc, olim, quocumque dabunt se tempore uires. » [1]

Il est loin le temps où Didon accueillait chaleureusement les exilés troyens et leur offrait l'hospitalité. C'est maintenant une guerre qu'elle réclame, elle qui sera incapable de la mener en appelle à son vengeur, *aliquis* ; on pense bien sûr à Hannibal. L'adresse à la deuxième personne et le terme d'*ossa* confèrent à ce passage une énergie particulière : Didon, tel Phénix, renaîtra de ses cendres dans la personne de son vengeur. La mort de Didon ne marque pas la fin du péril carthaginois. Celle, qui va par la mort passer dans une dimension intemporelle, embrasse dans une même vigueur et un même souffle de vengeance le présent et le futur. Bafouée dans son intégrité et condamnée à mort par le départ d'Enée, Didon sombre dans une colère ravageuse. Elle laisse derrière elle un peuple orphelin de reine, une sœur et une nourrice qui n'ont rien deviné de ses sombres projets.

Le rôle de la nourrice, au chant IV, est suffisamment important pour que cette dernière sorte de la foule des anonymes. Il s'agit de la nourrice de Sychée et c'est la dernière personne à laquelle Didon s'adresse avant d'accomplir son geste suicidaire ; elle est ainsi présentée :

Tum breuiter Barcen nutricem adfata Sychaei,
namque suam patria antiqua cinis ater habebat :
« Annam, cara mihi nutrix, huc siste sororem […]» [2]

Par le biais de la nourrice, Didon se trouve reliée aux deux seules personnes qui comptent pour elle : sa sœur, Anna, qu'elle va abandonner et qu'elle somme la nourrice d'aller chercher et son époux, Sychée, dont la nourrice avait soin et qu'elle-même va retrouver. C'est donc un rôle d'intercesseur entre le monde terrestre et infernal que joue Barcé, inconsciemment. Sur elle converge toute la dimension affective de Didon, son amour pour sa sœur et celui pour Sychée. De plus, la nourrice remplit, dans les sociétés patriarcales et, par suite, dans l'épopée et la tragédie classique, le rôle d'une seconde mère. Réunissant

[1] *En.*, IV, 625-627 : « Lève-toi, ô inconnu, né de mes os, mon vengeur, qui par le feu, par le fer pourchasseras les colons dardaniens, maintenant, plus tard, en tous temps où on en aura la force. »
[2] *En.*, IV, 632-633 : « Alors, brièvement, s'adressant à Barcé, la nourrice de Sychée, car pour la sienne la cendre noire la possédait dans l'antique patrie : Nourrice, toi qui m'es chère, fais venir ici ma sœur Anna … »

l'amour de la mère et la docilité d'une subalterne, elle joue le rôle d'une confidente et d'une complice prête à tout [1]. C'est ainsi que Barcé se hâte d'accomplir les *desiderata* de sa maîtresse :

Sic ait. Illa gradum studio celerabat anili. [2]

Dans cette démarche de la vieille femme on peut voir le cours du destin qui se profile, lentement mais sûrement, vers l'issue fatale. Barcé aussi, quoique figurante dans l'épisode, quitte Didon qui reste seule pour accomplir son acte funeste. Tout le monde semble l'avoir abandonnée, et l'on pourrait l'imaginer, non sans anachronisme, reprenant à son compte, à l'adresse du dieu des dieux, les paroles du Christ « *Eli, eli lamasabaktani* ». Il est intéressant, à ce titre, de noter que Didon n'a plus sa propre nourrice, dont l'urne funéraire désignée par la synecdoque *cinis* est restée dans son ancienne patrie. Désormais, tout semble raccrocher Didon au passé et aux ombres dont elle va bientôt grossir le nombre. Didon n'est déjà plus, sa voix seule subsiste dans l'épopée, pour quelques vers encore, une voix qu'elle espère faire retentir jusqu'à sa vengeance. Elle n'a plus d'autre lien sur terre que celui qui l'attache à Anna, mais cette dernière n'a pas su déceler la folie meurtrière de sa sœur et ne pourra l'arrêter.

L'importance de la nourrice comme figure du destin permet encore un rapprochement avec Enée ; si Didon a perdu la sienne, celle d'Enée meurt elle aussi, à l'arrivée des Troyens au Latium :

Tu quoque litoribus nostris, Aeneia nutrix,
aeternam moriens famam, Caieta, dedisti ;
et nunc seruat honos sedem tuos ossaque nomen
Hesperia in magna, si qua est ea gloria, signat. [3]

Comme Misène donne son nom à un cap et Palinure à un promontoire, Caiéta transmet le sien à une ville, sur la frontière du Latium et de la Campanie, honneur rendu à sa fidélité et

[1] On pense à Euryclée dans l'*Odyssée* (XIX, 357 *sqq.*) ; la nourrice de Phèdre dans l'*Hippolyte* d'Euripide ; la nourrice de Ciris ; et même la nourrice d'Enée lui-même.
[2] *En.*, IV, 641 : « Elle dit et la nourrice pressait son pas avec le zèle des vieilles femmes. »
[3] *En.*, VII, 1-4 : « Toi aussi Caiéta, toi, nourrice d'Enée, tu as en y mourant illustré pour toujours nos rivages ; et aujourd'hui encore l'honneur qui t'est rendu nous garde ta demeure ; dans la grande Hespérie, si c'est là quelque gloire, un nom nous ramène à tes os. »

à ses bons et loyaux services. A la différence d'Enée, qui, bien qu'elle soit souvent absente, dispose du soutien de sa mère Vénus, Didon est profondément seule et aucun obstacle ne viendra contredire son projet. A la solitude de Didon s'oppose le nombre de personnages qui entourent Enée de manière ponctuelle ou plus durable. Progressivement, il se sépare d'êtres qui s'effacent quand leur aide n'est plus utile. Auprès d'Enée, Didon fait partie de ces personnages de passage, adjuvant d'un temps. Sa mort n'était pas nécessaire, c'est elle qui en décide ainsi, soucieuse de prendre son destin en main une fois au moins.

c. Le deuil des femmes

C'est la solitude qui génère la souffrance. Elle ôte à l'individu la légitimité du passé, l'espoir du présent et la sécurité de l'avenir. Dans cette perspective, le couple formé par Didon et Enée est révélateur des sentiments qui se font jour dans les différents couples. On peut, en effet, observer une parenté entre ce couple amoureux et les couples formés par un parent et son enfant, au moment de leur dissolution. On observe une même communion féminine dans le deuil. Par exemple, le vocabulaire employé est identique pour évoquer la souffrance de Didon abandonnée et celle de la mère d'Euryale qui vient de perdre son fils. Telles sont les paroles de cette dernière à l'annonce de la mort de son fils :

> *« Hunc ego te, Euryale, aspicio ? Tune ille senectae*
> *sera meae requies potuisti linquere solam,*
> *crudelis ? […] »* [1]

Le malheur dans lequel se trouve plongée cette mère trouve sa cause dans la disparition de son fils ; combien cruel est-il de l'avoir laissée seule ! Le coup porté est d'autant plus important qu'Euryale est parti à l'insu de sa mère : il a suivi son amour pour Nisus et son envie de gloire. Il le dit à Ascagne ; de même qu'il se prépare à sortir du camp nuitamment, il a également quitté sa mère de nuit, sans la prévenir du danger qu'il partait affronter :

[1] *En.*, IX, 481-483 : « Est-ce toi, Euryale, que je vois devant moi ? Est-ce toi, mon fils, repos tardif de ma vieillesse, qui as pu me laisser seule, cruel ? »

« Hanc ego nunc ignaram huius quodcumque pericli
inque salutatam linquo – nox et tua testis
dextera -, quod nequeam lacrimas perferre parentis. » [1]

On imagine la douleur de la mère d'Euryale à la nouvelle de sa mort, elle qui ignorait jusqu'aux causes de son départ. Devant les vicissitudes du sort, tous les hommes retrouvent une relative égalité : la douleur des gens du commun, du petit peuple de l'*Enéide,* est similaire à la souffrance de la reine Didon lors du départ d'Enée. Lui aussi part sans le lui dire, hâtant ses troupes, de peur que Didon ne le retienne malgré lui. Didon le sait ; elle espère encore le fléchir par ses larmes et ses propos, mais sa colère à l'égard d'Enée les supplante d'abord :

« Quin etiam hiberno moliris sidere classem
et mediis properas Aquilonibus ire per altum
crudelis ? […] » [2]

Comme dans les propos de la mère d'Euryale, on retrouve ce même terme de *crudelis* au début du vers : Euryale est mort, Enée va partir définitivement. La douleur de la solitude est identique pour les deux femmes. On trouve une parenté symbolique entre les deux femmes, la mère et l'épouse, unies dans l'amertume de leur souffrance. Pire, Didon n'était pas sans avoir connaissance du départ d'Enée : il lui a raconté sa fuite de Troie et les signes divins ; il lui a également rapporté les paroles de Créuse défunte qui lui donnait comme perspective les vastes plaines d'Ausonie. Quand la mère d'Euryale ignorait tout du départ de son fils, Didon avait cette conscience initiale ; elle l'évoque d'ailleurs devant Anna :

« Hunc ego si potui tantum sperare dolorem,
et perferre, soror, potero. » [3]

Cette phrase est ambiguë et elle permet à Didon de cacher à Anna ses intentions véritables. Elle signifie « je pourrai supporter cette douleur comme j'ai pu la prévoir », c'est-à-dire : « je n'ai pu la prévoir et je ne pourrai la supporter » ; ce sens est d'accord avec

---

[1] *En.*, IX, 287-289 : « Aujourd'hui je la laisse, ignorante de nos dangers, quels qu'ils soient, et sans lui avoir dit adieu - la nuit, ta main m'en sont témoins - parce que je ne pourrais supporter les larmes de ma mère. »
[2] *En.*, IV, 309-311 : « Que dis-je ? tu armes une flotte sous les astres de l'hiver, impatient d'aller parmi le grand large au milieu des Aquilons, cruel ! »
[3] *En.*, IV, 419-420 : « Moi, si j'ai pu m'attendre à ce coup si cruel, je pourrai aussi, ma sœur, le supporter. »

moritura (vers 415) et *hoc unum* (vers 420). Mais la phrase est à double sens : Didon devait s'attendre à cette séparation dès l'arrivée d'Enée, puisqu'elle savait qu'il allait en Italie. C'est ce second sens que doit comprendre Anna. Didon brouille les pistes, cachant le caractère insupportable de sa douleur à sa sœur. Qu'il s'agisse de la mère d'Euryale ou de Didon, la douleur est la même : intolérable. « Hommes et femmes dans l'épopée virgilienne ne partagent pas le même univers ; les femmes ont des sentiments et des valeurs qui ne sont pas ceux du monde masculin. Elles manquent ainsi totalement de ce sens de la mission qui anime les hommes. Pis, elles peuvent s'opposer à sa réalisation »[1]. C'est ce que tente de faire Didon auprès d'Enée et Jupiter se voit obligé de dépêcher Mercure pour le mettre en garde. Enée est le symbole de la grandeur nationale : il doit illustrer l'histoire de Rome, tandis que Didon représente l'Afrique. Enée incarne la grandeur du destin romain, aussi bien du passé républicain que du présent augustéen : plus qu'un personnage de légende, il devient un symbole. Ce dernier ne peut être aboli par une femme et encore moins par l'Amour, thème tragique par excellence, où affluent les réminiscences des tragédies grecques.[2] Il s'ensuit une séparation où la tragédie explose avec la présence de la mort.

C'est dans une perception mythique de l'amour que s'inscrit le couple formé par Didon et Enée. On retrouve la tradition de l'*amor-furor* décrit par Catulle : Protésilas mort laisse Laodamie en proie à une douleur qui égale son amour et qui dépasse les *magnos furores*[3]. Comme Didon, qui concentre en elle l'amour et la souffrance - qui se mue par la suite en colère - Laodamie est une figure double pour Catulle : elle représente à la fois sa passion pour Lesbie et sa douleur face à la mort de son frère à Troie. Elle est d'ailleurs présente aux enfers, aux côtés de Didon[4]. C'est aussi au mythe d'Ariane qu'est redevable Virgile dans sa peinture du couple le plus tragique de l'*Enéide*, retenant essentiellement le moment de l'abandon où l'amour se teinte de *furor*. Couples condamnés, amour débordant dans le *furor* : Didon est dans la lignée de Laodamie ou d'Ariane, l'une survivant à la mort de son époux, l'autre abandonnée. La passion ne triomphe pas de la marche de l'histoire ; les amours humaines participent à l'*impietas* générale.

[1] L. Beck-Chauvard (2001), p. 125. On peut nuancer cette assertion en prenant l'exemple de Créuse, qui, pour sa part, est une des premières à évoquer la mission d'Enée.
[2] Le chant IV de l'*Enéide* reproduit le schéma du drame selon la théorie d'Aristote : une exposition, une suite de péripéties (la partie centrale, du vers 373 au vers 995), le dénouement ; à la lumière de la dramaturgie classique du XVIIe siècle, on peut y retrouver, outre les trois unités, un découpage en cinq actes, l'acte IV étant la mort de Didon ; les dialogues sont nombreux, les monologues se répondent deux à deux ; certaines répliques semblent prêtes pour la scène. Racine y puisera largement.
[3] Catulle, *Poème 68*, v. 130.
[4] *En.*, VI, 647.

Enée est un chef, un conquérant, un roi, en apparence fait pour l'épopée, par son côté triomphateur et son destin héroïque, mais en réalité il trouve son originalité dans le fait qu'il touche à l'essence même du tragique. Il abandonne Didon et la pousse à la mort ; il part faire la guerre et conduit certains de ses compagnons de vie à trépas ; il triomphe au Latium et Amata se suicide. On peut reprendre à ce titre une phrase essentielle de Racine, dans sa préface de *Phèdre* : « Les passions [ne] sont présentées aux yeux que pour montrer le désordre dont elles sont cause. » Enée est un héros d'épopée qui ressent la tragédie de la vie : tout se délite autour de lui ; c'est à ce prix qu'est la victoire. Sur son passage, quelques victimes sont offertes aux dieux, comme pour légitimer son parcours. On peut alors se demander pourquoi il n'y a aucune tragédie dans la littérature latine qui porte le nom d'Enée. La réponse s'avère simple : Enée est un personnage sacré, comme Romulus. Et Virgile ne veut-il pas suggérer que le fils d'Anchise s'est réincarné mille ans après… en la personne d'Auguste ? L'œuvre est définitivement tournée vers le futur, seul espace viable pour les couples ayant enfin atteint une terre d'asile. Tout comme le passé, le présent n'autorise aucune union durable. Didon et Enée sont définitivement figés, dès le quatrième chant, comme un couple du passé : leur union encadre le vaste récit de la chute de Troie et du départ en exil des compagnons d'Enée. C'est un souvenir de Troie qu'il faut brûler, au même titre que le sort subi par la ville. Didon voulait faire de leur union son présent, mais c'est sans compter ce passé collectif dont elle est maintenant témoin et son passé individuel qui empêche ce couple de perdurer. Veuve de Sychée, elle a refusé l'union avec le roi Iarbas. C'est celui-ci qui demande à Jupiter d'intervenir, au nom de son honneur bafoué :

> *« Femina, quae nostris errans in finibus urbem*
> *exiguam pretio posuit, cui litus arandum*
> *cuique loci leges dedimus, conubia nostra*
> *reppulit ac dominum Aenean in regna recepit. »* [1]

Roi des Maxitani, peuple nomade d'Afrique sur la rive septentrionale du lac Triton, Iarbas est un prétendant que Didon a refusé [2]. Justin nous offre une légende autre que celle de Virgile à propos de ce couple improbable : Elissa aurait été demandée en mariage par Iarbas,

[1] *En.*, IV, 211-214 : « Une femme qui, errante sur nos terres, dut payer pour établir une ville de rien, à qui nous donnâmes les lois de sa tenure et un coin de rivage à labourer, a repoussé notre hymen et reçu Enée comme seigneur dans notre propre royaume ! »
[2] Anna rappelle à sa sœur le refus de cet hymen ; IV, 36 : *despectus Iarbas.*

sous menace de guerre. Mise en demeure par les chefs carthaginois de se sacrifier pour le salut de l'Etat, elle aurait fait préparer un bûcher, comme si elle voulait honorer une dernière fois son premier mari : y montant, elle se serait tuée d'un coup d'épée [1]. Dans un cas - dans le récit de Justin - Didon se suicide pour ne pas supporter l'outrage d'un mariage qui lui répugne ; dans l'autre - pour Virgile - c'est le contraire : c'est faute d'union durable qu'elle se tue. Le point de réunion des deux traditions, c'est le personnage de Iarbas : chez Virgile, il est la cause indirecte du suicide de Didon. Au centre du chant IV, l'union d'Enée et Didon se situe au milieu d'un double mouvement de haut en bas et de bas en haut. Junon et Vénus créent et contemplent cette rencontre dans la grotte ; Iarbas en apprend la nouvelle et il en informe Jupiter qui à son tour dépêche Mercure auprès d'Enée. Tout est affaire des dieux, du début à la fin de leur couple. Son suicide est le seul acte volontaire de Didon : s'il révèle son incapacité à supporter l'insupportable, il manifeste aussi sa volonté de se démarquer des projets divins. Dans la mort, elle prend en mains un destin qui lui échappait dans l'amour. Didon est un personnage du passé, car elle a une histoire personnelle importante. Tournée vers le présent avec Enée, il ne lui est pas donné d'y demeurer et elle préfère enfouir sa peine au plus profond d'elle-même et son corps dans les entrailles de la terre. Certains couples, condamnés dans le passé, se révèlent impossibles dans le présent.

[1] Justin, XVIII, 6. Quoi qu'il en soit, le personnage de Iarbas garde, dans ces deux versions de la légende, un statut hostile à la reine carthaginoise. Dans l'*Enéide*, c'est également lui qui révèle à Jupiter la liaison de Didon et Enée, l'implorant d'y mettre fin brutalement (IV, 206-218) : il remplit donc une fonction proche de celle du délateur ou du traître.

B Couples impossibles et refusés : présent

« A qui donc sommes-nous ? Qui nous a ? Qui nous mène ?
Vautour fatalité, tiens-tu la race humaine »[1] ?

a. Le pouvoir des dieux

L'importance que joue la lumière dans l'épisode de Didon est indéniable ainsi que le côté quelque peu manichéen dévolu à ce jeu de clair-obscur : les ténèbres symbolisent l'ignorance qui conduit à la mort, la lumière figure la connaissance, la révélation qui doit privilégier la vie [2]. Cette esthétique de la lumière se retrouve tout au long de l'*Enéide*, associée au thème du regard qui unifie le monde des dieux et celui des hommes, qui relie les hommes les uns aux autres, qui attache les hommes qui sont sur terre à ceux qui sont sous terre ; mais « les choses n'ont pas un sens en elles-mêmes, elles ne sont signifiantes qu'à travers la personnalité qui les voit et qui les imprègne de sa propre vision du monde » [3].

Ainsi suivant la sensibilité de la personne qui voit, l'éclairage affectif est différent. Par exemple, aux vers 608 à 618 du deuxième livre, c'est Vénus qui prend en charge la description du sac de Troie : elle évoque successivement les actions de Neptune, Junon, Pallas et les exhortations de Jupiter. Mais ce que Vénus peut voir reste caché au regard humain qui n'en perçoit qu'une vague image ; seul Enée distingue quelques formes qu'il identifie comme étant les dieux :

Apparent dirae facies inimicaque Troiae
numina magna deum. [4]

Il s'agit ici des dieux opposés à Troie et qui se battent, au côté des Grecs, accélérant la défaite des Troyens. Or, l'œil humain et l'œil divin ont une perception totalement différente de la même situation ; deux univers sont en opposition : le monde des hommes, milieu de

[1] Hugo, *Les Contemplations*, « Pauca Meae », VIII, 1845. V. Hugo donne sa version du *fatum*, principe supérieur à Dieu et au Diable, qu'il laisse toutefois sans réponse.
[2] A ce propos on peut se référer à l'article de M. Deramaix (1994), pp. 30-112.
[3] J. Thomas (1981), p. 119.
[4] *En*., II, 622-623 : « Des formes terribles apparaissent et, acharnées contre Troie, les puissances souveraines, les dieux. »
Ces vers sont imités de l'*Iliade*, XX, 32-34 où les dieux décident de prendre part à la guerre de Troie.

l'accomplissement et de la transformation, de la durée, du passage, de l'action, et le monde des dieux départi de toute contingence temporelle ou spatiale, que J. Thomas désigne comme le « référentiel axial »[1] de l'épopée. Or, les dieux et les hommes ne se mêlent jamais ; ainsi Enée ne peut étreindre sa mère, ainsi la divinité apparaît toujours à l'homme sous une identité qui n'est pas la sienne, quand ce n'est pas sous la forme d'un songe. Finalement, peut-être que « les dieux ne sont que les allégories dramatiques des mouvements les plus naturels du cœur ou de l'instinct » [2], telle l'ombre avertissant Enée de quitter promptement Carthage et Didon:

Aeneas celsa in puppi iam certus eundi
carpebat somnos rebus iam rite paratis.
Huic se forma dei uoltu redeuntis eodem
obtulit in somnis rursusque ita uisa monere est,
omnia Mercurio similis, uocemque coloremque
et crinis flauos et membra decora iuuentae. [3]

Alors que Mercure était déjà apparu une première fois à Enée dans l'évidence du plein jour (IV, 358-359) pour le mettre en garde sur son attachement à Didon (manifeste au v. 395), Virgile fait ici intervenir une ombre, « un fantôme nocturne suscité on ne sait d'où, se gardant de dire son nom, usant, pour en imposer, de l'apparence de Mercure et, comme la Renommée naguère, comme Allecto plus tard, mêlant le vrai et le faux » [4]. C'est une ombre, un rêve qui va décider Enée à partir sur-le-champ ; ou plutôt, ce spectre déifié va suggérer à Enée de quitter Didon, mais c'est au héros qu'appartient la décision : Enée est responsable de son acte, même s'il n'est pas maître de ses songes (mais qui l'est d'ailleurs vraiment ?). A ce titre, la rupture des câbles qui marque le départ d'Enée et de sa flotte est très symbolique : c'est une épée qui sépare Enée de Didon; Virgile nous dit d'Enée :

[…] Dixit uaginaque eripit ensem
fulmineum strictoque ferit retinacula ferro. [5]

[1] J. Thomas (1992), p. 253.
[2] A. Bellessort (1920), p. 181.
[3] *En.*, IV, 554-559 : « Enée, sur sa haute poupe, maintenant résolu à partir, prenait son sommeil, tous préparatifs maintenant achevés. Alors l'image d'un dieu revenant sous les mêmes traits s'offrit à lui dans son sommeil, et parut l'avertir encore ; elle était en tous points semblable à Mercure, c'était sa voix, l'éclat de son teint, ses cheveux blonds, son corps rayonnant de jeunesse. »
[4] J. Perret, v. 576 note 1.
[5] *En.*, IV, 579-580 : « Il dit, arrache au fourreau son épée flamboyante, frappe les câbles du fer nu. »

C'est aussi le fer qui séparera le corps de Didon de son âme :

> *Dixerat, atque illam media inter talia ferro*
> *conlapsam aspiciunt comites, ensemque cruore*
> *spumantem sparsasque manus.* [1]

Le chiasme que l'on peut noter entre les deux extraits rapproche les mots *ensis* et *ferrum* (employés au même cas dans les deux passages) autant qu'il sépare Enée et Didon. Pourtant, leur geste différencie les deux personnages : ils sont bien également « sujets » de leurs paroles (*dixit* - *dixerat*), mais alors qu'Enée est l'auteur direct de son acte (comme le prouvent les verbes d'action *eripit et ferit*), Didon en est l'auteur indirect (son acte est rapporté par ses servantes qui la voient, *aspiciunt*). Ainsi, le jeu du regard va de Mercure à Enée[2], de Didon à Enée[3], de Junon à Didon ; de Mercure à Junon, le regard commence et finit par les dieux, indirectement ils ont une part de responsabilité dans cette scène tragique : Mercure a contribué à la mort de Didon, Junon l'a enterrée.

Toutes proportions gardées, le départ d'Enée de Carthage s'apparente à celui de Télémaque au chant III de l'*Odyssée* : à la faveur de la nuit, Télémaque quitte Ithaque sans même en avertir sa mère Pénélope ; il confie à Euryclée, sa nourrice : « Crois-moi, cette décision-là [il s'agit de son départ] n'est pas prise sans l'assentiment d'un dieu. Mais jure de ne pas en parler à ma mère avant que soit le onzième, le douzième jour, ou que, désirant me voir elle n'apprenne elle-même mon départ. Je ne veux pas que des pleurs gâtent à jamais la beauté de son teint » [4]. Outre le fait que cette scène ne contienne aucun élément proprement tragique, c'est surtout l'absence du jeu des regards qui la distingue de l'*Enéide* : si Pénélope avait assisté au départ de son fils, la scène eût sans doute été fort différente [5]. Dans les deux cas, l'intervention de la divinité (Mercure dans l'*Enéide*, Athéna dans l'*Odyssée*) est prépondérante pour décider le héros à partir ; d'ailleurs, si l'on peut opposer les dieux de

[1] *En.*, IV, 663-665 : « Elle avait dit et avant qu'elle n'achève, ses servantes la voient retombée sur le fer, l'épée couverte d'une écume de sang, ses mains sans vie. »
[2] *En.*, IV, 571 : *Tum uero Aeneas subitis exterritus umbris* […] ; « Alors Enée, effrayé de cette vision inattendue... »
[3] *En.*, IV, 586-587 : *Regina e speculis ut primam albescere lucem / uidit et aequatis classem procedere uelis* […] ; « La reine, de sa tour, dès qu'elle vit les premières lueurs blanchir et s'éloigner la flotte à pleine voile... »
[4] *Od.*, II, 372-376.
[5] Rappelons-nous, par exemple, la mort de la mère de Perceval quand elle voit partir son fils.

l'*Iliade* et ceux de l'*Enéide* [1], ceux de l'*Odyssée* et de l'épopée latine sont semblables (Athéna et Vénus interviennent avec la sollicitude et la tendresse d'une mère envers Télémaque et Enée). Mais l'homme peut-il changer le cours des événements, tromper les dieux, braver les destins ? Il faut tout d'abord opérer une distinction entre les dieux, qui agissent concrètement sur le monde terrestre, et les destins qui régissent l'ensemble de l'univers (le monde divin y compris). En effet, les dieux sont, tout comme les hommes, soumis aux contingences du destin ; à preuve les paroles de Junon qui rêve de détruire Enée et sa flotte au chant I, et qui s'écrie :

« Quippe uetor fatis. »[2]

Alors, qui ou que sont ces destins, supérieurs aux dieux mêmes ? J.P. Brisson avoue son embarras devant ce mot de *fatum* [3]. Le problème majeur vient en fait de la signification précise que Virgile a entendu donner à ce mot dans ses différentes occurrences ; J.P. Brisson distingue trois sens principaux du mot *fatum* dans l'*Enéide* : « la réponse d'un oracle, la destinée particulière d'un individu ou d'une collectivité, enfin le « destin » dans ce qu'il a de plus contraignant et de plus irrévocable »[4]. Or, ces destins, aussi immuables soient-ils, laissent tout de même une marge de manœuvre à l'homme, notamment dans le choix des moyens. Si les destins fixaient à Enée l'Italie comme nouvelle patrie, ainsi que Jupiter le rappelle à Vénus inquiète du sort de son fils :

« Parce metu, Cytherea, manent immota tuorum
<u>fata</u> tibi ; cernes urbem et promissa Lauini
moenia sublimemque feres ad sidera caeli
magnanimum Aenean ».[5]

[1] Sainte-Beuve (1857), p. 253, insiste même sur l'aspect factice des dieux de l'*Enéide* : « Homère a montré les dieux comme on les concevait de son temps, tour à tour débonnaires, brusques, colères, personnels, doués au plus haut degré de passions humaines, mais avec des facultés et des forces surnaturelles ; il ne paraît jamais s'inquiéter des inconséquences qu'un railleur y trouverait. Virgile, en recevant ses dieux tels que les lui donnait la tradition, les a soignés comme quelqu'un qui n'y croit pas, et qui est venu depuis Cicéron et César - comme qui dirait depuis Voltaire ».

[2] *En.*, I, 39 : « C'est vrai, j'en suis empêchée par les destins. »

[3] J.P. Brisson (1966), p. 286 ; il avoue : « les difficultés qu'offre la traduction de ces deux petites syllabes du latin *fatum* suffisent à nous prévenir de la complexité de leur sens. On a dépensé pour l'élucider des trésors d'érudition ; mais pour utile qu'elle soit, l'érudition est ici impuissante ».

[4] J.P. Brisson (1966), p. 286.

[5] *En.*, I, 257-260 « Sois sans crainte, Cythérée ; les <u>destinées</u> des tiens te sont acquises, immuables ; tu verras ta ville et les murailles promises de Lavinium, et tu enlèveras bien haut vers les astres du ciel le magnanime Enée. »

ils n'exigeaient nullement qu'il dût s'y implanter par la force des armes, comme le souligne Jupiter devant le conseil des dieux :

« Abnueram bello Italiam concurrere Teucris. »[1]

Ces paroles de Jupiter sont intéressantes grâce à la part de sous-entendus qu'elles ménagent. Sous le terme d'*immota*, c'est l'opposition exercée par Junon qui est suggérée : malgré la déesse et sa haine farouche des Troyens, le destin d'Enée s'accomplira. L'opposition entre Vénus et Junon se trouve résolue dans ce premier vers : en ne citant pas cette dernière, Jupiter reconnaît la suprématie de sa fille sur sa femme. Le second sous-entendu que l'on peut voir dans ce terme d'*immota*, c'est une référence à Didon : elle aussi apparaîtra comme un obstacle potentiel à l'implantation d'Enée au Latium.

De même, le séjour à Carthage n'était pas inévitable et la mort de Didon ne doit rien aux destins :

Nam quia nec fato merita nec morte peribat,
sed misera ante diem subitoque accensa furore,
nondum illi flauom Proserpina uertice crinem
abstulerat Stygioque caput damnauerat Orco. [2]

En tant que nécessité qui régit tous les mortels, le *fatum* est assimilable à la mort naturelle ; quant à la *morte merita*, c'est la mort consécutive à une condamnation ; Didon n'a eu à subir ni l'une ni l'autre : elle a devancé les destins et s'est elle-même châtiée pour une faute non répréhensible. Les dieux ne croyaient pas qu'elle soit condamnable pour son amour pour Enée puisque eux-mêmes l'avaient favorisé. Les deux derniers vers de ce passage nous montrent que les mourants sont semblables à des victimes offertes aux dieux infernaux qui doivent leur enlever quelques cheveux sur le front [3]. Or, Proserpine n'enlevait pas ces prémices aux suicidés, comme c'est le cas de Didon, car ils devançaient le jour marqué par la

[1] *En.*, X, 8 : « Je n'avais pas voulu que l'Italie en armes se liguât contre les Troyens. »
[2] *En.*, IV, 696-699 : « Car sa mort n'étant l'effet ni du destin ni d'une juste condamnation, comme elle périssait, malheureuse, avant son jour et enflammée d'un délire soudain, Proserpine n'avait pas encore détaché de sa tête le cheveu blond ni voué sa vie à l'Orcus stygien. »
[3] Cette pratique, très courante, est assimilable à celle des sacrificateurs qui coupaient quelques poils des victimes. On trouve mention de cette pratique dans l'*Alceste* d'Euripide, 74-76, où la mort se hâte en disant : « Je me hâte vers Alceste, pour que je prenne les prémices de la victime avec le glaive ; car elle est vouée aux dieux infernaux, toute tête dont ce glaive consacre les cheveux ».

nature. Il est aussi une autre croyance, qui excède d'ailleurs les frontières de l'Italie, qui plaçait le siège de la vie dans les cheveux ; tel est le principe de la légende de Nisus [1]. Bien que son nom prédestinât Didon à errer dans les Champs des Pleurs (Elissa, reine de Tyr, reçut le surnom de Didon qui signifie « l'errante »[2]), rien ne commandait qu'elle mourût si prématurément. Face à ce *fatum* qui s'oppose à l'homme considéré dans son rapport à l'humanité, l'*Odyssée* privilégie le terme de πότμος qui caractérise le destin dans ce qu'il a de plus imprévisible et qui n'engage qu'une destinée particulière ; c'est ce qu'Athéna rappelle à Télémaque :

« Tu as pris la mer et navigué dans le but précis de t'informer du sort qu'a subi ton père, et du lieu où la terre s'est refermée sur lui » [3].

Ainsi, même à travers la notion de « destin », l'*Enéide* se démarque de la *Télémachie* : Enée s'intéresse à son propre destin (représentatif de celui de la collectivité) ; Télémaque se préoccupe de celui de son père (c'est tout d'abord par procuration qu'on obtient des informations sur Ulysse). Ce qui permet essentiellement de rapprocher Enée de Télémaque c'est le caractère plus romanesque qu'épique qu'offrent tout d'abord les deux personnages : ils cherchent à réaliser leur unité personnelle. Voilà deux personnages profondément humains, présentés avec leurs troubles, leurs angoisses, leurs passions dans un contexte où le merveilleux cède la place à la réalité qui va de pair avec le souci de vérité, d'authenticité. Ce que Virgile voulait faire d'Enée, c'était avant tout « un homme, rien qu'un homme, capable de petites lâchetés et de maladresses » [4] ; c'était aussi un personnage dont le caractère allait évoluer et qui serait prêt à affronter les guerres les plus terribles : le roman deviendrait épopée, de simple homme qu'il semblait d'abord être, Enée deviendrait un héros à part entière.

Aussi les livres I à IV de l'*Enéide* apparaissent-ils comme une phase de préparation avant l'action, tel un échauffement avant une course. Encore tourné vers son passé dans ces quatre premiers chants, Enée est maintenant prêt à affronter son présent. L'épisode avec

[1] Cette histoire, racontée par Ovide, *Métamorphoses*, VIII, 1-151, rapporte que le roi de Mégare, Nisus, avait un cheveu de pourpre auquel le statut de la ville était attaché. Sa fille, Scylla, l'enleva pour le donner au roi de Crète, Minos, qui assiégeait Mégare. Minos eut horreur de cette trahison et il fit attacher Scylla au gouvernail de son navire. Elle fut changée en huppe et son père en aigle marin. Virgile était assez sensible à cette légende qu'il évoque dans les *Géorgiques*, I, 406-409 et peut-être dans un poème qu'on lui attribue, *Ciris*.
[2] Revue *Athéna*, Les Guerres Puniques, « La légende d'Elissa », pp. 2-5.
[3] *Od.*, III, 15-16 :
Τοὔνεκα γὰρ καὶ πόντον ἐπέπλως, ὄφρα πύθηαι
πατρός, ὅπου κύθε γαῖα καὶ ὅν τινα πότμον ἐπέσπεν.
[4] R. Brasillach (1931), p. 197.

Didon - qui est la scène centrale de cette première partie de l'*Enéide* - a été essentiel pour Enée car il lui a permis d'exorciser ce passé, sujet de ses hantises les plus profondes ; la ruine de Troie a été en quelque sorte enterrée avec le souvenir de Didon. Les dieux ont orchestré cette rencontre, ils l'ont favorisée puis l'ont dénouée. Responsables des vies humaines, les dieux régissent ce qu'il convient d'appeler le tragique des destinées ; ils font et défont les couples à leur convenance. Didon l'apprendra à ses dépens.

b. Les femmes et les destins : le tragique des destinées

Rappelons-nous les vers introducteurs à cette partie, ceux de Victor Hugo, fervent admirateur de Virgile [1] et jetant, comme lui, un regard très sombre sur la condition humaine qui fait de l'homme un esclave aliéné aux forces extérieures de l'univers ; ce *fatum* à propos duquel Hugo écrit :

> « Destin, lugubre assaut ! » [2]

Mais, si Enée se trouve prisonnier de ce destin qui lui a été imposé, il a pourtant la chance d'être fils d'une déesse toujours prête à intervenir pour alléger ses malheurs. C'est dans un des *Hymnes homériques*, dédié à Aphrodite, qu'apparaît l'histoire de la naissance d'Enée ; après s'être unie à Anchise, puis lui avoir révélé sa nature divine, Aphrodite lui parle en ces termes :

> « Un fils te naîtra qui sera roi de Troie
> et sa lignée se perpétuera sans cesse.
> Il aura nom Enée car ma douleur a été énorme
> de m'être laissée tomber dans la couche d'un homme.
> [...] Ce fils, dès qu'il verra la lumière du soleil
> sera nourri par les nymphes montagnardes au sein généreux.
> [...] je viendrai ici-même t'amener mon fils dans la cinquième année de son âge.
> A la vue de ce rejeton, tu te réjouiras

[1] J. Perret (1966), p. 159, écrit, en effet : « Dans la sensibilité lamartinienne il y a beaucoup de Virgile, et Hugo, toute sa vie, tiendra ce poète pour un de ses maîtres ».
[2] Hugo, *op. cit.*, v. 9.

de constater qu'il est semblable aux dieux ;
tu le conduiras aussitôt à Troie, la ville battue des vents ». [1]

Ainsi Vénus est-elle la première ordonnatrice du destin d'Enée ; et, de même qu'on trouve parfois une référence à Anchise dans l'identification d'Enée (*Aeneas Anchisiades*), de même son origine divine est souvent mentionnée (par exemple, Hector l'appelle *nate dea*[2]). Mais, jamais Vénus et Anchise ne sont mis en présence l'un de l'autre dans l'*Enéide* ; de même, leurs actions sont toujours complémentaires, jamais supplémentaires, comme le souligne B. Otis : « Elsewhere in the poem, Venus comes to Aeneas only at crucial moments (in I, II, VII) when her direct information, warning, or help are essential. But she never intervenes when Anchise is present : Anchise *alone* is sufficient to maintain Aeneas's constancy and *pietas* » [3].

Vénus joue le rôle de la véritable adversaire de Junon et des ennemis d'Enée, usant d'une puissance surhumaine ; en cela, on peut l'opposer à Thétis, la mère d'Achille, qui ne joue dans l'*Iliade* que le rôle d'une mère tendre et inquiète. Vénus privilégie l'action par rapport à l'émotion, même si parfois elle ne peut cacher son inquiétude et retenir ses larmes, comme au livre I, alors qu'elle va s'adresser à Jupiter :

Atque illum talis iactantem pectore curas
tristior et lacrimis oculos suffusa nitentis
adloquitur Venus […][4]

Ici, la mère, peinée et souffrante, cède la place à la déesse, rebelle et toute puissante. Pourtant, le drame de cet amour mère/fils, c'est qu'il est condamné à demeurer dans le domaine verbal, et interdit toute démonstration concrète d'affection. Ainsi, alors que Vénus

[1] « Hymne à Aphrodite », in *Hymnes Homériques*, éd. J.P. Vernhes, Paris, Ophrys, 1997 ; vv. 196-200 ; 257-258; 278-281.
[2] *En.*, II, 289, « fils d'une déesse ».
[3] B. Otis (1964), p. 255 : « Ailleurs dans le poème, Venus ne se présente à Enée qu' à des moments cruciaux, quand son information directe, son avertissement ou son aide sont essentiels. Mais elle n'intervient jamais lorsque Anchise est présent : Anchise *seul* suffit pour préserver la constance et la *pietas* d'Enée ».
[4] *En.*, I, 227-229 : « Or, comme de tels soins occupaient son esprit, voici que, toute triste et mouillant de larmes ses yeux lumineux, Vénus s'adresse à lui […] ». Ce passage inspira les vers suivants à Racine :
« Triste, levant au ciel ses yeux mouillés de larmes
Qui brillaient au travers des flambeaux de ses armes... » (*Britannicus*, II, 2, vv. 387-388)

s'est entretenue avec son fils sous l'apparence d'une chasseresse [1], Enée reconnaît-il sa mère tandis qu'elle disparaît et lui lance-t-il cette plainte douloureuse :

« Quid natum totiens, crudelis tu quoque, falsis
ludis imaginibus ? Cur dextrae iungere dextram
non datur ac ueras audire et reddere uoces ? » [2]

En fait, il semble que Vénus puisse saisir ou embrasser son fils - geste que lui-même ne peut accomplir - comme en témoignent ces mots appliqués à un geste de Vénus sur Enée : *dextraque prehensum* [3]. Leurs rapports sont donc des plus complexes : Vénus peut voir Enée à tous moments, le toucher, l'extraire d'une bataille etc. Enée, lui, n'est voué qu'à aimer une ombre qui se dérobe à chacun de ses efforts pour la saisir.

Parallèlement, Créuse s'évanouit elle aussi, devenant pareille à une ombre, à un fantôme inconsistant, impalpable ; Enée raconte à Didon :

« Ter conatus ibi collo dare bracchia circum ;
ter frustra comprensa manus effugit imago,
par leuibus uentis uolucrique simillima somno.» [4]

On retrouve exactement ces trois vers lors de la rencontre d'Enée et d'Anchise aux enfers [5] : trois fois il réitère son effort pour embrasser son père, trois fois l'ombre se dérobe à ses bras. Il y a vraiment un aspect très douloureux dans ce caractère d'Enée qui ne se trouve entouré que d'ombres, de songes qui le hantent ; trois des personnes qui lui sont les plus chères : sa mère, son père, son épouse lui sont retirées. D'ailleurs il est lui-même tout à fait conscient du tragique de sa destinée, et c'est en homme malheureux qu'il dit à Ascagne :

« Disce, puer, uirtutem ex me uerumque laborem,

---

[1] Cette rencontre d'Enée avec Vénus est imitée d'Homère (*Od.* , VII, 19 et XIII, 221) où Minerve apparaît à Ulysse pour le guider.
[2] *En.*, I, 407-409 : « Pourquoi si souvent, cruelle toi aussi, abuser ton fils par de fausses apparences ? Pourquoi ne m'est-il pas donné de mettre ma main dans une main, d'entendre au vrai tes paroles et d'y répondre de même? »
[3] *En* , II, 592.
[4] *En.*, II, 792-794 : « Trois fois, lors, je tentai d'entourer son cou de mes bras, trois fois l'image, vainement saisie, échappa à mes mains, pareille aux vents légers, toute semblable à un songe qui vole ». Ce passage, imité d'Homère (*Od.* , XI, 206 - 208) trouve aussi un écho dans les *Géorgiques*, IV, quand Orphée tente vainement de se saisir d'Eurydice. Il existe une étude sur ce type de *retractatio* par J. Heurgon (1932), pp. 258-268.
[5] *En.*, VI, 700-702.

fortunam ex aliis.» [1]

A ce titre il n'est pas étonnant que, quelque trois siècles auparavant, cette même idée ait figuré dans l'*Ajax* de Sophocle [2]. Mais si Enée a compris son destin, a su l'appréhender avec la part de malheur qui l'accompagne, nombreux sont les personnages de l'*Enéide* qui ne font que le subir, devenant sa proie, son esclave, et parmi ceux-ci figurent les femmes. Mise à part Vénus (dont le statut ontologique est différent de celui des mortelles), elles sont toutes vouées à un sort tragique, et parmi elles se trouvent Andromaque, Créuse, Amata, Lavinia même, et bien sûr Didon. En cela, Virgile fait écho à la tragédie grecque - plus qu'aux épopées homériques - où les femmes sont asservies à un équilibre nerveux souvent trop précaire. Et, quand le dieu Mercure, dépêché par Jupiter, s'en vient trouver Enée pour l'inviter à quitter Didon sur-le-champ, il lui ajoute :

« Heia age, rumpe moras. Varium et mutabile semper
femina .» [3]

mot déjà présent chez Euripide :

« Vois comme la gent féminine est perfide. » [4]

L'emploi des adjectifs attributs « *uarium* » et « *mutabile* » au neutre peut appuyer la thèse de la femme-objet ; en elle-même, la femme n'a aucun pouvoir : les destins la dirigent, les dieux se jouent d'elle, les hommes l'utilisent puis la négligent. Créuse fut la proie des destins, Amata celle des dieux, Didon, Lavinia et Andromaque celle des hommes ; cette sentence, volontairement très - voire trop - catégorique, n'a d'autre but que d'accuser encore plus grossièrement cette réification des femmes : par elle-même, la femme est impuissante à agir et trop faible pour réagir.

Constat des plus tragiques ! D'ailleurs pour éviter d'être plus longtemps le jouet des dieux, Amata se pendra, faisant de cet acte un ultime recours pour échapper à cette aliénation

[1] *En.*, XII, 435-436 : « Enfant, apprends de moi la vertu et l'effort qui ne biaise pas, apprends ailleurs ce qu'est la chance. »
[2] Sophocle, *Ajax*, 550-551 : « Sois seulement, mon fils, plus heureux que ton père ; ressemble-lui pour tout le reste, et tu n'aurais rien d'un vilain. »
[3] *En.*, IV, 569-570 : « Allons, pars, plus de retards. Une femme est chose diverse et changeante toujours »
[4] Euripide, *Iphigénie en Tauride*, v. 1298.

de sa personne. En répétant le terme *moritura*[1], Virgile prépare le lecteur au suicide d'Amata : ainsi périt Jocaste[2], mère d'Œdipe, et Phèdre[3], femme de Thésée. D'après une tradition antérieure, citée dans Servius, Amata se serait laissée mourir de faim, mais Virgile a substitué à cette mort une fin plus prompte, requise par le déroulement de l'*Enéide* et le caractère impulsif de la reine.

Quant à Lavinia, c'est un caractère fort pâle de l'*Enéide.* Son hymen avec Turnus est ouvertement présenté comme la cause directe de la guerre ; voici le tableau que nous en peint Virgile :

> *Hic matres miseraeque nurus, hic cara sororum*
> *pectora maerentum puerique parentibus orbi*
> *dirum exsecrantur bellum Turnique hymenaeos.*[4]

Puis apparaît le personnage de Drancès, « aussi redoutable à sa manière que fut Allecto au livre VII, surgissant comme elle pour l'espace de quelque trois cents vers puis disparaissant définitivement, son œuvre une fois faite. Leur art, à l'un et à l'autre, le principe de leur pouvoir, c'est que, sans rien changer à ce qui est, ils savent le faire voir autrement »[5] ; Drancès assène de terribles vérités devant le conseil des Latins, affirmant que c'est à Enée que doit être donnée Lavinia. Présentée plus loin comme l'enjeu du duel Enée/Turnus [6], Lavinia est bien la cause de l'affreuse guerre :

> *[...] iuxtaque comes Lauinia uirgo,*
> *causa mali tanti, oculos deiecta decoros.*[1]

Et si la guerre de Troie et celle du Latium étaient nées d'une femme ? Toujours condamnées à l'échec, les femmes de l'*Enéide* apparaissent sous des traits plutôt rébarbatifs et hostiles. Il en ressort un paradoxe aussi tragique qu'étrange : les femmes sont condamnées,

---

[1] *En.*, XII, 55 et 602 ; J. Perret traduit la première occurrence de ce mot par « comme femme prête à mourir » et la seconde par « résolue à mourir. »
[2] Dans Homère, *Od.* , XI, 278 et Sophocle, *Oedipe roi*, 1263.
[3] Dans Euripide, *Hippolyte*, 777.
[4] *En.*, XI, 215-217 : « Là des mères, de malheureuses brus, des sœurs qui se savaient aimées et qui se lamentent dans leur cœur, les enfants privés de leur père maudissent l'affreuse guerre et l'hymen de Turnus ».
[5] J. Perret, note du v. 217 (livre XI).
[6] *En.*, XII, 17 : « […] *aut habeat uictos, cedat Lauinia coniunx*. » ; « […] ou que, sous lui, tous vaincus il nous tienne, que Lavinia lui soit livrée en épouse.» Turnus évoque ici « le butin » qui reviendra à Enée si la victoire lui échoue (la première partie de l'alternative évoquait la défaite d'Enée.)

mais non fautives ; c'est notamment le cas de Didon, pure victime de l'*Enéide*, quoiqu'on puisse toutefois lui imputer la faute de vouloir retenir Enée, tout en connaissant son destin. Son idylle fatale avec Enée a inspiré tous les arts, de l'opéra à la peinture, devenant emblématique de la perversion de l'amour ; et, ce passage reste sans doute un des moments les plus dramatiques de l'*Enéide*, peut-être aussi un des plus beaux.

c. Des dieux et des hommes

S'ils régissent la vie des hommes, les dieux sont une des données inévitables de l'épopée ; que leur action soit bénéfique ou maléfique, elle profite toujours à quelqu'un. Ils font partie du schéma actantiel de l'*Enéide* :

> « On naît avec les hommes, on meurt
> inconsolé, parmi les dieux. » [2]

Le monde épique se partage en deux sphères, celle des dieux et celle des hommes. Concernant les dieux, on ne s'intéressera ici qu'aux *Superi* - les *Inferi* apparaissant en fait assez peu, même au chant VI, lors de la catabase d'Enée. Une question se pose d'emblée devant la représentation des dieux que nous propose l'*Enéide* : sont-ils bons ou sont-ils mauvais ? Ilionée, porte-parole de l'ambassade des Troyens devant Didon en l'absence d'Enée, fournit une réponse à cette interrogation ; désireux d'obtenir l'hospitalité des Carthaginois et confiant dans la justice des dieux, il n'hésite pas à menacer Didon :

> *« Si genus humanum et mortalia temnitis arma,*
> *at sperate deos memores fandi atque nefandi.»* [3]

Sperate équivaut ici à *metuite* et il faut bien lui donner le sens de « redoutez » ; la crainte supplée ici à l'espoir. La menace se présente sous la forme de l'expression binaire

---

[1] *En.*, XI, 479-480 : « Près d'elle, associée à cette supplication, la jeune Lavinia, cause de si grands malheurs, tenant ses beaux yeux baissés.»
[2] R. Char. On pourrait aussi faire préfacer cette partie de la conclusion d'Hector, navré, à la fin de la pièce de Giraudoux : « La guerre de Troie aura lieu … ».
[3] *En.*, I, 542-543 : « Si vous méprisez l'espèce humaine et les armes des mortels, comptez que les dieux se souviennent du bien et du mal. »

fandi atque nefandi, topos de la pensée gréco-latine [1]. Cette allusion à la mémoire des dieux est une mise en garde ; elle s'adresse à la foule carthaginoise et à Didon elle-même, comme en témoigne le recours au pluriel. Cet avertissement n'est pas non plus sans satisfaire l'amour-propre des Romains : les Troyens qui les représentent ne viennent pas seulement supplier à Carthage. D'ailleurs Ilionée exagère l'importance du peuple troyen en l'assimilant au *genus humanum*, comparant ainsi le péril des Troyens à celui de l'Etat ; ensuite il évoque déjà la menace d'un châtiment divin. Finalement, il faut comprendre que les Carthaginois seront les ennemis de tout le genre humain et des dieux eux-mêmes s'ils chassent les Troyens[2]. Ce lien entre la faute et le châtiment n'est compréhensible que parce que c'est Ilionée et non Enée qui parle à la reine. Enée ne pourrait se permettre de faire ainsi des reproches à la reine dès leur première entrevue. La présence d'Ilionée à cet endroit de l'épopée est donc voulue par les ressorts dramatiques de l'*Enéide*. Il y a assurément, selon Ilionée, une justice divine qui punit la *superbia*. Mais, si les dieux sont justes, sont-ils pour autant bons ?

Les paroles de Junon à l'égard d'Enée tendraient à fournir la preuve du contraire. Désolée de l'accomplissement des destins, contre son gré, elle s'interroge :

> *« Mene incepto desistere uictam*
> *nec posse Italia Teucrorum auertere regem ? »* [3]

et envisage de recourir à la force brutale, par le biais d'Eole qu'elle invective en ces termes :

> *« Incute uim uentis submersasque obrue puppis,*
> *aut age diuersos et disice corpora ponto ».* [4]

Contrariée par l'exécution des destins, Junon ne se résigne pas, parce que « si les dieux ne peuvent pas briser les destins, ils peuvent du moins les retarder » [5]. D'ailleurs Junon évoque Enée avec dédain, à travers l'imprécision de l'expression *Teucrorum regem* : elle feint

[1] On trouve une menace analogue dans l'*Andromaque* d'Euripide, v.258.
[2] Le mouvement est le même dans la *Médée* d'Euripide, v.467-468. Médée, bannie de Corinthe, dit à Jason : « Te voici devant nous, te voici donc, toi, notre mortel ennemi, celui des dieux et de tout le genre humain ? »
[3] *En.*, I, 37-38 : « Est-il vrai ? Je quitte mon dessein, vaincue, et je ne peux de l'Italie détourner le roi des Troyens ? »
[4] *En.*, I, 69-70 : « Suscite la violence des vents, engloutis, écrase leurs poupes, ou bien disperse-les, parsème les eaux de leur corps. »
[5] Forbiger cité par G. Stégens (1967), p.40.

ici de n'avoir plus souvenance du nom. Comme le souligne Aristote, « l'oubli peut aussi provoquer la colère, ne fût-ce, par exemple, que l'oubli des noms » [1]. *Regina deum* pour désigner Junon, au vers 9, était au contraire emphatique, parce que tout le monde reconnaît la déesse dans cette épithète.

C'est donc dans cet état d'esprit, pleine de colère et de ressentiment contre Enée et le peuple troyen, que Junon se rend auprès d'Eole. Elle prend d'abord soin de préciser que les Pénates sont vaincus - *uictosque Penates*, v.68 - prévenant ainsi une objection que pourrait faire Eole. En effet, aucun dieu ne peut anéantir l'ouvrage d'un autre dieu [2]. Elle lui demande alors, dans un double mouvement vertical et horizontal, de couler leur flotte et de disperser les corps sur la surface de la mer. Elle recourt à la ruse et flatte Eole, lui promettant de lui donner Déiopée en mariage : habile subterfuge rhétorique, qui consiste à se concilier la bienveillance de son auditeur avant de lui demander un service. L'exorde est donc parfait et Eole consentira à satisfaire Junon.

A travers cet exemple, c'est toute la perfidie des dieux qui transparaît. Il ne faut pas généraliser toutefois, et même Junon, déesse la plus acharnée contre les Troyens, se réconciliera avec eux à la fin du poème [3]. En fait, les rapports que les dieux entretiennent entre eux reflètent les mêmes bassesses et grandeurs que celles des humains. Il y a donc des dieux bons et des dieux mauvais, à l'image du manichéisme terrestre, mais il est difficile de pouvoir distinguer à coup sûr quel est leur camp, tant leurs actions peuvent être étranges et mal ressenties pour les hommes. Le premier à subir l'assaut et la pression des dieux, c'est Enée, le *pius Aeneas*. Outre le fait qu'il soit le centre de l'action héroïque, Enée est également le point de contact entre le monde céleste et le monde terrestre : il est cher aux hommes comme aux dieux. A. Bellessort précise d'ailleurs : « Enée est cher aux dieux, et, comme les dieux, Virgile l'a aimé à cause de sa piété qui le distingue bien plus que sa valeur ou sa prudence » [4].

Y a-t-il harmonie ou désaccord dans les rapports entre le héros et la divinité ? Entre protection et attaque, Enée vit-il dans une zone neutre où les effets des dieux s'annulent ? De quelle manière influe-t-il lui-même sur le monde divin ? Nous nous attacherons surtout à

[1] Aristote, *Rhétorique*, II, 2, 1379 b 33-34.
[2] C'est une idée notamment exprimée par Ovide, *Métamorphoses*, III, 336-337 et XIV, 784 -785.
[3] *En.*, XII, 791-842.
[4] A. Bellessort (1920), p.232.

l'étude des deux déesses majeures de l'*Enéide*, Junon et Vénus, qui entrent toutes deux en rapport étroit avec Enée et sont liées à la question du couple de part leur fonction respective, qui fait de Vénus la déesse de l'amour et de Junon, celle du mariage. Alors que la complémentarité de leur fonction originelle devrait les rapprocher dans une communauté d'actions, elles n'ont de cesse de se quereller et d'en appeler à l'arbitrage de Jupiter, père de l'une et mari de l'autre. Elles joindront pourtant leur force dans une entreprise commune, lors de l'union d'Enée et Didon, immortalisant à jamais ce couple comme emblème des « liaisons dangereuses ». Générant unions et désunions, Junon et Vénus organisent les duos de l'*Enéide* à leur guise.

1) Junon ou « la voie de la guerre »

Revenons-en à Junon : non contente d'agir de manière illicite, elle soudoie Eole, lui offrant une femme alors que celui-ci est déjà marié [1]. Scène célèbre que celle de ce pacte entre la reine des dieux et le roi des vents, et immortalisée par le peintre Louis de Bologne : on y voit Eole ouvrant déjà la caverne et les vents se précipitant alors que Junon est encore en train de désigner du doigt Déiopée. Mais Junon ne se contente pas cette union ; tout mariage pouvant servir sa cause et desservir celle des Troyens lui agrée : c'est ainsi qu'elle projette de lier Didon et Enée ; elle promet ce mariage à Vénus, dans les mêmes termes que la promesse faite trois chants plus tôt à Eole[2] :

«[…] Adero et, tua si mihi certa uoluntas,
conubio iungam stabili propriamque dicabo.
Hic hymenaeus erit. » [3]

Le deuxième vers, formulaire, est exactement identique à celui que Junon avait adressé à Eole. C'est bien Junon qui est la cause de l'hyménée entre Didon et Enée. Après avoir lié les corps entre eux, c'est à elle qu'il reviendra aussi de délier l'âme de Didon de son corps

[1] Si Virgile prend soin de placer Junon en tête des principales parties du poème (chant I, VII et XII), il ne lui concède pas un pouvoir extraordinaire : elle a toujours besoin de l'aide d'un dieu subalterne pour accomplir sa vengeance (successivement Eole, Allecto et Juturne).
[2] *En.*, I, 71-73.
[3] *En.*, IV, 125-127 : « J'y serai et, si je peux compter sur ta bonne volonté, je les unirai par les lois du mariage et la lui donnerai pour femme. »

mourant. Junon se caractérise par sa toute puissance ; épouse du roi des dieux, elle lui dispute la suprématie du pouvoir : elle a droit de vie et de mort sur les humains. Toutefois, elle semble abuser de ce pouvoir qu'elle gère encore bien mal ; car si elle souhaite l'échec des Troyens, jamais elle n'a pensé faire disparaître Didon. Il y a donc une contradiction entre le projet initial de Junon et le résultat final de son acte : Enée quitte Carthage avec plus de courage encore et Didon meurt lamentablement. Devant une telle situation, Junon n'a plus de recours ; elle ne peut qu'abréger le trépas douloureux de l'infortunée Didon :

> *Tum Iuno omnipotens longum miserata dolorem*
> *difficilisque obitus Irim demisit Olympo*
> *quae luctantem animam nexosque resolueret artus.* [1]

Iris est la messagère des dieux, notamment de Junon ; personnification de l'arc-en-ciel, elle marque l'union des contraires et permet le passage de la vie à la mort. Véritable double féminin de Jupiter, Junon dispose des mêmes atouts que son mari : elle envoie Iris pour faire passer Didon de la vie à la mort comme il a expédié Mercure pour hâter le départ d'Enée. La différence principale entre les époux, outre leur aura personnelle, est que Junon agit dans la précipitation et elle se satisfait de peu de mots pour justifier ses actes, alors que Jupiter ménage de longues périodes de réflexion avant d'entreprendre ses actions. Il y a, de plus, dans le tempérament de Junon, un côté maléfique et destructeur peut-être imputable à sa rancœur de femme trompée ; redoutée des humains et mal-aimée des dieux, c'est une divinité solitaire. Elle n'obtient ses alliances qu'au prix de promesses et de chantages ; toutefois, c'est ainsi que Virgile la représente dans l'*Enéide*.

Pourtant, Junon n'a pas une influence purement négative dans l'*Enéide* ; elle est nécessaire à la progression de l'action héroïque : elle produit une stimulation délibérée qui doit provoquer chez Enée la réaction nécessaire pour franchir les étapes de son initiation. Elle est un des moteurs de l'action et une des motivations de la quête d'Enée. Comme le souligne J. Thomas : « Par son opposition même, Junon est utile, voire indispensable au héros, en suscitant une énergie inverse de celle d'Enée et des Troyens, et de force suffisante pour leur permettre de se dépasser en la combattant puis de l'intégrer dans le projet héroïque »[2].

[1] *En.*, IV, 693-695 : « Alors Junon toute-puissante, ayant pris en pitié sa longue douleur et son trépas difficile, envoya Iris de l'Olympe pour délivrer l'âme en lutte et dénouer les liens du corps. »
[2] J. Thomas (1981), p. 238.

A travers son caractère et la peinture de ses principaux traits apparaît l'originalité de Virgile, auteur d'une épopée romaine qui doit véhiculer des valeurs patriotiques. Junon est la patronne des Grecs et l'égérie de l'*Iliade* ; Virgile inverse la tendance et en fait un personnage égoïste et désagréable - même s'il lui concède finalement la réconciliation avec les Troyens - préférant lui supplanter le doux visage de Vénus.

2) Vénus ou « la voie de l'amour »

Junon agit en contrepoint par rapport aux deux adjuvants principaux d'Enée : Vénus et Apollon - ce dernier n'apparaissant que de manière ponctuelle dans les quatre premiers livres, nous privilégierons son homologue féminine. Ainsi se trouve définie, selon l'expression de R. Lesueur, « une structure agonistique » [1] des rapports entre les deux grandes forces qui se partagent ces quatre premiers chants : Junon et Vénus.

Tout comme l'échec du livre IV - le mariage tragique d'Enée et de Didon- est imputable aux caprices de Junon, la réussite du livre I - l'accueil des Troyens à Carthage - est l'œuvre de Vénus. Opposées dans la guerre, les deux déesses sont d'inébranlables rivales et cette inimitié réciproque est en partie due aux liens qui les unissent à Jupiter dont l'une est l'épouse légitime et l'autre la fille hors-mariage. Mais, cette rivalité légendaire remonte plus loin encore, aux origines de la guerre, au mariage de Thétis et Pélée et à la fameuse pomme d'or. Finalement, ce sont les dieux qui sont à l'origine de la guerre et plus précisément les déesses et surtout trois d'entre elles : Junon, Vénus et Minerve. D'ailleurs, la plus coupable des trois, n'est-ce pas Vénus ? Si c'est elle qui a donné Hélène à Pâris, n'est-ce pas elle aussi qui donna la guerre aux Troyens ? Car, pour différente qu'elle soit de Junon, Vénus est elle-aussi une déesse rebelle et toute puissante.

Même si parfois elle ne peut cacher son émotion et retenir ses larmes, Vénus agit : elle est la véritable adversaire de Junon et déploie une force extraordinaire pour faire triompher les Troyens. Enée n'est pas dupe, il connaît l'action des dieux dans la guerre ; même s'il ne peut les identifier, il en distingue la forme.

Ce qui permet la réunion de ces deux mondes si différents dans leurs principes et si semblables dans leur fonctionnement, c'est la présence du *fatum* dans l'épopée. Sans cette

[1] R. Lesueur (1975), p.143 et 187.

entité, qui régit à la fois la communauté des dieux et celle des hommes, l'épopée manquerait d'un lien essentiel. Fervent défenseur du déterminisme, Virgile croit, comme beaucoup de Romains, en une causalité supra-divine qui dicterait l'ordre du monde. Mais qui sont vraiment ces destins, supérieurs aux *Superi* eux-mêmes ? Des instances qui dominent le temps, celui de la vie des hommes et du cycle des choses. Même le futur est sous leur contrôle et les unions prévisibles leur doivent leur réalisation concrète.

C Couples en formation et unions durables : futur

« - Il était le roi d'un grand royaume.
- Il en était le centre, il en était le cœur.
- Il en était le prince, le premier sujet, il en était le père, il en était le fils. Il en fut couronné roi au moment même de sa naissance »[1].

a. Combats personnels pour accéder à la femme promise

A l'image du roi de Ionesco, Enée est le pivot de l'*Enéide* : un et multiple à la fois, de par ses dons d'ubiquité et la présence de ses amis - qui sont autant de représentation du héros- il a tout de même besoin d'une présence féminine chargée de le réconforter, comme Didon ou Vénus ou de le conforter dans son pouvoir, comme Créuse - qui lui donne un fils- ou Lavinia - qui lui offre le trône d'Italie. Héros élu des dieux, Enée n'en est pas moins homme, avec ses fragilités, ses doutes et ses remords. Sans la femme et son côté protecteur, Enée ne mènerait pas sa quête à terme : héros avant d'être né, Enée est homme avant d'être roi. Sans la femme il n'y a pas d'avenir pour l'homme.

« Hâte-toi lentement » [2]. Dans la *Vie des douze Césars*[3], Suétone rappelle que cette maxime fut l'un des piliers de la pensée d'Auguste face aux vicissitudes de la vie. Elle était, d'après le texte de Suétone, employée dans un contexte guerrier et constituait un des principes d'un général qui se devait de préférer la prudence réfléchie à l'audace effrénée. Mais cette maxime qui fait l'apologie de la juste lenteur peut, extraite de ce contexte purement belliqueux, s'appliquer à toute entreprise humaine, à la quête de Télémaque comme à celle d'Enée. En effet, J. Nadie précise : « Se hâter lentement et donc être en harmonie avec le Temps, le bien le plus précieux de l'homme, permet de saisir la réalité et l'irréalité de chaque instant, et donc sa réelle nécessité. Nous entrons dans un autre domaine. Toute action véritable, si elle est vécue pleinement, devient initiatique, en ce qu'elle change à jamais celui qui l'accomplit » [4]. Et c'est le cas pour Enée et Télémaque qui mènent tous deux un combat contre eux-mêmes, cherchant à dompter une personnalité encore trop fragile. Dans ce

[1] Ionesco , *Le roi se meurt*, Classiques Garnier, p. 142.
[2] Σπεύδε βραδέως.
[3] Suétone, *Vie d'Auguste*, XXV. Voir aussi Aulu-Gelle, *Les Nuits Attiques*, l. X, 11.
[4] J. Nadie, *Revue Athéna*, n° 53 « Léda et le cygne », pp. 56-57.

contexte, l'espace et le temps sont deux notions déterminantes de l'univers héroïque, deux contraintes à dépasser, à sublimer même. Ainsi, quand Enée s'éternise à Carthage auprès de Didon, espérant pouvoir arrêter son périple en cette ville, Jupiter indigné ordonne à Mercure :

« Nauiget ! haec summa est ; hic nostri nuntius esto ». [1]

Enée ne négligera pas l'avertissement divin et obéira, conscient qu'il lui faut vaincre les aspirations de son âme et les désirs de son cœur pour parfaire sa personnalité. J. Thomas précise à ce propos : « on peut donc appeler le voyage d'Enée un pèlerinage, à condition de ne pas considérer le pèlerin comme celui qui connaît les lieux sacrés, et satisfait à un rite rendu opératif par son seul accomplissement, mais comme celui qui utilise le cheminement rituel comme un instrument destiné à parfaire sa propre maturation spirituelle »[2]. Les errances d'Enée, son voyage parsemé d'embûches, cette terre promise qu'il croit par deux fois atteindre (en Crète, puis à Carthage), en vain, le laissent souvent désemparé, souffrant, abattu et prêt à renoncer à sa mission ; souvent il semble défaillir sous le poids du malheur qui l'accable, toujours il lui arrive une lumière, un rayon étincelant[3] qui le pousse à continuer. Graduellement, pourtant, Enée parvient à réaliser son équilibre personnel, à acquérir la maîtrise de soi et c'est au livre V, après la mort du pilote Palinure, qu'il prendra les commandes de son destin :

Iamque adeo scopulos Sirenum aduecta subibat,
[...]
cum pater amisso fluitantem errare magistro
sensit, et ipse ratem nocturnis rexit in undis… [4]

Enée n'est plus porté par son navire, il le guide. Par opposition, lors de son départ pour Pylos puis lors de son retour à Ithaque, Télémaque est toujours assis près de la poupe, ordonnant à ses compagnons de mettre la main aux agrès, mais ne dirigeant jamais la flotte

[1] *En.*, IV, 237 : « Qu'il reprenne la mer ; c'est tout dire en un mot ; sois-en notre messager. »
[2] J. Thomas (1981), p. 259.
[3] Comme celui qui a auréolé la tête du petit Iule et a déterminé le départ d'Enée et de sa famille de Troie en proie aux flammes (*En.*, II, 682-686).
[4] *En.*, V, 864 et 867-868 : « Et voilà que déjà dans son approche elle [= la nef d'Enée] côtoyait les écueils des sirènes [...] quand le héros [= Enée] sentit que le bateau, sans pilote, flottait à l'aventure. Lui-même il le dirigea sur les ondes nocturnes … »

lui-même[1]. C'est justement à partir du livre VI - quand Enée s'est rendu maître de son destin- que divergent les routes d'Enée et de Télémaque : alors que le premier, dégagé de ses angoisses premières, va évoluer sensiblement, le second - quoique plus téméraire - restera pareil à lui-même.

Mais il est vrai que le début de chacune des deux épopées nous montre deux caractères semblables : le *pius Aeneas* dont la piété est évoquée dès le dixième vers de l'*Enéide*[2] fait écho au Télémaque πεπνυμένος [3] (c'est-à-dire celui à qui les dieux insufflent l'inspiration); leur voyage à tous deux leur a été suggéré par une divinité (respectivement Jupiter et Athéna). Pourtant, l'*Enéide* transcrit, dès le début, une angoisse absente de l'*incipit* de l'*Odyssée* : « l'*Enéide* est le lieu libérateur où l'angoisse prend forme ; l'image libère le fantasme à des fins cathartiques »[4]. Au livre I, Enée, glacé d'effroi, gémit (v. 92-93 et v. 220-221), puis soupire (v. 371), ne laissant pas paraître son inquiétude à ses compagnons :

> *Talia uoce refert, curisque ingentibus aeger*
> *spem uoltu simulat, premit altum corde dolorem.* [5]

Le verbe *simulo* employé par Virgile s'applique d'abord, dans son premier sens, à la reproduction, l'imitation artistique et signifie, dans sa seconde acception « feindre, faire semblant de, singer, contrefaire, simuler, affecter » ; or, ici, c'est comme si Enée se livrait à une prestation quasi théâtrale devant ses compagnons, cachant sa douleur et son angoisse sous le masque de la tranquillité et de la quiétude. Il n'est pas vraiment lui-même ; pour éviter toute effusion d'anxiété, il se doit de voiler ses sentiments : le domaine de l'« être » ne lui est pas encore ouvert, seul, il doit se contenter de celui du « paraître ».

Et, plus tard, alors que tous sont encore la proie du sommeil, « le pieux Enée, retournant toute la nuit mille pensées, dès que fut donnée la bonne lumière, décide de sortir, d'explorer ces lieux nouveaux, de voir à quelles rives le vent l'a fait toucher, quels êtres y demeurent -car il voit les terres incultes-, hommes ou bêtes, puis de rapporter à ses

[1] *Od.*, II, 416 et XV, 284.
[2] *En.*, I, 10 : *insignem pietate uirum* ; « un homme insigne en piété. »
[3] par exemple *Od.*, III, 75.
[4] J. Thomas (1981), p. 44.
[5] *En.*, I, 208-209 : « Telles sont les paroles de sa bouche et, grevé d'inquiétudes sans mesures, il fait paraître l'espoir sur son visage, contient dans son cœur une souffrance profonde.» On peut alors penser au vers de Phèdre: « Et sous un front serein déguisant mes alarmes. » Racine, *Phèdre*, IV, 6, v. 1249.

compagnons ce qu'il aura reconnu »[1]. Or ces vers constituent un raccourci spectaculaire de la mission d'Enée résumée en trois verbes qui indiquent successivement : les épreuves, la révélation et la réalisation. Au même titre que les grandes figures mythologiques (tel Hercule), Enée doit accomplir des épreuves, trouver l'accès à la révélation et réaliser la mission dont il est investi. Vaste programme ! Surtout quand on voit qu'Enée est d'emblée aux prises avec le malheur (une tempête se déchaîne dès le livre I) et, qu'en outre, c'est un vaincu et un exilé qui a assisté à la ruine de sa patrie et en a ressenti « une souffrance impossible à traduire » [2].

Or, justement, cette angoisse qu'Enée ne pouvait montrer à ses compagnons, cette peine qui lui cause tant de douleur et qu'il qualifie d'*infandum*, il lui faut à tout prix l'exprimer pour l'expier et se purifier de ce passé qui le nourrit de fantasmes, d'images obsessionnelles. Aussi quand, sur les injonctions de Didon lui demandant de relater son passé, il dit :

Incipiam .[3]

on sent déjà que ses forces renaissent ; par ailleurs, le rejet de ce verbe en début de vers tend à lui conférer une importance particulière.

Mais pourquoi Virgile s'est-il attaché à nous peindre Enée exilé et pleurant, tel un héros déchu ? Il aurait pu, en effet, comme le souligne A. Bellessort, adopter une version glorieuse pour son héros en en faisant la nuit du sac de Troie « le défenseur de la citadelle, l'organisateur de la résistance, le chef qui sauve tout ce qui peut être sauvé et qui se retire de la ville avec armes et bagages. Mais, cet Enée n'aurait pas été l'exilé douloureux et incertain que les oracles mal compris et les tempêtes promènent sur les mers » [4]. Enée n'est pas seulement un héros épique ; il est aussi un héros humain. Il pourrait en toute occasion reprendre à son compte le mot dont Didon l'accueillit et qui dut lui aller droit au cœur :

---

[1] *En.*, I, 305-309
At pius Aeneas, per noctem plurima uoluens,
ut primum lux alma data est, exire locosque
explorare nouos, quas uento accesserit oras,
qui teneant (nam inculta uidet), hominesne feraene,
quaerere constituit, sociisque exacta referre.

[2] *En.*, II, 3 : « *Infandum, regina, iubes renouare dolorem.* » ; « Tu me demandes, reine, de revivre une peine indicible.»

[3] *En.*, II, 13.

[4] A. Bellessort (1920), p. 233.

« Non ignara mali, miseris succurrere disco ». [1]

C'est le malheur qui enseigne à secourir les malheureux. Si la maturation spirituelle d'Enée passe par la maîtrise de l'espace et des contingences qui lui sont associées, il lui faut également remporter une victoire sur le temps : sur le temps banal - le temps du voyage ponctué par les jours et les nuits - et sur le temps essentiel - le temps des prophéties[2].

D'ailleurs, à un moment donné, tous les personnages de l'*Enéide* cherchent à gagner du temps, comme Didon au livre IV qui veut retarder le départ d'Enée ou Juturne au livre XII qui cherche à prolonger la vie de son frère Turnus. Mais, alors que dans les *Bucoliques* le temps obéit à l'homme[3], ce n'est qu'à force de luttes acharnées - qui leur sont parfois fatales- que les personnages de l'*Enéide* peuvent parvenir à s'extraire des contingences épiques.

Dans ce combat qu'il mène contre lui-même, Enée s'oppose à Télémaque dans les buts qu'il s'est fixés : Enée doit atteindre le statut de véritable héros épique, enrayer ses passions, vaincre un passé omniprésent et un futur fuyant, pour servir la collectivité ; Télémaque, lui, suit une quête toute personnelle, restreinte à la seule cellule familiale. En effet, à la lutte interne - très sensible chez Enée - s'ajoutent les combats externes qui opposent les personnages aux destins, aux forces de la nature et à leurs autres ennemis potentiels : le combat contre soi se double du combat contre autrui. Dans cette lutte, il devient nécessaire, voire vital de trouver des appuis solides chargés de conforter le pouvoir qu'il s'agit d'acquérir. Outre ses compagnons, Enée peut compter sur Evandre et Latinus, deux rois pourtant opposés mais qui se fient au destin.

b. Lavinia ou l'espoir du futur

La femme destinée à Enée, la seule avec la quelle il puisse envisager son avenir, c'est Lavinia. De la même façon qu'une terre lui est promise en Ausonie, une femme l'attend aussi

[1] *En.*, I, 630 : « Je n'apprends pas à secourir les malheureux en femme qui ignorerait le malheur.» Sainte-Beuve (1857), p. 276, précise que le mot est de Méléagre qui avait même exprimé l'idée avec une concision plus vive : οἶδα παθὼν ἐλέειν.

[2] Enée doit faire l'effort de sortir du temps, de le désintégrer, tel Lamartine s'exclamant :
« O temps ! suspends ton vol, et vous heures propices
Suspendez votre cours... »
Méditations poétiques, I, 1820.

[3] Comme le souligne J. Thomas (1981), p. 168 : « Le Temps et l'Espace sont abolis, l'Instant est éternisé ».

là-bas. C'est Créuse qui le lui apprend, la première, alors qu'elle n'est déjà plus que l'ombre d'elle-même :

> *« Longa tibi exsilia et uastum maris aequor arandum,*
> *et terram Hesperiam uenies, ubi Lydius arua*
> *inter opima uirum leni fluit agmine Thybris ;*
> *illic res laetae regnumque et regia coniunx*
> *parta tibi. Lacrimas dilectae pelle Creusae […] »* [1]

Dans un premier temps, Enée ne tient pas compte des paroles de Créuse, puisqu'il ne se dirige pas tout de suite vers l'Italie[2]. Compris dans le même ensemble, *res laetae regnumque et regia coniunx* associent pouvoir, terre et mariage dans une unité ; roi, guerrier et époux, Enée trouvera les trois caractéristiques qui lui manquent alors et achèveront de faire de lui un héros complet. D'exilé, il deviendra roi ; de vaincu, il sera vainqueur ; de veuf, époux. C'est le temps qui doit réparer l'injustice qui lui est actuellement faite. S'il a perdu sa ville, sa terre, son épouse, il doit rester confiant : la consécration de ses efforts est prévue, dans un autre lieu et un autre temps. Si Créuse lui enjoint de ne pas pleurer, ce n'est pas parce qu'une vision d'avenir lui est offerte, mais parce qu'elle même n'est pas à plaindre. « Les boucliers étincelants que le vieil Anchise avait cru voir[3] n'étaient pas ceux des Grecs, mais ceux des Curètes-Corybantes » [4], comme le souligne J. Perret[5]. Créuse est en effet présentée en figure héroïsée, auprès de la Grande mère des ieux :

> *« Non ego Myrmidonum sedes Dolopumue superbas*
> *aspiciam aut Grais seruitum matribus ibo,*
> *Dardanis et diuae Veneris nurus ;*

[1] *En.*, II, 780-784 : « Tu as devant toi de longs exils, la vaste plaine de la mer à labourer, tu viendras enfin à la terre d'Hespérie où le Thybris lydien coule d'un flot paisible entre les gras labours des hommes ; là-bas, l'éclat de la puissance, un royaume, une épouse royale te sont réservés. Sèche ces pleurs donnés à ta chère Créuse […] ».
[2] C'est au chant III qu'il raconte à Didon l'ensemble de son périple et les errances qui l'ont mené à Carthage.
[3] Voir *En.*, II, 734.
[4] Cf *Georgiques*, 4, 151.
[5] J. Perret, *notes complémentaires*, p. 167. Il cite à propos du vers 784 les mots de Servius dont beaucoup d'éditeurs ont négligé l'avis : « *Melius ad posteriora referimus ut dicunt : noli flere nec enim captiua sum. Male enim plerique dicunt : quia habes uxorem paratam.* »

sed me magna deum genetrix his detinet oris. » [1]

Créuse ne connaîtra pas le sort réservé à Andromaque : elle ne sera pas captive. Son statut de descendante de Dardanus, par son père Priam, et de belle-fille de Vénus, par son mariage avec Enée, lui permet de rejoindre la sphère divine. La mère des dieux n'est autre que Cybèle, déesse de la terre et des montagnes, souvent assimilée à la déesse grecque Rhéa, épouse de Cronos. Introduite à Rome dès 204 avant J.-C., Cybèle est particulièrement honorée en Phrygie et sur le mont Ida, près de Troie où elle est appelée *Mater Idaea*[2]. Virgile se sert de cette assimilation[3]. En tant que déesse de l'Ida, il est naturel que Cybèle protège Créuse et l'admette parmi ses nymphes[4]. De plus, la permanence de Créuse en Troade assure les Romains d'une présence bénéfique en Asie. Si un sort enviable est réservé à Enée, Créuse ne bénéficie pas moins d'une fortune heureuse auprès de la mère des dieux. Mais si son sort à elle est définitivement scellé puisqu'elle quitte la scène épique, celui d'Enée est à construire. Ainsi s'achève l'histoire d'un couple uni dans le passé de Troie : chacun suit, de manière indépendante, la voie qui lui est tracée par les destins. Ce qu'Enée n'a pu accomplir pour Créuse, l'abandonnant sur le chemin de la fuite, cette dernière l'a fait pour son époux : elle le met sur la voie, le guide vers un espoir de construction et d'avenir. Mieux, c'est elle qui le donne symboliquement à Lavinia, acceptant de céder sa place auprès d'Enée. C'est ainsi qu'on s'est parfois étonné du manque de tendresse dans les propos ultimes de Créuse à Enée : il ne faut y voir que pudeur et respect du couple à venir d'Enée. Créuse ne se place déjà plus en tant qu'épouse : c'est l'épouse du passé ; elle a perdu ce statut en disparaissant de l'entourage proche d'Enée. Cette sagesse qui la caractérise trouvera son pendant chez Lavinia, forcée elle-même d'accepter la mort de son fiancé, Turnus. C'est sur cette double mort que sera scellée l'union d'Enée et Lavinia, l'un ayant perdu son épouse et l'autre son fiancé. C'est un rapport d'égalité des situations personnelles qui se marque entre eux, mais qui ne sera peut-être pas exempt de rivalité, Enée étant l'auteur du meurtre de Turnus et indirectement responsable du suicide d'Amata.

---

[1] *En.*, II, 785-788 : « Je ne verrai pas les demeures orgueilleuses des Myrmidons ou des Dolopes, je n'irai pas servir les femmes grecques, moi fille de Dardanus et belle-fille de la divine Vénus ; mais la grande déesse, la Mère des dieux, me retient sur ces rives. »

[2] Inconnue d'Homère et d'Hésiode, qui ne parlent que de Rhéa, le premier exemple de l'identification de Cybèle avec Rhéa se trouve chez Euripide, Ἰδαία μάτερ, *Or.*, 1433. Sous l'Empire, les dédicaces portent l'inscription : *M(atri) D(eum) M(agnae) I(daeae).*

[3] *En.*, VI, 784-787 et IX, 80 *sqq.* : Cybèle est désignée par le Bérécynthe, un des sommets de l'Ida phrygien.

[4] La version que suit ici Virgile est mentionnée par Pausanias, X, 26, 1.

Ce qui est exemplaire dans ces propos de Créuse à Enée, c'est la présence des trois femmes liées à Enée. Créuse est morte et divinisée ; elle évoque, sans la nommer, Lavinia, qui n'est encore qu'une idée floue à l'esprit d'Enée ; et Didon est l'auditrice muette de ce récit qui mentionne un passé (Créuse) et un avenir (Lavinia) : elle sait donc pertinemment qu'Enée ne lui est pas destiné, mais que sa tâche doit le guider vers un ailleurs qui comprend un autrui. Trois femmes, trois personnages muets qu'Enée fait vivre ou revivre dans et par ses propos. Sourde à ces mises en garde qui marquent l'arrêt que le destin a fixé au périple d'Enée, Didon sent naître en son cœur l'amour pourtant réservé à une autre ; elle s'en explique à Anna :

« Si mihi non animo fixum immotumque sederet
ne cui me uinclo uellem sociare iugali,
postquam primus amor deceptam morte fefellit ;
si non pertaesum thalami taedaeque fuisset,
huic uni forsan potui succumbere culpae. » [1]

L'utilisation de *fuisset* à la place d'*esset* révèle ce qu'inconsciemment Didon pense : son cœur est déjà vaincu ; les circonstances actuelles remettent en question sa volonté de ne pas succomber à une seconde union [2]. Il suffira de quelques paroles d'Anna pour convaincre définitivement Didon d'accorder foi à cet amour, oublieuse qu'elle est des propos de Créuse rapportés par Enée. Il n'y aura pourtant qu'une épouse légitime pour Enée : elle lui offrira la terre sur laquelle il doit s'établir. Créuse l'a signalé dès la chute de Troie, Anchise le rappelle à un autre moment essentiel de l'*Enéide*, lors de la descente aux Enfers d'Enée. C'est le sommet de l'œuvre, situé à la charnière de celle-ci [3]. Anchise montre à Enée le fils qui doit lui naître de Lavinia :

« […]Siluius, Albanum nomen, tua postuma proles,

[1] *En* , IV, 15-19 : « Si je ne retrouvais en moi, gravé dans mon âme, aussi ferme que jamais, le refus de m'unir à un homme dans les liens du mariage, après cette déception d'un premier amour que la mort a ravi, si je n'avais pris en horreur l'hymen et ses flambeaux, il est le seul peut-être pour qui j'ai pu avoir une faiblesse. »

[2] On pense au vers de Racine, *Andr*., I, 1, 86 :

« De mes feux mal éteints, je reconnus la trace. »

également imité de Dante, *Purg*., XXX, 48 : « Conosco i segni dell'antica flamma. » Virgile est à l'origine de cette image dans *En.* , IV, 23.

[3] La vision que le poète nous donne de l'au-delà est peut-être due aux origines étrusques de la famille de Virgile, quand on sait le rôle que joue le culte des morts dans leur religion. D'autre part, les références à la culture grecque sont évidentes : le voyage d'Enée est initiatique et rappelle le rite de passage célébré aux mystères d'Eleusis. Pythagorisme et orphisme ont influencé Virgile, lequel pense que le délai de réincarnation est de mille ans, alors que d'habitude on parle d'un cycle de trois cents ans.

quem tibi longaeuo serum Lauinia coniunx
educet siluis regem regumque parentem […] » [1]

C'est la première fois qu'apparaît le nom de « Lavinia », la première fois donc qu'elle acquiert une autonomie distincte de son statut de fille de roi. Progressivement les données se précisent pour Enée : ce n'est plus une épouse qui lui est réservée au Latium, c'est Lavinia. La descente aux enfers correspond pour l'individu à une projection vers l'avenir qui ne peut émerger que du passé profondément enfoui. Ainsi, c'est un homme d'autrefois, Anchise, qui révèle à un homme du présent, Enée, la venue d'un homme de l'avenir, Silvius. Les enfers agissent comme un miroir du temps, reflétant ce que le temps présent ne peut encore dévoiler, car il doit l'édifier et le légitimer. Créuse a donné à Enée Ascagne, Lavinia lui donnera Silvius : le but de l'épouse dans l'épopée est de devenir mère et de donner aux hommes des descendants chargés de poursuivre la tâche paternelle. Né dans les bois, c'est tout naturellement que l'enfant d'Enée et Lavinia reçoit le nom de « Silvius ». Une légende, que Virgile ne retient pas dans l'*Enéide*, en fait le rival d'Ascagne [2]. Anchise insiste sur la longévité d'Enée une fois installé au Latium, affirmant que son fils ne lui succédera que sur le tard. En fait, les traditions sont unanimes pour situer la mort d'Enée quelques années seulement après son arrivée au Latium : désireux d'encourager son fils, Anchise ne peut lui annoncer sa prompte mort. Apparemment, pour Virgile, Silvius, fils de Lavinia, est l'ancêtre des rois d'Albe, et donc de Romulus[3], tandis qu'Ascagne-Iule, fils de Créuse, est l'ancêtre de la *gens Iulia*, donc de César et Auguste[4]. Tous les deux sont essentiels pour l'avenir de Rome, et, d'un point de vue plus restreint, ils illustrent également la fécondité des deux unions principales d'Enée : il ont un rôle prépondérant à jouer sur le plan historique et sont un maillon indispensable de la chaîne familiale d'Enée.

[1] *En.*, VI, 763-769 : «[…] Silvius, nom albain, ton fils dernier-né que Lavinia, ton épouse mettra au monde dans une forêt, pour te succéder en tes vieux jours, roi bien tard et père de rois […] »
[2] Virgile suit une version où prédomine exclusivement le personnage d'Iule, I, 267-271. Outre leur rivalité dans d'autres légendes, Tite-Live, dans un essai de conciliation, fait de Silvius le fils d'Ascagne, I, 3, 6 ; à un autre endroit, il parle également de deux Ascagne.
[3] *En.*, VI, 760-780.
[4] *En.*, VI, 789-790. Pour d'autres versions concernant la légende d'Ascagne et Silvius, on peut consulter, outre Tite-Live, les fragments des *Origines* de Caton, publiés dans la collection « Budé » (éd. M. Chassignet, 1986).

c. Lavinia et Camille : l'incarnation de deux idéaux féminins

Lavinia est promise à Enée dans un avenir qui le couronnera roi, et paradoxalement, elle apparaît comme une femme du passé de Virgile, une résurgence du monde imaginaire des *Bucoliques* où les femmes « ont une place secondaire, ne sont que des silhouettes, à peine esquissées ; leur rôle n'est jamais actif : elles ne peuvent être qu'objet d'amour et sont parfois remplacées par de jeunes garçons ; leurs noms, toujours grecs (Amaryllis, Galatée, Phyllis…), sont interchangeables, comme leurs personnes »[1]. Effectivement, Lavinia est surtout un prétexte au développement épique, plus qu'un personnage à part entière ; c'est ainsi que l'on peut expliquer qu'elle ne s'exprime jamais dans l'*Enéide.* Elle n'est pas à sa place dans ce monde qui véhicule des valeurs masculines de vaillance et de bataille. En mariant Enée à Lavinia, Virgile réussit la synthèse de la poésie épique et bucolique : il revient à ses premières amours, se souvenant du temps où la poésie n'était qu'un jeu badin qui n'engageait pas l'humanité dans un processus de fondation.

C'est ainsi que, malgré le peu de place qui lui est consacré, Lavinia apparaît comme un personnage essentiel : c'est elle qui incarne véritablement le pôle féminin de l'*Enéide,* se démarquant du monde violent dans lequel elle évolue ; elle ne parle pas dans l'*Enéide* et ce silence a plus d'importance que n'auraient pu avoir les mots sortis de sa bouche. Toutes les femmes s'expriment, qu'elles dirigent, pleurent, conseillent, crient leur haine ou fassent connaître leur amour. Lavinia est un personnage à part ; loin de revendiquer son statut d'héroïne d'épopée, elle se démarque d'un monde qui n'est pas le sien . Son silence est une marque de résistance muette devant la cacophonie d'un monde qui se cherche. En cela, elle se distingue notamment de Camille qui, comme elle, appartient à la catégorie des vierges.

Lavinia et Camille apparaissent toutes deux dans la seconde section de l'*Enéide,* celle qui voit se dérouler les combats en Italie. Lavinia se trouve dans un contexte familial, debout derrière son père pendant qu'il célèbre les sacrifices :

> *Praeterea, castis adolet dum altaria taedis*
> *et iuxta genitorem astat Lauinia uirgo […]* [2]

[1] N. Boëls-Janssen (2007), p. 19.
[2] *En.*, VII, 71-72 : « Bien plus : tandis que la vierge Lavinia enflamme les autels avec de chastes torches et se tient auprès de son père […] »

C'est la première apparition de Lavinia dans l'épopée, et elle est d'emblée placée sous le sceau de la tradition, à travers l'image du culte familial idéal, tel qu'il est évoqué par les poètes augustéens[1]. Quoi de plus légitime que cette présentation dans un monde en quête de valeur et de stabilité ? Et pourtant, dès le vers suivant l'harmonie simple et idéale est rompue par un prodige :

> *[…] uisa (nefas) longis comprendere crinibus ignem*
> *atque omnem ornatum flamma crepitante cremari*
> *regalisque accensa comas, accensa coronam*
> *insignem gemmis […]* [2]

Le symbolisme du feu, traditionnellement associé à l'amour, trouve, comme dans toutes les unions d'Enée, sa place. Mais alors que jusqu'à présent il apparaissait plutôt comme un symbole de mort – Créuse n'échappe pas à Troie en flammes, et Didon allume son bûcher funèbre - ici, il est lié à la vie : le feu ceint la tête de Lavinia comme pour lui faire une couronne lumineuse prédisant son avenir royal. Le dieu oraculaire Faunus fait d'ailleurs un lien immédiat entre l'essaim d'abeilles qui s'est posé sur le laurier sacré et l'embrasement de la chevelure de Lavinia : cette dernière est destinée à épouser un étranger, unifiant ainsi leurs deux peuples. N. Boëls-Janssen ajoute : « le voile de feu qui l'entoure représente visiblement le *flammeum*, ce voile couleur de flamme dont s'enveloppait l'épousée romaine le jour de ses noces. Dès sa première apparition Lavinia est donc désignée comme une *uirgo nubens* » [3]. Lavinia est une jeune fille à marier, toujours définie par ses liens familiaux : elle est la fille de Latinus et Amata, la fiancée de Turnus, l'épouse future d'Enée. Elle n'apparaît jamais seule, mais entre toujours dans une relation de couple, se définissant par rapport au personnage qu'elle accompagne. C'est ainsi qu'on a pu dire qu'elle n'avait pas d'autonomie propre, voire peu d'importance. C'est tout le contraire : toujours associée à un ou plusieurs personnages, elle marque ainsi son importance dans l'ensemble du récit au cœur duquel elle a une place stratégique : l'épouser, c'est gagner le trône d'Italie.

[1] Ainsi Tibulle explique que, derrière le père de famille vient la fillette (*El*., I, 10, 24). Quant à Ovide, quand il décrit toute la famille participant aux *Terminalia* de février, il montre le père, le fils et enfin la petite fille (*Fast*., 2, 652).
[2] *En.*, VII, 73-76 : « […] On vit, horreur ! ses longues tresses prendre feu, tous ses atours brûlés par la flamme crépitante, sa royale chevelure embrasée, embrasée sa couronne étincelante de gemmes […] »
[3] N. Boëls-Janssen (2007), p. 22.

Camille, en revanche, apparaît toujours seule : elle n'a rien à perdre dans le combat que sa seule vie ; elle est libre de tout engagement, étant par nature solitaire ; c'est une *uirgo indomita*, vouée à une perpétuelle virginité. « Comme elle ne doit pas accomplir sa mission féminine dans le mariage et la maternité, elle devient une femme virile » [1]. Camille est une guerrière ; elle n'hésite pas à prendre la parole pour s'adresser d'égale à égal à Turnus, elle commande une troupe, se lance dans le combat. Lavinia ne s'exprime que pour pleurer, à la mort de sa mère, avec une gestuelle traditionnelle qui se passe de mots. Quand Camille agit, Lavinia subit. Camille est un personnage original, à la personnalité bien marquée ; Lavinia est un rôle traditionnel qui se conforme aux exigences de son rang et de sa place. Et pourtant Lavinia réussit là où Camille échoue : celle-ci meurt, vaincue par sa fierté et son ambition démesurée, alors que celle-là réalise la synthèse de deux peuples, marquant aussi la fin du conflit.

Lavinia et Camille se dessinent en contrepoint. Le sens de chaque personnage apparaît davantage dans la confrontation avec son opposé que dans sa singularité propre. Camille est un personnage épique à part entière ; Lavinia porte en elle des résurgences du monde heureux des *Bucoliques* où la femme n'a pas de place précise, étant le sujet même du poème. L'*Enéide* raconte l'histoire d'Enée, mais la ville qu'il fondera s'appellera Lavinium. Enée et Lavinia sont appelés à laisser plus qu'un nom dans l'histoire ; c'est une symbolique qui les entoure : ce sont tous deux des fondateurs et c'est en ce sens que leur destin est exemplaire.

Les états de solitude que connaît Enée, après la disparition de Créuse puis celle de Didon, sont nécessaires à sa construction. A la figure féminine qui incarne l'au-delà du trépas, Créuse, à celle qui éternise son nom dans la mort, Didon, correspond une figure plus humaine, encore présente : Lavinia. Créuse figure le passé de Troie, mais elle est liée au futur par son fils Ascagne, Didon est une femme dont le passé douloureux interdit un présent heureux, Lavinia au contraire est un rôle : elle n'a pas d'autonomie propre ; c'est sa fonction, présente et à venir, qui lui confère son importance. Elle est celle qu'Enée doit rejoindre, celle que les destins lui ont réservée, celle que Créuse et Anchise lui ont donnée successivement. Sa place à elle est faite dans l'ancienne famille troyenne ; à Enée maintenant de conquérir la sienne dans la famille latine.

[1] N. Boëls-Janssen (2007), p. 22.

Il y a peu de couples qui perdurent. Les seuls couples viables, dans l'épopée, sont des couples inscrits dans le futur, qui offrent une vision d'avenir. C'est une notion en mouvement, à l'image des différentes unions dans lesquelles s'inscrit Enée : toujours lié à des femmes de sang royal, il ne peut vivre avec elles la liaison familière de tout couple. Par essence hors du commun, le héros, par l'humanité profonde qui se dégage de son personnage, est un être paradoxal et ses différentes unions sont complexes. On peut oser le comparer à Andromaque, autre rescapée de Troie : comme lui, elle a connu la mort de son conjoint à Troie, comme lui - quoique leur unions soient fort différentes - elle a vécu avec un étranger (Didon pour Enée ; Pyrrhus pour Andromaque), comme lui, enfin, elle a trouvé l'apaisement dans une troisième union. Quoique similaire dans son ensemble, ce rapprochement, un peu excessif, ne peut donner lieu à une véritable piste de lecture de l'œuvre, car une différence fondamentale oppose les deux personnages : Enée est un homme ; Andromaque une femme. Il y a une différence telle - dans la peinture générique de ces caractères - que c'est plutôt de Créuse que l'on rapprochera Andromaque : deux femmes sacrifiées aux hommes.

d. Créuse et Andromaque : un destin consenti

Considérant la place marginale et pourtant prépondérante qu'elles occupent dans l'*Enéide*, ces deux femmes peuvent faire l'objet d'un traitement conjoint. On note dix apparitions du nom « Créuse » dans toute l'*Enéide*, dont neuf au chant II et une au chant IX ; quant à Andromaque, elle est mentionnée six fois et exclusivement dans les chants II et III [1]. Pour comparaison, Didon est mentionnée nommément à trente-quatre reprises. De plus, Créuse et Andromaque sont, au départ, deux épouses et mères troyennes – la quasi-homophonie entre Ascagne et Astyanax est un point de rapprochement supplémentaire – et le parallélisme initial de leurs situations permet de les associer. Si l'on excepte les passages où ces deux femmes n'apparaissent pas personnellement, mais sont uniquement mentionnées, la présence de Créuse s'étend sur 222 vers dans le livre II et celle d'Andromaque sur 190 vers dans le livre III : c'est l'importance similaire que leur confère Virgile qui justifie d'envisager conjointement leur rôle au sein de l'épopée. Notons que Créuse à sa place dans le futur de

[1] Le recensement de ces occurrences apparaît dans l'*Index Verborum Virgilianus*. Créuse est mentionnée dans les passages suivants : II, 562 , 597 , 651, 666, 738, 769, 772, 778, 784 ; III, 341 où elle n'est pas expressément nommée et IX, 297. Andromaque apparaît dans : II, 456 et III, 297, 319 deux fois, 482, 487.

Troie à travers sa descendance qui lui survit, en la personne d'Ascagne et avec lequel elle forme corps.

L'épopée est un monde d'hommes, d'actions héroïques, de conduites exemplaires ; les femmes n'y ont part que pour soutenir leur mari, ou le pleurer une fois mort, et pour assurer leur descendance et maintenir ainsi la pérennité du *genus.* Elles n'occupent le premier plan sur la scène épique qu'exceptionnellement et, le plus souvent, elles font basculer l'épopée sur leur terrain de prédilection, la tragédie (c'est le cas de Didon). Mais Créuse et Andromaque ne s'opposent pas au destin et ne tentent pas de transcender leur rôle et de s'affranchir volontairement du monde épique ; toutes deux acceptent la fatalité : leur vie appartient aux dieux, leur dévouement aux hommes. L'épopée n'est pas un monde d'harmonieuse cohabitation entre hommes et femmes : tous doivent souffrir, pour accéder à un bonheur *post mortem*. Les seuls personnages, assez rares, qui tentent de s'opposer à cette loi épique sont châtiés plus lourdement, puisqu'ils ne connaissent pas le bonheur dans la mort pour avoir voulu l'obtenir dans la vie (Didon en est une fois encore l'exemple le plus net). En fait, on peut définir les deux personnages féminins de Créuse et d'Andromaque en les opposant à ce qu'elles ne sont pas : elles n'ont pas la colère ni la démesure de Didon, ni son amour débordant ou sa grandeur éclatante. Didon est le contre-exemple de la femme dans l'épopée, Créuse et Andromaque en sont deux exemples parfaits, même dans leurs différences. Il est nécessaire de distinguer quelque temps ces deux figures, en approfondissant le portrait de chacune d'elles indépendamment de l'autre.

1) Créuse : la mort sublime la vie

Créuse est la sœur d'Hector ; c'est Andromaque qui nous l'apprend quand elle s'inquiète auprès d'Enée du sort d'Ascagne [1]. Mais Créuse n'est déjà plus qu'un souvenir quand s'ouvre l'*Enéide* ; c'est un personnage du passé, dont l'image n'est ravivée que par le récit d'Enée. Elle apparaît pour la première fois dans le récit d'Enée au vers 562 du chant II. Il rapporte à Didon la mort de Priam, tombé sous le fer de Pyrrhus et le massacre de la famille royale ; au comble de l'horreur devant cette scène barbare et pathétique, Enée se souvient de sa propre famille, laissée sans garde à la maison :

[1] *En.*, III, 341-343.

« At me tum primum saeuos circumstetit horror.
Obstipui ; subiit cari genitoris imago
ut regem aequaeuom crudeli uolnere uidi
uitam exhalantem, subiit deserta Creusa
et direpta domus et parui casus Iuli ».[1]

Virgile a pris soin de conserver à Enée toute sa dignité : après la mort de Priam, il est seul ; tous ses compagnons l'ont abandonné. Il ne peut plus rien faire pour la famille royale et porte donc son attention vers sa famille qu'il a laissée sans défense. La *pietas* l'a conduit à accomplir ses devoirs de citoyen envers sa patrie, mais il est fils, époux et père et la sauvegarde de sa famille est désormais une priorité. Il vient de voir périr Priam en prince infortuné ; or, celui-ci a l'âge de son père et toute sa tendresse se réveille à ce souvenir [2]. De plus, Créuse est la fille de Priam et d'Hécube, et l'image des parents de sa femme ramène son esprit vers sa propre famille. La répétition de *subiit* (sous-entendu *mentem*) place Créuse et Anchise sur un pied d'égalité dans l'ordre des soucis d'Enée ; Iule n'arrive qu'en dernier lieu, après le pillage de la maison même, car ce n'est pas le premier souci d'Enée, mais c'est celui de sa femme Créuse. Finalement, Anchise et Créuse dépendent d'Enée, mais Iule dépend de Créuse ; sa femme vivante, Enée n'a pas à se soucier de l'enfant. Parmi la dislocation des familles troyennes et la ruine de la patrie, une famille doit pourtant subsister, c'est celle d'Enée, l'élu des dieux. Vénus met fin à ses atermoiements en apparaissant en déesse, sans subterfuge ; elle lui dit :

« Quid furis aut quonam nostri tibi cura recessit ?
Non prius aspicies ubi fessum aetate parentem
liqueris Anchisen, superet coniunxne Creusa
Ascaniusque puer ? » [3]

[1] *En.*, II, 559-563 : « Alors pour la première fois une horreur atroce m'envahit ; je demeurai sans mouvement ; l'image de mon père bien-aimé, quand je vis ce roi, vieux comme lui, exhalant son dernier souffle par une cruelle blessure, monta devant moi, celle aussi de Créuse laissée seule, notre maison pillée, les périls du petit Iule. »

[2] Depuis l'*Iliade* et les démarches de Priam auprès d'Achille pour récupérer le corps d'Hector, on sait que l'âge peut être un argument de poids pour raviver des souvenirs et ramener un être à la raison. Priam dit en effet à Achille de se rappeler son propre père, d'un âge vénérable et semblable au sien ; grâce à cette comparaison, il parviendra à émouvoir l'impitoyable Achille et à apaiser sa colère.

[3] *En.*, II, 595-598 : « Quel est ce délire ? Qu'est devenu le soin que tu nous dois ? N'iras-tu pas d'abord reconnaître où, sous le poids de l'âge, tu as laissé ton père Anchise, si Créuse ta femme, si l'enfant Ascagne vivent encore ? »

Ce qui est surprenant, dans les propos de Vénus, c'est *nostri*, génitif objectif de *cura*. Il est peu probable qu'il s'agisse d'un « nous » de majesté ne désignant que Vénus. Sans doute est-ce pour mieux déterminer Enée à rejoindre les siens que Vénus s'associe à sa famille, redevenant l'espace d'une parole la mère d'Enée et l'épouse d'Anchise. Et c'est surtout en considérant l'avenir dont est porteur Enée que s'éclaire l'emploi de ce pronom : il faut préserver la famille pour l'instant seule garante de l'accomplissement des destins et des projets de la déesse. Créuse disparaît finalement lors de la fuite de Troie, sans doute enlevée et tuée par les ennemis ; elle a terminé son rôle auprès d'Enée : elle a protégé l'enfant jusqu'au départ de Troie. Mais c'est une réelle affection qui liait Enée à sa femme et il retourne en arrière pour tenter de la retrouver : en vain ! Il l'aperçoit, elle le rassure, mais ils ne se reverront plus. Déjà Creuse n'appartient plus à Enée, elle appartient aux dieux ; ce n'est plus une épouse, mais une mère qui lui confie leur enfant commun :

« Iamque uale et nati serua communis amorem. » [1]

Créuse a bien un rôle de *genitrix* et de *mater* dans l'*Enéide* ; une fois sa tâche accomplie, elle s'échappe et disparaît. Enée n'est alors plus tout à fait un homme, c'est déjà un héros, orphelin de femme et de foyer, plein du courage conféré par les événements douloureux. Le chant II est celui d'une triple disparition : le prêtre d'abord, Laocoon ; le roi ensuite, Priam ; la femme enfin, Créuse. Les trois pôles de la pyramide fonctionnelle définie par Dumézil viennent de s'effondrer : tout est à reconstruire pour parvenir à nouveau à l'ordre et l'harmonie. Trois témoignages du passé viennent de mourir, d'autres vont être ravivés par des vivants ; c'est le cas d'Andromaque dont un des rôles principaux est celui de garder en mémoire les faits du passé et de témoigner de l'horreur des situations subies.

2) Andromaque : la vie après la mort

La présence d'Andromaque est similaire à celle de Créuse, mais son rôle est inversé : Créuse est une victime sacrifiée au départ de Troie ; Andromaque est une victime dont le sacrifice consiste à vivre pour témoigner. Après la mort de son mari et de son fils, elle doit continuer à vivre, malgré la honte et le dégoût que lui inspire sa situation. La veuve d'Hector

[1] *En.*, II, 789 : « Maintenant adieu ! conserve notre amour à notre fils commun. »

offre une vision pitoyable dès son apparition ; elle s'apprête à offrir un sacrifice aux Mânes, près du cénotaphe d'Hector :

> *Libabat cineri Andromache manisque uocabat*
> *Hectoreum ad tumulum, uiridi quem caespite inanem*
> *et geminas, causam lacrimis, sacrauerat aras.* [1]

Le pathétique de la scène s'accroît encore si l'on songe qu'Andromaque a imité tous les objets de ses regrets : Ilion, le Simoïs et le Scamandre ; par ces ressemblances, elle tente d'alléger sa peine et de tromper les rigueurs de son exil. Elle se trouve en effet à Buthrote, en Epire, bien loin de la terre de ses aïeux. Sachant que les épisodes racontés dans le livre III s'étendent sur sept ans, nous suivrons la théorie de J. Perret qui situe l'escale à Buthrote lors de la quatrième année du périple d'Enée ; c'est un lieu où il séjourne un an, avant l'arrivée à Drépane [2]. C'est donc là un lieu charnière dans le périple d'Enée puisqu'il se situe au milieu de son voyage. Outre l'apparition d'Hector au chant II, c'est aussi la première fois qu'Enée se remémore l'épisode douloureux de la mort d'Hector. La vue de sa veuve, éplorée et misérable, émeut Enée, lui donnant une attitude identique à celle de la femme qu'il regarde :

> *« Hector ubi est ? » Dixit, lacrimasque effudit et omnem*
> *impleuit clamore locum. Vix pauca furenti*
> *subicio et raris turbatus uocibus hisco […]* [3]

Andromaque agit tel un miroir qui refléterait partout l'image de douleur et de deuil qu'elle porte en elle. En voyant Enée, Andromaque craint d'être abusée par une ombre, un prodige qui ne lui offrirait que l'apparence trompeuse des choses et des êtres ; de là ses multiples interrogations, notamment celle concernant Hector. En fait de fantômes, c'est Andromaque qui n'est plus que l'ombre d'elle-même ; jadis glorieuse, elle mène désormais une vie misérable où la souffrance l'emporte sur la haine. C'est donc un personnage vivant, mais sans espoir et sans but, simple témoignage d'une guerre qui lui a ôté toute raison de

[1] *En.*, III, 303-305 : « Andromaque sur la cendre versait la libation, elle appelait les Mânes près d'un tombeau d'Hector. Vide, elle l'avait saintement paré de gazon vert, avec deux autels où retrouver ses larmes. »
[2] Edition revue par R. Lesueur, note initiale du livre II, pp. 167-169.
[3] *En.*, III, 312-314 : « Hector, où est-il ? Elle dit, ses larmes coulèrent et tout le lieu fut empli de sa plainte. Devant ce transport, je risque à peine quelques paroles ; bouleversé moi-même, je balbutie en mots entrecoupés […] »

vivre. A la mort du père s'est ajoutée celle du fils, précipité du haut des remparts de Troie. C'est alors qu'elle regrette de n'avoir pas subi une mort qui lui aurait ôté ce fardeau de vie que les destins lui imposent de porter :

« O felix una ante alias Priameia uirgo,
hostilem ad tumulum Troiae sub moenibus altis
iussa mori, quae sortitus non pertulit ullos
nec uictoris eri tetigit captiua cubile ! » [1]

D'après la tradition, c'est Polyxène, fille de Priam qui fut immolée par Néoptolème sur le tombeau de son père [2]. Andromaque a la grandeur d'une héroïne d'épopée : elle accepte son sort, même si elle le déplore et ne tente pas de mettre fin à ses jours. Elle vit pour témoigner de l'horreur de sa situation et de celle que subirent ses proches ; la peine domine la haine, les larmes sont son seul réconfort. Elle est dans une situation parfaitement opposée à celle de Créuse qui, quant à elle, jouissait de sa famille et s'en est vue écartée. Mais Andromaque n'est pas l'héroïne de l'*Enéide* ; elle a eu son heure de gloire dans l'*Iliade* : ici, elle apparaît également comme un exemple d'hommage que Virgile rend à Homère, une marque de reconnaissance et de connaissance du monde épique. Andromaque transmet son devoir de mémoire à Ascagne par le biais du présent qu'elle lui fait lors du départ d'Enée - il s'agit d'une chlamyde phrygienne [3]. L'équilibre est parfait entre les deux familles épiques : de l'une il ne reste plus que la femme (Andromaque) et de l'autre subsistent le père (Enée) et le fils (Ascagne). Dualité, nécessité d'équilibrer les forces humaines et de rompre l'ordre familial par des pertes diverses. Dure vie que celle de femme dans l'*Enéide* : leur sort est douloureux ou funeste, qu'il soit consenti ou refusé. Chacune a une place clairement établie dans l'*Enéide* : à Créuse le chant II, à Andromaque le chant III, à Didon le chant IV. Et le chant I ? Certes Didon y apparaît, mais elle n'en est pas la figure féminine la plus importante ; elle y est supplantée par Vénus, la mère d'Enée.

Aucun personnage n'est figé dans un temps précis ; ce sont les couples qui le sont. Créuse est immortelle, mais son couple ne survit pas à la chute de Troie. Didon mène une

[1] *En.*, III, 321-324 : « O seule heureuse avant toutes, la vierge Priamide qui reçut l'ordre de mourir sur le tombeau d'un ennemi devant les hauts murs de Troie, qui n'a pas subi le tirage au sort ni touché en captive le lit d'un vainqueur, son maître ».
[2] Voir à ce sujet : Euripide, *Hécube*, 37, 109 et Ovide, *Métamorphoses*, XIII, 438.
[3] *En.*, III, 486-488.

autre existence aux enfers, mais le couple qu'elle forme avec Enée s'arrête au chant IV. De même Lavinia semble un personnage intemporel, ses apparitions ne donnant pas lieu à d'importants commentaires, mais son couple avec Enée ne commence qu'après le chant XII, dans un temps qui dépasse celui de l'épopée. Il est donc important de bien distinguer les personnages et les couples ; les premiers dépassent les contingences temporelles, les seconds y sont invariablement soumis. Faut-il alors convenir de la suprématie de l'individu seul ?

Le temps joue contre les couples d'amour, précipitant leur vie commune vers une séparation inéluctable. La femme de l'épopée reste un objet de convoitise, un butin de guerre, un parti avantageux. Impossible pour elle d'avoir quelque impact sur les hommes ; sa liberté d'action ne peut s'exprimer que dans la mort, comme Didon ou Amata. Le plus souvent, elle choisit de se résoudre à une condition contre laquelle elle ne peut rien : c'est le cas de Créuse, Andromaque et Lavinia. Et puis il y a les dieux, et leurs multiples unions : le temps n'a pas de prise sur eux et la vie se déroule sur l'Olympe dans son *continuum* indéfini. Car c'est le temps et son déroulement inéluctable qui apportent la dramatisation nécessaire à ces couples. Soumises à l'épreuve du temps, seules les unions tournées vers le futur ont quelque espoir de perdurer ; les unions passées ou présentes ne peuvent prétendre à aucun avenir. La seule présence de Lavinia aux côtés d'Enée, à la fin de l'épopée, suffit à montrer l'impossible cohabitation de trois époques successives. Il faut que disparaissent Créuse et Troie pour qu'apparaissent Didon et la tentation carthaginoise qui doit à son tour céder la place à Lavinia et au Latium. Trois femmes, trois lieux, trois époques : trois manières d'envisager le couple. Enée ne doit pas se retourner vers son passé ; il le fait, lors de son récit à Didon et celle-ci disparaît comme s'était évanouie, plus tôt, l'image d'Eurydice à la sortie des enfers. Le passé est un leurre, seul compte l'avenir. Enée ne doit pas succomber à la tentation d'Orphée : c'est ainsi que Mercure vient le chercher à Carthage. Il quittera ce temps, et, définitivement tourné vers son futur, gagnera une terre et une épouse promises dès le premier chant. Le temps d'accomplissement du couple se situe dans le futur, en germe seulement dans l'*Enéide*, ou mieux encore, hors du temps et de ses contingences.

Chapitre III : les couples « achroniques »

Il est des personnages immortalisés par leur couple plus que par leur identité propre. Didon est de ceux-là : on retient surtout d'elle sa courte idylle avec Enée et l'issue tragique de cette relation. C'est Enée qui la fait personnage de légende. Maître du temps, Enée en est aussi un témoin et un acteur : ce sont ces trois fonctions qui nous guideront dans l'étude de ces couples qui portent en eux quelque chose de l'éternel humain. Car c'est également ainsi qu'il faut entendre l'usage de l'adjectif « achronique » : s'ils sont pour certains des couples voués à la pérennité, toute légendaire soit-elle, ce sont pour d'autres des couples qui contribuent à écrire l'histoire de l'humanité, dans le cycle de ses naissances et de ses morts. Couples de renom et couples anonymes trouvent ainsi leur place parmi les couples éternels. Quant aux dieux, ils distribuent les gloires et les défaites comme autant de prix de la bravoure ou d'une audace exacerbée ; arbitres des vastes combats de l'humanité, ils y prennent part avec la partialité qui les caractérise.

Nous observerons la place de la femme dans le cadre de l'épopée conçue comme un vaste *continuum* temporel. A-t-elle une autonomie en dehors des hommes ? A-t-elle une identité en dehors du couple ? N'est-elle qu'un moyen (d'avoir une descendance) ? un but (ou butin de guerre) ? ou une récompense, soit le prix de la victoire ? Lorsqu'elle a une identité propre, c'est plutôt sa fonction qui prévaut : elle est alors le faire-valoir des hommes. Les couples légendaires se colorent d'une teinte mythique qui les fait passer dans une dimension symbolique. Parfois, les femmes se rebellent et se vengent des hommes : leur marginalité invite à leur donner une place de choix ; il s'agit d'exceptions que leur singularité rend exemplaires. La toute-puissance des hommes est sujette à caution : c'est un premier pas vers la tragédie et le roman ; l'épopée céderait-elle la place à la féminité ?

Les couples sont-ils l'association de deux êtres d'exception, dont chacun mérite, individuellement, une reconnaissance - souvent posthume - ou accèdent-ils à l'éternité par leur union qui seule donne de la valeur à leur être ? C'est cette question qu'il nous faudra résoudre, cherchant toujours à savoir si, hors des contingences du temps, l'individu se construit davantage de manière autonome ou par rapport à son couple. Cronos a arrêté la fuite du temps : les Heures peuvent courir, elles n'effaceront pas des mémoires des hommes ces couples atemporels.

Nous verrons d’abord les couples légendaires, immortalisés dans leur dimension mythique : ils s’aiment, pour le meilleur, parfois, et pour le pire, souvent. Puis nous nous attacherons aux couples que la légende épique a formés et qui, la plupart du temps, ne parviennent pas à l’harmonie d’une union heureuse. Enfin, nous nous attacherons aux « oubliés de l’épopée » et aux couples fondateurs qui contribuent toux deux à la prolongation de l’éternel humain.

A Couples légendaires

> « Là où il n'y a ni fils ni mère, tu deviens toi-même le Temps, il n'y pas d'avant ni d'après. Et là où il n'y plus ni épouse ni maîtresse, tu redeviens animal, et instinct, et pure présence au monde .» [1]

Qu'apporte la légende ? Comment se fonde un mythe ? Pourquoi certains couples sont-ils plus présents à notre esprit que d'autres ? Est-ce parce qu'ils véhiculent des valeurs communément partagées par l'humanité ? Il est des couples légendaires, présents dans l'*Enéide* et objets des préoccupations actuelles des écrivains et des artistes, n'ayant pas encore épuisé les ressources de l'imagination, tant leur union est évocatrice. Parmi eux, on trouve des couples mythiques, des couples virtuels et des couples réels : tous incarnent la réussite de l'amour ou son échec, dans une dichotomie qu'il faut souvent nuancer.

a. Couples mythiques

Peu d'amour réciproque dans l'*Enéide* par rapport aux deux œuvres précédentes de Virgile [2] ; il concerne, en majorité, des couples mixtes et s'exprime beaucoup plus rarement entre hommes seulement. Il est sept couples juridiquement reconnus comme tels dans l'épopée, soit sept couples dont le mariage est mentionné. A tout seigneur, tout honneur, on trouve d'abord Jupiter et Junon dont une des épithètes est *cara Iouis coniunx*[3] ; la Saturnienne par son père est aussi Olympienne par son époux, union sinon sans amour, du moins sans tendresse, contrairement au couple formé par Vénus et Vulcain, dont on peut suivre les ébats amoureux au livre VIII - la déesse se montrant particulièrement caressante à l'égard de son époux et le nommant « *carissime coniunx* »[4]. Il s'agit ici d'une tendresse intéressée, Vénus voulant obtenir des armes pour Enée. D'ailleurs les couples divins connaissent les mêmes vicissitudes que les couples humains : tromperies, lâchetés, colères … Il est pourtant un mal

[1] Alessandro Baricco, *Cette histoire-là*, Gallimard, 2007 pour la traduction française, p. 92.
[2] Selon la répartition établie par J. Dion, 1993, p. 326 : on trouve 31% d'*amores* dans les *Bucoliques*, contre 13% dans les *Géorgiques* et seulement 6,5% dans l'*Enéide*.
[3] *En.*, IV, 91 : « la chère épouse de Jupiter ». Cette épithète de style homérique est à rapprocher de φίλης ἀλόχοιο, *Il.* , XV, 156.
[4] *En.*, VIII, 377 : « époux bien aimé.»

dont ils sont exempts, et non des moindres, c'est celui de la mort qui ravage les couples et détruit les unions harmonieuses.

En effet, les cinq autres couples – à propos desquels est explicitement employé le terme *coniunx* - tous humains cette fois et donc périssables, connaissent une fin tragique : il y a Priam et Hécube[1], Enée et Créuse[2], Hector et Andromaque[3], Oreste et Hermione[4], Didon et Sychée[5]. Tous les hommes disparaissent, tués avec violence, excepté Enée dont c'est la femme qui disparaît et Oreste, dont la femme est enlevée. Ainsi se trouvent rapprochés ces deux couples appartenant pourtant aux deux peuples ennemis. Oreste est le meurtrier de Pyrrhus, lui-même meurtrier de Priam et fils d'Achille qui tua Hector ; Andromaque raconte à Enée l'amour soudain que conçut Pyrrhus pour Hermione qui ravit cette dernière et suscita la colère vengeresse d'Oreste :

« Ast illum ereptae magno flammatus amore
coniugis et scelerum furiis agitatus Orestes
excipit incautum patriasque obtruncat ad aras. » [6]

L'amour et le crime se trouvent liés : le second justifiant le premier. Oreste figure au milieu des trois vers, entre son amour et son meurtre, entre Hermione et Pyrrhus. Oreste ne supporte pas l'outrage : déjà meurtrier de sa mère Clytemnestre et de l'amant de celle-ci, Egisthe, et vengeur de son père Agamemnon, il est poursuivi par les Furies ; il ajoute en plus un meurtre d'amour conjugal, accomplissant par-là le geste réparateur que Ménélas n'a pu exercer sur Pâris - Hélène consentant à cette idylle. Là où Oreste a réussi, Enée a échoué : il n'a pu ôter Créuse des mains qui l'ont ravie ; il a « oublié » Créuse dans sa fuite, quand Oreste est venu chercher son épouse. Quand Enée reviendra à Troie, il sera trop tard et Créuse lui confirmera elle-même que sa mort était nécessaire et qu'il n'y pouvait rien changer :

« Quid tantum insano iuuat indulgere dolori,

[1] *En.*, II, 519 ; au seuil de la mort, Hécube appelle Priam « *miserrime coniunx* ».
[2] *En.*, II, 650 : *coniunxque Creusa*
[3] *En.*, III, 487-488 : *… longum Andromachae … amorem / coniugis Hectoreae* ; « La longue tendresse d'Andromaque, l'épouse d'Hector. » Virgile emploie même l'adjectif *Hectoreae* qui identifie encore davantage Andromaque à son mari.
[4] *En.*, III, 330-331 : *Flammatus amore / coniugis … Orestes* ; « Mais follement enflammé par l'amour de l'épouse … Oreste ».
[5] *En.*, I, 343 : *coniunx.*
[6] *En.*, III, 330-333 : « Mais follement enflammé par l'amour de l'épouse qui lui était ravie, poursuivi par les furies de ses crimes, Oreste le surprend à l'improviste et le tue devant les autels de ses pères. »

o dulcis coniunx ? Non haec sine numine diuom
eueniunt ; nec te comitem hinc portare Creusam
fas, aut ille sinit superi regnator Olympi. » [1]

Le *fatum* a donc un poids non négligeable dans la conception des couples ; même s'il est à l'origine de la séparation d'Enée et Créuse, il ne peut faire oublier le couple prolongateur de Troie, celui qui donna naissance à Ascagne, futur fondateur d'Albe. La mort et la séparation des couples contribuent à les faire entrer dans la légende. Hermione et Oreste se retrouvent et l'on oublie leurs noms dans l'épopée. Au contraire, on se souvient des autres couples, liés dans la vie par un amour qui connut une issue des plus tragiques. Mais qui sont vraiment ces destins, supérieurs aux *Superi* eux-mêmes ?

b. Le *fatum* : principe d'harmonie entre les hommes et les dieux ?

Si les interventions divines sont à l'origine de l'amour d'Enée et Didon, leurs sentiments l'un pour l'autre sont bien réels et sincères ; pourtant la volonté d'Enée d'accomplir son destin sera la plus forte. Didon aura beau pleurer et se lamenter, rien n'y fera, Enée est résolu à partir :

Mens immota manet, lacrimae uoluontur inanes. [2]

Si on ne sait pas qui pleure, d'Enée, de Didon ou même d'Anna, il y a fort à parier qu'il s'agit ici des larmes d'Enée, comme le souligne J. Perret, dans les commentaires de son édition : « Nous croyons que c'est Enée qui pleure : la comparaison des vers 441-444 semble reprise terme à terme, les larmes coulent en vain comme les feuilles du grand arbre sont vainement arrachées »[3]. Outre la reprise du terme *immota*, qui permet le rapprochement avec le vers 257 du chant I, le lexique employé dans ce dernier vers est révélateur du dilemme qui assaille Enée et qu'il résout dans un dernier mot, *inanes*, qui signe son départ. *Mens* s'oppose à *lacrimae*, comme la raison à l'émotion et *manet* à *uoluontur* comme l'éternel à l'éphémère :

[1] *En.*, II, 776-779 : « Pourquoi veux-tu, mon doux époux, t'abandonner ainsi à l'excès de ta peine ? Ces choses n'arrivent pas sans le vouloir des dieux. Emmener Créuse d'ici avec toi, non, ce n'est pas dans l'ordre du destin, le père du céleste Olympe ne le permet pas. »
[2] *En.*, IV, 449 : « Son jugement demeure inébranlé, ses larmes roulent sans effet. »
[3] J. Perret, *En.*, p.127, note 1.

les larmes sont ponctuelles, elles n'engagent qu'un moment de la vie d'Enée, dans sa relation avec Didon ; au contraire, la raison est permanente et c'est elle qui guide Enée depuis son départ de Troie : c'est elle encore qui survivra à son amour avorté. Les deux derniers termes du vers viennent corroborer cette interprétation : si l'esprit est inflexible, les larmes sont inefficaces ; tout concourt à favoriser le départ d'Enée.

Il est intéressant de voir que Virgile prend soin de présenter le départ d'Enée comme une initiative de son héros ; certes, Mercure l'a averti et mis en garde, mais c'est à Enée et à lui seul qu'il revient de résister aux plaintes de Didon et à son propre amour pour elle. On pourrait imaginer une issue tout autre de l'*Enéide* si Enée avait refusé de se soumettre aux arrêts du destin : l'épopée aurait alors dérivé vers le roman et son intérêt en eût été moins grand pour le peuple romain. Les dieux ont un pouvoir incontestable sur les hommes, notamment au niveau de l'influence qu'ils exercent sur leurs émotions et leurs décisions ; les destins les surpassent encore davantage ; mais il reste à l'homme un droit de rébellion et de protestation. C'est ainsi que l'on sait que le séjour à Carthage n'était pas inévitable, et que la mort de Didon ne doit rien aux destins. Didon n'est pas morte selon l'arrêt fixé par les destins : elle s'est sacrifiée volontairement comme pour prouver la force de l'amour qu'elle vouait à Enée. C'est paradoxal, sans doute, mais elle n'avait d'autre manière de lui prouver son attachement que celui de refuser une séparation brutale et inopinée. Didon se suicide par amour, refusant le rôle que lui assigne l'épopée : elle sera l'épouse d'Enée ou elle ne sera pas. Comme Jupiter le confirmait à Vénus, le destin des Troyens est tout tracé, et il ne doit pas s'arrêter à Carthage. La même assurance a déjà été donnée à Enée par Hélénus :

Fata uiam inuenient aderitque uocatus Apollo. [1]

Enée et Hélénus se trouvent alors dans le temple d'Apollon, d'où la mention du dieu ; les destins commandent et les dieux favorisent ou non les projets des mortels. En fait, les dieux et les hommes ne se mêlent jamais.

Si, comme on a pu le dire précédemment, le suicide de Didon est un acte d'amour désespéré, le départ d'Enée en est un autre. Enée se sait surveillé des dieux : Vénus le protège et Junon cherche à lui nuire. Rester à Carthage serait reconnaître la suprématie de Junon et l'infériorité de Vénus ; en plus de la haine de la reine des dieux, il s'attacherait le mépris de sa propre mère et n'aurait plus d'alliance parmi les dieux. Une telle liaison serait vouée à l'échec

[1] *En.*, III, 395 : « Les destins trouveront leur voie, Apollon invoqué t'assistera. »

et l'amour disparaîtrait. C'est pour préserver la beauté de leur amour qu'Enée quitte Didon ; et si « partir, c'est mourir un peu », alors il y a fort à parier qu'il laisse un peu de lui-même à Carthage ; jamais plus il n'aimera comme il a aimé Didon. Aussi gardons-nous bien de juger trop hâtivement les protagonistes de l'épopée : s'ils font des choix qui parfois nous dépassent, c'est qu'eux-mêmes ont à subir un sort hors du commun.

Il n'y a donc pas une seule image des dieux dans l'*Enéide*, mais plusieurs, multiples et diverses, auxquelles le poète accorde plus ou moins de crédibilité. Ils sont là, en toile de fond, supervisant les actions humaines, mais ils ne parviennent pas à déloger du centre de la scène l'homme, Enée, qui a décidé de partir à l'assaut de son destin et à la quête de son identité. Héros ? Roi ? Homme, tout simplement, tel que l'a voulu Virgile, « un homme, rien qu'un homme, capable de petites lâchetés et de maladresses » [1]. Ainsi en est-il tout du moins dans les quatre premiers chants ; Enée va évoluer et avec lui, le monde divin va se complexifier.

c. Couples virtuels et couples réels

La descente aux Enfers est un véritable retour aux sources, une plongée dans l'inconscient collectif chargé de faire renaître la conscience individuelle. C'est le monde des paradoxes : sous l'ombre la plus opaque se dissimule une véritable lumière qui est vérité et connaissance. Mais c'est aussi un monde austère et hostile où les contrées inhospitalières succèdent aux paysages enchanteurs. Dans ces domaines plus occultes, on trouve des personnages auxquels n'est pas échu une belle mort ou qui n'ont pas eu la privilège d'être enterrés et de recevoir les honneurs funèbres qui leur étaient dus.

Les désespérés de l'amour - il ne s'agit pas que de femmes, mêmes si seules celles-ci sont nommées- ont une place à part aux enfers : Virgile les a regroupés dans les *Lugentes Campi* où ils continuent de se consumer sous le poids d'une douleur inextinguible. Ils côtoient les jeunes enfants et les suicidés, ceux que le vie a refusés ou qui se sont volontairement retranchés de la lumière du jour. Voilà comment apparaît aux yeux d'Enée le lieu des « inconsolables » :

> *Nec procul hinc partem fusi monstrantur in omnem*
> *lugentes campi ; sic illos nomine dicunt.*

[1] R. Brasillach (1931), p.197.

Hic quos durus amor crudeli tabe peredit
secreti celant calles et myrtea circum
silua tegit ; curae non ipsa in morte relinquont. [1]

A l'abri des regards, les âmes blessées recherchent l'isolement. Le dur amour, *durus amor*, souvent mis en cause chez les poètes[2], a généré leur peine, *curae*, terme souvent utilisé par les élégiaques pour désigner les soucis du cœur. Par contre, le rassemblement des morts d'amour dans les *lugentes campi* est une innovation purement virgilienne ; comme le souligne J. Perret : « La *Nekyia* homérique nous donne à lire un catalogue d'héroïnes[3]. Par la suite, et ce semble, en dehors de tout système, les poètes ont volontiers imaginé qu'aux enfers les femmes se regroupaient[4]. Virgile modifie la tradition en ce sens que les *lugentes campi* (l'origine de cette expression nous demeure inconnue), où se retrouvent toutes les femmes qu'Enée rencontrera dans l'au-delà, sont affectés spécifiquement aux victimes de l'amour, aux hommes à l'occasion[5]. Destins anormalement rompus, peu dissemblables, au fond, des suicidés, leurs proches voisins »[6]. Un lieu spécifiquement dévolu aux incurables de l'amour, à ceux que Cupidon a mortellement blessés de sa flèche, voilà ce que souhaite Virgile, donnant ainsi à cette mort un relief particulier : les morts d'amour ne sont pas noyés dans la foule des âmes inconnues qui peuplent les enfers, mais ils sont identifiés, géographiquement et nommément. On trouve là bon nombre d'héroïnes ayant préféré quitter la vie plutôt que de supporter la perte de l'être aimé ; Enée les identifie dans sa marche :

His Phaedram Procrimque locis maestamque Eriphylem
crudelis nati monstrantem uolnera cernit,
Euadnenque et Pasiphaen ; his Laodamia
it comes et iuuenis quondam, nunc femina, Caeneus

[1] *En.,* VI, 440-444 : « Non loin se découvrent, en tous sens étendus, les Champs des Pleurs ; ainsi les nomme-t-on. Là ceux que le dur amour a consumés en cruelles langueurs trouvent asile sur des sentiers secrets ; des buissons de myrte tout autour les protègent ; leur peine, aux bras mêmes de la mort, ne les quitte. »
[2] Voir Théocrite, I, 85 et VI, 7, δύσερως ἔρως , et chez Ovide, *Mét*., III, 445, *crudeli tabe*, les cruelles langueurs de l'amour. Toute cette terminologie de l'amour aux effets dévastateurs remonte aux lyriques grecs, à Euripide et à la comédie nouvelle.
[3] Homère, *Od* ., XI, 225.
[4] Properce, 1, 19, 13 ; Stace, *S*., 5, 1, 253-257.
[5] Cf v. 442, *quos* et la présence de Sychée. Mis à part Sychée, seules des femmes sont nommées.
[6] J. Perret, *En.*, tome II, note 1 p. 59.

rursus et in ueterem fato reuoluta figuram. [1]

Tableau assez éclectique pour un rassemblement de figures hétéroclites. L'évocation la plus étrange semble être celle de Cénée qui conclut le catalogue des mortes amoureuses. J. Perret s'en étonne d'ailleurs en ces termes : « Pour commencer par la fin, que vient faire ici ce Cénée dont l'évocation conclut le catalogue par une double métamorphose soulignée d'une inquiétante syllepse, bel alliage où l'érudition se mêle à la préciosité et dont l'apparente gratuité ne semble pas tout à fait accordée au pathétique, à la gravité de la scène qui va venir »[2] ? Cénée, membre de la tribu des Lapithes, était à l'origine une fille nommée Cénis. Poséidon en tomba amoureux et obtint de la changer en jeune homme invulnérable. Dans le combat qui troubla les noces de Pirithoüs, les Centaures, qui ne pouvaient le tuer, l'ensevelirent sous une masse de troncs d'arbres [3]. Changé en oiseau, il reprit aux enfers sa forme féminine. C'est sans doute l'amour de Poséidon, à l'origine de ses aventures, qui permet de la placer dans cette galerie, lui réservant une place de choix, en fin de l'énumération. Au vers précédent, on trouve Laodamie et Evadné, deux images de l'amour conjugal et de la pureté. La première était la femme de Protésilas, le premier des Grecs qui aborda sur la rive de Troie ; il fut tué par Hector, et Laodamie obtint qu'il revînt des enfers pour converser avec elle pendant trois heures. Refusant de se séparer à nouveau de lui, elle le suivit dans la mort [4]. Quant à Evadné, son sort fut semblable, puisqu'elle périt en se jetant dans le bûcher où brûlait le corps de Capanée, son mari que Zeus avait foudroyé au siège de Thèbes [5]. Deux femmes, deux destins similaires où l'amour, plus fort que la mort, ne parvient pas à se consoler du seul souvenir de l'époux disparu. Face à ces destins tragiques et pitoyables, un personnage plus monstrueux, Pasiphaé, liée dans le même vers aux deux héroïnes précédentes. Il est déjà question d'elle plus haut dans le chant VI [6] ; femme de Minos, elle conçut de ses amours avec un beau taureau le Minotaure. Une fois encore, c'est à l'œuvre de Poséidon qu'on doit cet amour forcé ; Pasiphaé peut donc, à ce titre, être rapprochée de Cénée. Plus étonnante est la place que Virgile concède à Pasiphaé dans le vers :

---

[1] *En.*, VI, 445-449 : « En ces lieux, il voit Phèdre et Procris et la triste Eriphyle montrant le coup fatal reçu d'un fils cruel, Evadné et Pasiphaé ; Laodamie marche en leur compagnie et, jeune homme pour un temps, maintenant femme à nouveau, Cénée que le destin a ramenée à sa forme première. »
[2] J. Perret (1964), p. 248.
[3] On trouve chez Ovide, *Mét.* , XII, 459-535, le récit de ce combat mémorable. Virgile, quant à lui, l'évoque déjà dans les *Géorgiques*, II, 456.
[4] Voir Ovide, *Héroïdes*, 13 ; Catulle, 68, 73.
[5] Euripide, *Suppliantes*, 990.
[6] *En.*, VI, 24.

cette femme souillée et mère d'une créature monstrueuse se retrouve entre les deux épouses pures, Evadné et Laodamie. Or c'est bien un principe de construction, et non un simple hasard, car nous retrouvons cette même architecture deux vers plus haut : entre les deux criminelles que sont Eriphyle et Phèdre, on trouve la naïve Procris. « La fille de Minos et de Pasiphaé », aux velléités incestueuses, se suicide, toute souillée qu'elle est du meurtre indirect d'Hippolyte. Quant à Eriphyle, c'est « une sorte de Clytemnestre du cycle thébain »[1]. Séduite par un collier d'or que lui offrait Polynice, elle dénonça son mari, Amphiaraüs, qui s'était caché pour ne pas aller au siège de Thèbes. Elle périra ensuite de la main de son fils, Alcméon, vengeur de son père ; d'où l'expression latine *nati uolnera*. Reste Procris, épouse de Céphale, roi de Phocide. Rendue jalouse par l'amour qu'Eos portait à son mari, elle se cacha pour l'épier lors d'une chasse ; Céphale, croyant avoir entendu un animal bouger, la tua d'un coup de lance. Victime de la plus pitoyable méprise, elle meurt heureuse, dans les bras de son époux[2]. Sept femmes donc et sept destins dissemblables pour ce catalogue d'héroïnes rassemblées de manière neuve par Virgile.

L'amour est le point de convergence de ces figures : toujours voué à l'échec, il conduit ces femmes à leur perte. Si elles se retrouvent toutes ensemble aux Enfers, c'est aux circonstances de leur mort qu'elles le doivent, plus qu'à son origine : toutes ont péri de mort violente. Il est à noter qu'elles ne se trouvent pas dans le secteur infernal réservé aux suicidés innocents, décrit peu avant, qui jouxte le quartier des condamnés à mort sur une fausse accusation :

> *Proxima deinde tenent maesti loca, qui sibi letum*
> *insontes peperere manu lucemque perosi*
> *proiecere animas.* [3]

Aucune vengeance, pas de colère dans ces suicides-là, juste un rejet de la vie. C'est une mort sans sentiment, sans état d'âme, une mort solitaire, contrairement à celle des sept héroïnes qui est toujours liée à l'autre, homme ou dieu. Leurs suicides semblent inspirés par

[1] J. Perret (1964), p. 249.
[2] Ces mots d'amour répétés se trouvent chez Ovide, *Mét.*, VII, 835-865. Les deux personnages se retrouvent chez Shakespeare dans la scène de Pyrame et Thisbé du *Songe d'une nuit d'été* : ce sont le « Shaphale » et la « Procrus ».
[3] *En.*, VI, 434-436 : « Toutes proches, des ombres accablées : ceux qui, sans être coupables de quelque crime, se sont eux-mêmes donné la mort ; ayant détesté la lumière, ils ont rejeté le souffle de leur vie. »

une instance qui les dépasse : perdant le contrôle d'elles-mêmes, elles ne sont plus guidées par la raison, mais par des pulsions, qui vont s'avérer suicidaires. Aussi, peu importe qu'elles fassent partie des justes ou des pures, c'est en tant que femmes incapables de surmonter leurs passions qu'elles méritent d'être réunies. Virgile nous invite ainsi à nous attarder moins à leur personnalité qu'à leur genre, des femmes - en l'occurrence accusées de faiblesse. Comme le souligne J. Perret, « ce qui fait une communauté entre toutes celles qui entourent Didon, ce n'est pas la façon dont elles sont mortes, c'est la façon dont elles ont vécu. *Quos durus amor crudeli tabe peredit.* L'essentiel, c'est l'expérience de la passion, c'est l'emprise dévastatrice de l'amour. Seulement « amour » ne nous paraît pas avoir le même sens quand il s'agit de Pasiphaé et quand il s'agit d'Evadné, et c'est ce qui nous embarrasse » [1]. Coupables ? Epouses fidèles ? Virgile n'a pas souhaité les séparer, jugeant mineure cette répartition à ce moment de l'œuvre. Il faut dire que ce catalogue prépare la venue de Didon, compagne d'infortune de ces sept femmes, et peut-être rassemble-t-elle en elle un caractère de chacune d'elles, véritable creuset où se fondent l'épouse fidèle, l'amante abandonnée et la femme vengeresse, l'ange et le démon : épouse de Sychée, elle a refusé l'hymen des Numides et s'est attachée à Enée, sacrifiant sa vocation pour un rêve impossible. Toutes les formes d'amour présentes dans ces sept figures sont autant de facettes de la seule Didon, personnage complexe et polymorphe. Voyons son image, telle qu'elle apparaît à Enée :

> *Inter quas Phoenissa recens a uolnere Dido*
> *errabat silua in magna […]* [2]

L'impression est fugitive, à l'image de ces deux vers seulement : bien qu'entourée de ses sept compagnes, Didon, nouvellement arrivée, apparaît seule et perdue dans un lieu étendu. La grandeur de la reine de Carthage qui surplombait du haut de son palais sa ville en construction paraît s'être dissoute dans cette ombre englobée à son tour par le paysage. Elle n'est qu'une ombre parmi les ombres, errant dans la forêt. Et pourtant, au milieu de cette nuit environnante, Enée la distingue et la reconnaît ; c'est une rencontre inattendue, il ne la savait pas défunte ou feignait de l'ignorer. Soudain, à l'énumération neutre et désordonnée des sept héroïnes précédentes, répond un sentiment, une impression qui se précise et colore les Enfers d'une teinte pathétique :

---

[1] J. Perret (1964), p. 250.
[2] *En.*, VI, 450-451 : « Parmi elles, la Phénicienne, toute récente de sa blessure, Didon errait dans la grande forêt[…] »

[…] quam Troius heros
ut primum iuxta stetit agnouitque per umbras
obscuram, qualem primo qui surgere mense
aut uidet aut uidisse putat per nubila lunam,
demisit lacrimas dulcique adfatus amore est […] [1]

Le *durus amor* qui ouvrait le catalogue des héroïnes se clôt en *dulcis amor* sur la simple personne de Didon : il s'agit de celui qu'Enée porte encore à la reine défunte, à distinguer de celui qui a causé la perte de cette dernière. Un amour encore vivant, face à un amour mortifère. Cet épisode, quoique imité d'Homère[2] est neuf par la comparaison qui l'accompagne ; Virgile semble en être plus redevable à Apollonios de Rhodes. En effet, l'ombre d'Héraclès apparaît à Lyncée « au loin, dans la plaine sans bornes ; il lui semblait le voir, comme au premier moment du jour on aperçoit la lune ou on croit l'apercevoir cachée par un nuage » [3]. L'image s'avère encore plus juste, appliquée à la pâle et mince Didon qui émerge du crépuscule infernal. La lune dans sa première phase, *primo mense*, évoque la reine, dans son ultime demeure. De manière cyclique, ces retrouvailles évoquent un renouveau pour Enée, alors qu'elles ne sont que l'expression d'une finitude pour Didon. C'est ainsi qu'on peut expliquer le refus de parole que Didon opposera à Enée : tout a été dit ; il en voit le résultat. La situation ne peut aucunement changer et les paroles de consolation arrivent trop tard. La lumière blafarde qui entoure leur rencontre n'est que l'expression d'un amour imparfait qui ne satisfait pas de la pleine lumière : « Properce plaçait aux Champs-Elysées les épouses fidèles et héroïques[4]. Virgile retient les siennes dans une sorte de purgatoire où ne règne encore qu'un demi-jour » [5]. Il maintient ces femmes dans un sentiment de culpabilité, plus ou moins important : elles sont responsables de leur perte et coupables, à divers titres, de démesure, cet hybris fortement condamné par les Grecs.

[1] *En.,* VI, 451-455 : « […] Dès que le héros troyen fut près d'elle et la reconnut parmi les ombres, obscure – ainsi la lune qu'au début du mois un homme voit ou croit avoir vue émerger entre les nuages -, il laissa couler ses larmes, en doux amour il lui parla … »
[2] Lors de sa descente aux Enfers, Ulysse rencontre Ajax, (Hom., *Od.* , XI, 543).
[3] Apollonios de Rhodes , IV, 1479.
[4] Il évoque l'au-delà des amantes sous des traits bien différents de ceux de Virgile : d'un côté les coupables, Clytemnstre, Pasiphaé ; de l'autre, les épouses fidèles *sine fraude maritae* (v.63). Il établit une différence bien nette par rapport à Virgile qui marque, lui, une communauté où il regroupe toutes les femmes mortes de mort violente (4, 7). On peut, à ce titre rapprocher Tibulle (1, 3, 57-82) de Properce.
[5] J. Perret (1964), p. 257.

Ces sept héroïnes sont autant de facettes du destin de Didon, marquant chacune la complexité de son âme. Elles représentent son passé, celui qui se trouve désormais enfoui avec elle aux Enfers et qu'elle ne veut pas voir resurgir ; c'est ainsi qu'elle échappe aux regards d'Enée et ne cherche qu'à le fuir. Didon est la seule à qui Virgile, plus que sa pitié, offre une possibilité de rachat. Elle n'est pas isolée aux Enfers, mais a retrouvé le couple initial formé avec son époux légitime, Sychée, et c'est Enée, cette fois-ci qui reste seul, à pleurer dans les *lugentes campi* qui semblent propices à ces états d'âme :

> *Tandem corripuit sese atque inimica refugit*
> *in nemus umbriferum, coniunx ubi pristinus illi*
> *respondet curis aequatque Sychaeus amorem.*
> *Nec minus Aeneas casu percussus iniquo*
> *prosequitur lacrimis longe et miseratur euntem.* [1]

Au chant IV, c'est Enée qui quittait Didon, lui refusant un ultime entretien ; cette fois, les rôles sont inversés et la présence de Sychée à ses côtés justifie l'attitude de la reine à l'égard de celui qui n'est qu'un intrus dans son nouveau monde. L'amour blessé ne peut se satisfaire d'une réconciliation : cette fois, c'est Enée qui pleure en quittant les *lugentes campi* comme le fit autrefois Didon lors de son départ des rives carthaginoises. Toute cette mise en scène de l'arrivée de la reine, parmi ses sept compagnes, ne fait qu'accroître la solitude d'Enée, même si lui possède encore la liberté et la vie.

Seul parmi les hommes - ou seul malgré les hommes - Enée ne trouvera plus de réconfort auprès de Didon. Ce que Créuse lui a accordé, soit une ultime entrevue par-delà la mort, Didon le lui refuse. Ainsi se marque le point de rupture entre l'épouse légitime et la maîtresse ; quand toutes deux ont été sacrifiées pour que le héros accomplisse sa geste, il n'est donné qu'à l'une d'entre elles de s'adresser à Enée depuis l'autre rive, celle de la mort. Mais il ne s'agit pas, dans les propos de Créuse, de paroles d'amour à l'égard de son mari ; ce sont des mots prophétiques qui doivent le réconforter et le guider vers son avenir. Créuse est pour jamais attachée au passé de Troie, Didon à l'escale carthaginoise : chaque femme symbolise un moment, un souvenir du passé qui doit rester dans les mémoires. Rempart contre l'oubli, la

[1] *En.*, VI, 472-476 : « Enfin elle s'arracha et hostile s'enfuit dans le bois plein d'ombre où l'époux de jadis, Sychée, s'accorde à cette peine et y égale son amour. Et cependant, Enée, touché au cœur par la dureté de ce sort, la suit de loin, les yeux en larmes, plein de pitié tandis qu'elle va. »

femme fonde la légende par sa présence qui incarne un lieu ; Troie, Carthage : villes d'amour et de mort, de Créuse et de Didon. Reste Lavinia, elle symbolise la vie et l'avenir, mais qu'en est-il de l'amour ? Est-il exclu des relations pérennes ? Ou, en d'autres termes, n'y a-t-il pas d' « amour heureux »[1] durable ?

d. Les femmes mariées

Les femmes sont une donnée capitale de l'épopée et pourtant on ne leur a pas toujours donné la place qui leur revenait. Témoins d'une histoire dont elles ne sont pas uniquement les spectatrices muettes, elles sont un maillon indispensable de la chaîne humaine qui relie les confins épiques à l'actualité historique. Et pourtant, l'on peut s'étonner du peu de pages qui leur sont parfois consacrées [2]. La femme suscite le doute, l'interrogation et reste parfois mal comprise. On a pu lire à propos de Créuse que c'était un personnage sans épaisseur, de Lavinia qu'elle était terne, de Didon que c'était un tempérament excessif : s'il y a bien une part de vérité dans ces assertions, on ne saurait enfermer un personnage dans une épithète qui le définisse globalement. De la même façon qu'on s'accorde à dire que le personnage d'Enée évolue et qu'il n'est pas le même du début à la fin de l'épopée, de la même façon, la femme est un personnage complexe, dont un jugement global ne rend qu'imparfaitement compte. Il ne faut pas craindre d'affirmer que, dans l'épopée comme dans la vie, les femmes sont les égales de hommes et, même si les manières de livrer leurs combats divergent de celles de leurs homologues masculins, elles n'en restent pas moins de véritables personnages, ni plus ni moins soumis que les hommes aux aléas du destin. La différence notable, c'est que la femme n'a pas toujours un espace véritable pour exprimer sa souffrance et ses doutes, d'où ses silences et les non-dit qui l'entourent. Lors du départ de Troie, Créuse se montre d'une *pietas* comparable à celle qui qualifie Enée : elle prie d'abord Anchise de consentir à quitter la demeure familiale, puis implore Enée de ne pas laisser sa famille à l'abandon ; Didon est une reine aux pouvoirs équivalents à ceux qu'Enée a sur son peuple en formation ; Lavinia montre la même obédience à l'égard de ses parents que celle qu'Enée a envers Vénus et Anchise. Toutes lui sont donc comparables en un point au moins ; si elles sont dignes d'Enée, il ne faut pas oublier qu'elles ont aussi une personnalité propre qui s'exprime en dehors du héros.

[1] Selon les propos d'Aragon.
[2] Par exemple, J. Thomas (1981), ne leur consacre qu'un chapitre de six pages où sont traités conjointement personnages humains et divins.

A l'intérieur du groupe des individus féminins - qui va de la petite fille innocente, Silvia, qui joue un rôle mineur lors de l'épisode du cerf apprivoisé tué par Ascagne, à la prophétesse inspirée, la Sibylle - se trouve une masse indifférenciée de femmes troyennes et latines qui, pour les unes, apparaissent lors de l'incendie des vaisseaux d'Enée, pour les autres, lors du suicide d'Amata. N. Boëls-Janssen différencie alors, en se fondant sur l'âge et le statut social des personnages, deux groupes : les vierges, parmi lesquelles elle place Lavinia et Camille, et les matrones dont font partie Créuse, Didon et Amata – et auxquelles on peut également ajouter Andromaque[1]. La femme, dans l'univers épique, est largement redevable de son modèle dans la société romaine de l'époque de Virgile ; aussi, la place que le poète leur concède est révélatrice du jugement qu'il porte sur celles qui doivent pourvoir à la survie de la société. De la même façon que les hommes, Enée en tête, n'apparaissent pas, loin s'en faut, systématiquement dans des relations de couples, de même, les femmes nommées et identifiées présentent toutes également une autonomie, plus ou moins choisie, qui leur confère un statut particulier. Tout dépend en fait de la conception que se fait chaque personnage du couple.

Créuse est un modèle : elle incarne toutes les vertus de la *coniunx* parfaite : dévouée à son mari, elle accepte le sacrifice que lui imposent les dieux et lui destine elle-même Lavinia en mariage, tout en n'oubliant pas de lui recommander leur fils, Ascagne. Paradoxalement, Créuse, qui n'est plus qu'une ombre, représente l'espoir de l'avenir, à travers la mention de cette épouse qui attend Enée[2] et de leur fils qui poursuivra la tâche paternelle. En cela, elle s'oppose à Andromaque figée dans un passé qui éternise ses échecs : elle a perdu son fils, elle est veuve mais a été contrainte au mariage. Créuse est donc un personnage éminemment positif malgré sa disparition : sa mort l'érige en symbole, en modèle quand une vie auprès de son mari eût fait oublié son sens du sacrifice. Sa valeur est d'autant mieux soulignée que lorsque son souvenir se manifeste à Enée arpentant les rues de Troie, il est immédiatement suivi de la vision d'Hélène[3]. Cette dernière incarne la traîtrise : elle a trompé Ménélas avec Pâris, infligé aux Troyens la vengeance des Grecs et n'hésitera pas, comme nous l'apprenons

[1] N. Boëls-Janssen (2007), p. 21, justifie ainsi son choix terminologique : « Cette étude sera concentrée sur les deux catégories essentielles, celles des femmes en âge d'enfanter, dont dépend la survie de la société : les vierges et les épouses, que j'appellerai matrones par commodité, même si le terme n'est pas approprié pour les temps légendaires et pour des Troyens, des Carthaginois ou des Latins antérieurs à la fondation de Rome. »
[2] Créuse emploie elle-même le terme de *coniunx* pour évoquer Lavinia, future épouse d'Enée, acceptant ainsi que ce rôle lui échappe désormais (*En*., II, 783).
[3] *En*., II, 567-569.

au chant VI, à livrer son nouveau mari Déiphobe aux ennemis ! Le contraste entre les deux femmes est saisissant et il relève encore la valeur exemplaire de Créuse.

Si on peut convenir que Créuse se fige dans ce rôle d'épouse idéale et que sa mort la porte au rang de symbole – elle incarne la valeur du sacrifice au nom de l'amour -, il n'en va pas de même pour Didon. Elle a un passé, elle est promise à un bel avenir, au même titre que sa ville qui est en pleine expansion, mais la venue d'Enée va bouleverser cette belle ordonnance et, une fois encore, l'amour immortalisera la femme dans un rôle, non plus idéal, mais douloureux. Touchée par l'Amour, Didon ne s'appartient plus et, très vite, celle qui s'était juré une éternelle fidélité à la mémoire de Sychée, fait du couple un but en soi ; c'est ainsi qu'elle ne supportera pas le départ d'Enée qui la ramène à une intolérable solitude. Comme Enée, Didon est une meneuse d'hommes, mais contrairement à Enée, ce rôle n'est pas par nature de la compétence d'une femme et on sent presque la réprobation sous les mots de Virgile. Ce n'est pas explicitement dit, mais la scène où Didon siège en public pour édicter la loi laisse une impression de malaise et semble heurter les convenances :

> *Tum foribus diuae, media testudine templi,*
> *saepta armis solioque alte subnixa resedit.*
> *Iura dabat legesque uiris […]* [1]

Il est peu convenable qu'une femme, entourée de guerriers, dicte la loi à des hommes, dans un luxe et une prodigalité – notamment lors du banquet qu'elle offre aux Troyens- qui apparaîtront bien démesurés devant la frugalité du repas offert, plus tard, par Evandre. Il faut dire que les trésors de Didon étaient légendaires et qu'ils faisaient encore rêver les contemporains de Néron[2]. Didon pèche par son caractère excessif, fort peu conforme à la retenue, voire l'austérité, qu'on attend d'une *bona matrona.* Elle occupe un poste qui lui demande de faire preuve de qualités habituellement dévolues aux hommes, comma l'autorité ou l'esprit de décision, et elle sera perdue par ses sentiments de femme qui révéleront la fragilité d'un être que rien ne semblait pouvoir ébranler. C'est cette force même qui fait sa faiblesse, car elle lui ôte la conscience de sa fragilité et cache aux autres cet aspect de son

[1] *En*., I, 505-507 : « Alors devant les portes de la déesse, au milieu de la nef, elle prit place dans le temple, entourée d'armes, élevée sur un trône imposant. Elle donnait à ses hommes leur droit et leurs lois […] »
[2] Tacite, *Annales*, 16, 1-3. Virgile laisse entendre qu'au moment de lever l'ancre, Didon se serait emparée du térsor de Pygmalion. Il a, à son sujet, ces mots aux consonnances militaires : *dux femina facti* ; « une femme a mené l'entreprise » (*En*., I, 364) où résonne cette fois davantage l'admiration que la réprobation.

être. C'est là que se marque la différence principale qui la distingue d'Enée : incapable de résister aux ravages de l'amour, elle en oublie son rôle de reine, sacrifiant sa cité à son amour. A l'image de Didon elle-même qui ne s'appartient plus, en proie à la furie amoureuse qui la possède, Carthage est désormais une cité désorganisée :

> *Non coeptae adsurgunt turres, non arma iuuentus*
> *exercet portusue aut propugnacula bello*
> *tuta parant ; pendent opera interrupta minaeque*
> *murorum ingentes aequataque machina caelo.*[1]

Contrairement à Enée qui ne sacrifiera pas sa mission à son amour, Didon, quant à elle, manque à son devoir. Celle qui commandait à tous ne parvient plus à se régir elle-même. « Didon est reine et, si nous en croyons Pascal, la félicité de cet état consiste à trouver toujours - courtisans, plaisirs, affaires - de quoi se divertir et pouvoir ne pas penser à soi. On voit ici que Didon ne se distrait pas. Ces chantiers délaissés attestent à la fois la puissance de son énergie habituelle et, pour l'instant, l'emprise de l'amour sur tout son être » [2]. Tout est scellé : le suicide de Didon achèvera de désorganiser la ville. Didon a abandonné ses sujets pour Enée ; Enée, quant à lui, abandonnera Didon pour suivre sa mission. Leur attitude est diamétralement opposée : Didon suit la voie de la passion quand Enée s'est attaché à celle de la raison. Elle recouvrera la sienne aux Enfers, auprès de son époux, Sychée, opposant à Enée un silence rédempteur : « Après son agitation forcenée, après ses discours passionnés, seul le retour apaisé auprès de Sychée et le silence pouvaient manifester la dignité retrouvée de Didon » [3].

Créuse, Didon, Lavinia nous offrent trois portraits de femmes, trois portraits pouvant synthétiser la femme et ses multiples facettes. Pour Enée, il s'agit de trois unions qui, chacune, lui apportent une part de connaissance de l'éternel féminin : il y a l'épouse choisie, l'épouse manquée et l'épouse élue. C'est vers la première sans doute que vont les faveurs de Virgile : Créuse est immanquablement l'épouse parfaite ; mais les dieux ont eux aussi leur préférence, et elle va vers Lavinia. Quant à nous, conscients de la fragilité de l'existence et de

[1] *En*., IV, 86-89 : « Plus ne s'élèvent les tours commencées, plus ne s'exerce aux armes la jeunesse, on ne travaille plus aux bassins du port, aux bastions avancés qui repousseraient la guerre ; les ouvrages délaissés restent suspendus, murs qui dressaient leurs puissantes menaces et tout un appareil élevé jusqu'aux cieux. »
[2] J. Perret, *En*., t.I, note 89 p. 184.
[3] N. Boëls-Janssen (2007), p. 36.

la complexité des êtres, c'est vers Didon que se tournent nos suffrages : c'est elle qui connaîtra la plus grande aura littéraire et artistique, elle qui reste un modèle de l'être en proie à ses passions et oublieux de ses devoirs. Mais il est encore une femme, épouse et mère, qui mérite qu'on lui porte attention, même si elle n'a aucun contact avec Enée, et pour cause, puisqu'elle le refuse comme gendre. C'est Amata, qui prétend faire échouer la mission d'Enée et ses projets de mariage avec Lavinia. Comme Didon, qui retient Enée à Carthage, elle est un frein à la mission épique. Comme Didon, elle passe d'un calme stoïque à une passion digne de celle des Bacchantes. Inspirée par la furie Allecto, elle se livre à l'oribasie des Ménades :

> *[…] tum uero infelix ingentibus excita monstris*
> *immensam sine more furit lymphata per urbem.* [1]

Infelix : le mot est le même pour qualifier Didon[2] et Amata. Est *felix* celui qui est « béni des dieux »[3]. Didon et Amata sont vouées à un destin funeste ; loin de bénéficier de la protection des dieux, elles sont la proie de divinités mineures qui les manipulent. Plus tard, comme c'était déjà le cas pour Didon, le suicide de la reine jette la ville dans le désarroi. En mettant un terme à son destin , elle permet l'accomplissement de celui des Latins. Sa confiance excessive en des valeurs qu'elle ne peut soutenir lui ôte la clairvoyance qui lui aurait permis d'éviter ce geste fatal.

C'est sous le sceau de la fatalité qu'il faut placer le sort des héroïnes de l'épopée. Elles n'ont pas le pouvoir matériel de s'opposer aux rigueurs de la vie épique et celles qui tentent de le faire finissent par se perdre elles-mêmes. Créuse et Lavinia restent les modèles d'une société féminine où les épouses et les jeunes filles seraient dans un rapport d'obédience – pouvant aller jusqu'au sacrifice- à l'égard de leur père ou de leur mari. Ainsi le couple dans l'*Enéide* ne peut se réaliser pleinement quand le rapport de force entre les deux personnages est similaire ; il est possible quand la femme est inféodée à l'homme. C'est le sens qu'il faut donner à la mort inéluctable de Didon et d'Amata.

---

[1] *En.*, VII, 376-377 : « […] alors l'infortunée, mise hors d'elle-même par ces puissants maléfices, à travers la ville immense se déchaîne sans retenue comme une possédée. »
[2] *En.*, IV, 68.
[3] N. Boëls-Janssen (2007), p. 38 note 58, rappelle que « la *felicitas* est une des qualités que l'on attend d'un général : c'est la chance, mais une chance qui n'est pas due au hasard mais à la protection divine qui assure à son détenteur un destin favorable. »

B Couples d'opportunité ou butin de guerre

> « Un amour qui commence est le pays d'au-delà le miroir »[1].

La femme introduit un monde parallèle à celui des hommes, dans l'épopée. Si les deux mondes se côtoient, ils ne se rencontrent vraiment que très rarement et dans des occasions souvent favorables aux hommes. Quoique personnage secondaire dans l'épopée, la femme parvient à se distinguer grâce à certaines de ses représentantes qui se trouvent au premier plan des préoccupations ou des actions. Si certaines manquent à leur destinée de femmes, en n'étant pas mères, d'autres parviennent à transcender leur condition d'être subordonné aux hommes.

a. La femme comme récompense

Aux temps homériques, on donnait les jeunes filles en mariage au plus valeureux des soupirants : les pères soumettaient les candidats au mariage à des épreuves de compétition. Pénélope fut ainsi sommée de choisir son futur époux parmi les prétendants. La valeur physique est un gage de courage et d'endurance au combat et donc de potentielles victoires lors des batailles à venir. En quelque sorte, c'est aussi l'image que nous renvoie le combat singulier entre Enée et Turnus : c'est le plus valeureux et le plus aimé des dieux qui remportera la main de Lavinia. C'est aussi une femme qui est le prix de la victoire lors des jeux organisés par Aceste, pendant l'escale des Troyens en Sicile ; Enée couronne le vainqueur des régates :

> *Sergestum Aeneas promisso munere donat*
> *seruatam ob nauem laetus sociosque reductos.*
> *Olli serua datur operum haud ignara Mineruae,*
> *Cressa genus, Pholoe, geminique sub ubere nati.* [2]

[1] Aragon, *Le roman inachevé*, Poésie Gallimard, Paris, 1956, p. 102.
[2] *En.*, V, 282-285 : « Enée donne à Sergeste la récompense promise, heureux que le navire ait été sauvé et les hommes ramenés à terre. Il reçoit donc une esclave experte aux travaux de Minerve, une Crétoise, Pholoé, avec les deux enfants qu'elle allaite. »

Experte en filage et tissage de la laine, Pholoé, plus esclave qu'épouse, est un bon parti et un cadeau de choix. De même, en plus des armes et des cavales, Ascagne promet à Nisus douze des plus nobles femmes s'il parvient à traverser les lignes ennemies et à prévenir Enée du danger qui menace son camp :

> *« Praeterea bis sex genitor lectissima matrum*
> *corpora captiuosque dabit suaque omnibus arma,*
> *insuper his campi quod rex habet ipse Latinus. »* [1]

La femme est donc un prix de guerre, au même titre que les armes ou le domaine : elle fait partie d'un lot chargé de récompenser le vainqueur. La périphrase épique, *lectissima matrum* mis pour *lectissimae matres*, ajoutée à l'emploi poétique de *bis sex* pour *duodecim* semble en adéquation avec l'image des douze belles esclaves qui échappe à la brutalité du combat ; c'est une pause poétique dans le récit comme l'annonce d'une paix réconfortante à venir. La femme, c'est aussi l'espoir d'un avenir meilleur où la guerre cède la place au calme paisible d'un foyer rempli d'enfants. Le couple a une existence possible, hors de l'épopée et des contingences guerrières : c'est la promesse d'une entente possible entre les êtres humains actuellement plus occupés à s'entretuer. C'est encore bien lointain dans les propos d'Ascagne à Nisus, car au don de ces douze femmes s'ajouterait celui de douze guerriers en armes et des terres de Latinus. Ne peut-on pas penser pourtant que ces douze couples pourraient former le ferment d'un nouveau peuple à venir, pareils à des pionniers installés sur une terre conquise ?

Dans le couple romain, s'il est peu question d'inclination mais plutôt de choix paternel, la femme n'en reste pas moins l'instrument nécessaire à la conservation de la famille : on se marie pour avoir une descendance. La femme, obéissant à l'autorité du *pater familias*, passe de la tutelle de son père à celle de son mari, restant toujours sous celle de son roi. Enée dispose des femmes comme autant de cadeaux à donner à ses valeureux guerriers, comme lors des jeux organisés en Sicile ou des promesses faites par Ascagne à Nisus ; il peut aussi conclure lui-même des mariages. C'est une des fonctions du prêtre-roi de la pyramide trifonctionnelle de Dumézil ; arrivé en Crète, Enée bâtit une nouvelle ville qu'il appelle Pergamée :

> *« Iamque fere sicco subductae litore puppes,*

[1] *En.*, IX, 272-274 : « De plus, mon père te donnera en toute propriété douze des plus nobles femmes, et autant de prisonniers, tous avec leurs armes, et encore ce domaine que le roi Latinus possède personnellement. »

conubiis aruisque nouis operata iuuentus,
iura domosque dabam […] » [1]

L'établissement d'un peuple nouveau passe par la structuration en couples, propres à générer des familles, et par le partage des terres. Il n'est pas question d'amour ; il s'agit avant tout de perpétuer la race et d'établir des Troyens en divers lieux pour poursuivre le devoir de mémoire.

S'il vient, l'amour naît plus tard. La plupart du temps, les Romains le fuient : les sentiments sont preuve de faiblesse et les hommes amoureux sont ridiculisés. Jusqu'à l'époque carolingienne, le consentement des parents est une condition de validité du mariage. L'*Enéide*, quoiqu'elle soit un reflet des mœurs de son époque, est une œuvre littéraire qui sacrifie à la sensibilité de son auteur. Or Virgile est un poète, amoureux de la nature et de ceux qui la peuplent ; aussi trouve-t-on dans l'épopée un exemple d'homme sacrifiant jusqu'à sa vie pour sauver celle qu'il aime. Il s'agit de Corèbe[2], héros qui n'est pas sans nous rappeler Orphée à la recherche d'Eurydice, et « juste arrivé à Troie en ces jours, enflammé pour Cassandre d'un amour sans mesure » [3]. Le vocabulaire employé, fort de sens dans le contexte de l'incendie de Troie qui semble tout embraser sur son passage, n'est pas sans faire écho aux termes employés pour qualifier la passion de Didon à l'égard d'Enée et dont on sait qu'elle sera dangereuse. Voyons quel destin est réservé à l'amoureux transi de Cassandre, alors que cette dernière est jetée hors du temple par les Grecs en furie :

Non tulit hanc speciem furiata mente Coroebus
et sese medium iniecit periturus in agmen. [4]

Le participe futur *periturus* ne peut laisser d'hésitation ; Corèbe va mourir, quelque quinze vers plus loin, vaincu par une passion déchirante. C'est la cause de sa mort, plus que sa mort elle-même, qui retient le lecteur : les vraies amours sont sans issue dans l'*Enéide*. L'épopée est le tombeau des amoureux, comme l'élégie est leur berceau. Nous en avons

[1] *En.*, III, 135-137 : « Voilà que sur les rivages les poupes ont été tirées au sec ; mariages, champs nouveaux ont requis les soins de notre jeunesse ; je donnais des lois, des demeures … »
[2] Homère, pour sa part, attribue à Othryonée cette recherche de Cassandre (*Il.* , XIII, 363).
[3] *En.*, II, 342-343 :… *illis ad Troiam forte diebus*
uenerat insano Cassandrae incensus amore.
[4] *En.*, II, 407-408 : « Corèbe, la fureur dans l'âme, ne supporta pas ce spectacle et se jeta, pour mourir, au milieu de leur troupe. »

l'exemple encore grâce au couple royal, drapé dans la mort dans un même linceul ; Hécube appelle à elle son mari chancelant sous le poids des armes et de l'âge, avec la familiarité d'une femme s'adressant à son époux au soir de leur vie commune[1]. Mais la proximité physique n'y fera rien et Pyrrhus tranchera la gorge du vieux roi, à jamais loin de son épouse désormais :

> *[…] Iacet ingens litore truncus,*
> *auolsumque umeris caput et sine nomine corpus.* [2]

Comme le souligne J. Perret : « Plutôt que de douteuses légendes (Pacuvius cité par Servius) qui eussent localisé hors de son palais la mort de Priam, Virgile s'est souvenu de la mort de Pompée, lui aussi « superbe dominateur de l'Asie », puis égorgé, mutilé (comme le vieux roi dans l'*Enéide*), abandonné sur le sable de la mer » [3]. Homère annonce déjà dans l'*Iliade* qu'on savait que le corps de Priam resterait sans sépulture, dévoré par les chiens [4]. Voué à errer par la suite avec les *Insepulti* dans les demeures infernales, Priam est à jamais séparé de son épouse qui leur souhaitait un destin commun. Les dieux n'ont pas apporté leur secours au couple royal, laissant une fois encore s'accomplir une tragédie que l'amour ne fait qu'amplifier. Les circonstances de la mort sont, ici encore, plus douloureuses que son récit.

Les mariages romains, à l'époque de Virgile, ne sont pas des mariages d'amour, mais plutôt des unions d'intérêt. L'épopée cherche à donner l'exemple inverse mais en l'invalidant immédiatement par une issue tragique ; ainsi peut apparaître la valeur moralisante et didactique de l'épopée qui, rappelons-le, est une œuvre de propagande vouée à légitimer le pouvoir en place. Didon, Corèbe, Priam, victimes de l'amour ou malgré leur amour ? Il était réciproque, mais les dieux n'ont pas consenti à son développement au moment où nous croisons le destin de ces personnages. La première de ces victimes, c'est Créuse elle-même, l'épouse aimante et aimée, soustraite aux regards de son mari pendant la fuite de Troie - disparition aussi brutale que nécessitée par l'économie de l'œuvre. Quoique tributaire de la légende qui l'a précédé, Virgile agit lui aussi en véritable démiurge envers ses personnages, leur ménageant des apparitions et les faisant disparaître au gré des événements. Les

[1] *En.*, II, 523-524 : « Viens ici, je t'en prie ; cet autel nous protégera tous ou tu mourras avec nous. »
[2] *En.*, II, 557-558 : « Il gît, tronc énorme sur le rivage, tête arrachée aux épaules, corps sans nom. »
[3] J. Perret, *En.* , tome I, note à propos du vers 558, p. 164.
[4] *Il.*, XXII, 66.

répercussions de ce ballet des personnages sont tout à fait différentes selon le point de vue adopté : si les hommes acceptent majoritairement les arrêts divins, les femmes sont plus nombreuses à s'y opposer, au péril de leur vie. Ayant moins de pouvoir que l'homme, la femme serait-elle, paradoxalement, plus prompte à la rébellion ?

b. La tragédie humaine ou la malédiction d'Hélène

L'amour donne crainte et désir, douleur et joie et Catulle, héritier de la lyrique grecque Sappho, l'a formulé en un distique célèbre :

> *« Odi et amo ! Quare id faciam, fortasse requiris ?*
> *Nescio. Sed fieri sentio et excrucior. »* [1]

Les passions élémentaires s'accumulent dans l'amour et contribuent à en faire le creuset de toutes les souffrances et de toutes les joies. Ce qui semble concrétiser cette dualité fondamentale de l'amour, c'est l'image du feu qui attise, entretient ou ravage les passions. J. Dion a fait le compte des emplois des différents mots désignant les flammes de l'amour dans l'*Enéide.* On trouve sept verbes : *ardeo* et son dérivé inchoatif *ardesco*, *uro, (in)flammo, flagro, incendo, accendo* ; leur fréquence d'emploi donne un net avantage aux deux derniers, employés respectivement par huit et cinq fois. Les noms communs laissent la part belle à *ignis* et *flamma* [2]. Cette étude comparative du vocabulaire montre également qu'il y a « un peu plus de flammes amoureuses dans l'*Enéide* que dans les *Géorgiques*, mais deux fois moins que dans les *Bucoliques.* De plus ce feu qui était presque toujours métaphorique dans les *Eglogues* et consacré à l'amour, ne l'est plus qu'1 fois sur 9 à peu près dans l'épopée. La tendance de Virgile est à réduire l'importance de l'amour enflammé. Mais en même temps le poète montre qu'il envahit tout »[3]. Pour réduits qu'ils soient, les passages traitant de l'amour enflammé méritent qu'on les étudie de plus près. Ce dernier concerne essentiellement des femmes mais gagne parfois les hommes convoités et l'assemblée tout entière.

[1] Catulle, *poème 85* : « Je hais et j'aime. Comment est-ce possible ? demandez-vous peut-être. Je l'ignore, mais je le sens et c'est une torture. »
[2] J. Dion (1993), p. 307.
[3] J. Dion (1993), p. 307.

C'est principalement Didon qui est touchée par ces feux d'amour, elle que la flèche de Cupidon a déjà atteinte, laissant une brèche ouverte en son cœur. L'amour de Didon s'exprime dix-sept fois par l'image du feu[1], allumé à l'origine par les flammes de Vénus. Cupidon s'empare du cœur de Didon, se l'approprie et y induit le *furor* amoureux conçu comme une exacerbation des sens. Le feu préexiste même à l'arrivée de Cupidon au palais ; cinquante femmes ont alors pour tâche de veiller au festin qui se tient dans l'*atrium* et à l'entretien des feux :

> *Quinquaginta intus famulae, quibus ordine longam*
> *cura penum struere et flammis adolere penatis […]* [2]

Ces cinquante femmes sont certainement des cuisinières ; dans ce contexte, *penatis* est sans doute une métonymie pour *culina*, l'expression signifiant « embraser la cuisine de flammes » [3]. Cupidon ne fait qu'immiscer une flamme individuelle dans le contexte ambiant qui figure déjà un brasier gigantesque. La répétition de *penum, penatis*, renchérit sur le thème du feu qui est au cœur de la maison et bientôt au plus profond de la reine ; Didon est à l'unisson du lieu dont elle apparaît comme un constituant [4]. Pour avoir regardé le visage enflammé de Cupidon et les présents qu'il lui apporte, la reine se met elle-même à brûler :

> *Praecipue infelix, pesti deuota futurae,*
> *expleri mentem nequit ardescitque tuendo*
> *Phoenissa, et pariter puero donisque mouetur.* [5]

On retrouve ici l'étymologie platonicienne de l'amour, à savoir « ce qui coule par les yeux dans le cœur » [6]. Le terme de *deuota*, qui se dit de toute victime consacrée aux dieux, est ici significatif : sacrifiée à l'amour, Didon peut apparaître comme le rachat de Créuse trop

[1] En voici les occurrences, selon le recensement établi par J. Dion, 1993, p. 307 : *ignis* (I, 660, 688 ; IV, 2) ; *ardere* (IV, 101) ; *urere* (IV, 68) ; *flamma* (I, 673 ; IV, 23, 66) ; *ardens* (VI, 467) ; *ardescere* (I, 713) ; *inflammare* (IV, 54) ; *incendere* (I, 660 ; IV, 300, 360, 376) ; *accendere* (IV, 364, 697).
[2] *En*., I, 703-704 : « A l'intérieur, cinquante femmes ont tâche de dresser en bon ordre la longue série des services et d'attiser les feux devant les pénates. »
[3] C'est ce que soutient G. Dumézil quand il écrit : « Virgile, avec rappel de *penus*, emploie métonymiquement *penates* pour *focus* », *La religion romaine archaïque*, Paris, 1966, p. 347.
[4] De même, dans les *Bucoliques*, brûler du laurier, c'était brûler Daphnis (VIII, 83).
[5] *En*., I, 712-714 : « Mais surtout, hélas ! vouée au mal qui va venir, la Phénicienne ne peut rassasier son âme, elle s'embrase à regarder, émue à la fois par l'enfant et par les cadeaux. »
[6] Platon, *Cratyle*, 420 a.

tôt arrachée à Enée et qui a désormais sa place parmi les dieux ; elle est offerte en sacrifice aux mânes de l'épouse morte pour favoriser l'entreprise d'Enée. C'est ainsi que l'on peut expliquer aussi l'utilisation de son fils pour le subterfuge imaginé par Junon : Ascagne représente le passé de Troie et sa survie, il tisse le lien entre Créuse et Enée. Parmi les cadeaux offerts à Didon se trouve en effet un reliquat de Troie, le manteau et le voile qu'Hélène avait reçus de sa mère, Léda, et emportés de Mycènes à Pergame. Tous les Tyriens sont subjugués par ce présent divin :

> *Mirantur dona Aeneae, mirantur Iulum*
> *flagrantisque dei uoltus simulataque uerba,*
> *pallamque et pictum croceo uelamen acantho.* [1]

Si tous sont émerveillés par les tissus qui appartenaient à Hélène et rappellent, de manière allusive, son union à Pergame [2], seule Didon en conçoit un feu qu'elle ne nomme pas encore amour, mais qui l'embrase progressivement. Le mariage d'Hélène, à l'origine des feux de Troie, risque par la simple présence du voile de la mariée de produire une fois encore ses funestes effets. A la vision idyllique d'un amour partagé, dans une même communion des sens, se substituera rapidement un amour dévastateur. Avant de mourir, Didon prendra soin, dans un acte aux vertus magiques[3], de brûler les vêtements et détruire tout ce qui est lié à Enée s'adressant à eux par l'apostrophe, *dulces exuuiae* [4] ; le voile maudit disparaît sans doute dans cet incendie et avec lui la fin de la tourmente troyenne.

Si Didon pousse l'expression de ce feu amoureux à son paroxysme puisqu'elle se tue sur un bûcher pour expier cette douleur d'amour, il est d'autres personnages plus nuancés et moins expansifs, comme Lavinia, pour lesquels le feu amoureux demeure inassouvi et s'éteint avant même d'avoir pu embraser l'être.

Lavinia peut, en effet, être perçue comme une victime passive d'un amour trop tôt anéanti. Si Corèbe est enflammé pour Cassandre d'un amour fou [5], qu'Oreste l'est pour

---

[1] *En* , I, 709-711 : « Ils admirent les présents d'Enée, ils admirent Iule, le visage éclatant du dieu et ses paroles étudiées, et le manteau et le voile brodé d'une acanthe safranée. »
[2] L' « acanthe safranée » qui compose la bordure du voile rappelle, par sa couleur, celle du *flammeum.*
[3] « Son bûcher est dressé, en principe alors, pour détruire les souvenirs d'Enée et par une contagion magique qui rappelle aussi les *Bucoliques*, pour lui porter malheur en anéantissant ses vêtements, son épée et leur couche familière », J. Dion (1993), p. 314.
[4] *En.*, IV, 651, « douces reliques ».
[5] *En.*, II, 343 : *incensus amore.*

Hermione [1], Turnus brûle pour Lavinia, et son ardeur s'exprime dans le combat guerrier :

> *Illum turbat amor figitque in uirgine uoltus ;*
> *ardet in arma magis paucisque adfatur Amatam :*
> *« […] nostro dirimamus sanguine bellum,*
> *illo quaeratur coniunx Lauinia campo. »* [2]

Cette scène n'est pas sans rappeler les adieux d'Hector à Andromaque dans l'Iliade[3], à cette différence près qu'Hector adresse ces mots à son épouse, alors que Turnus les destine à sa belle-mère. Il n'est pas l'époux de Lavinia et quoique son amour, voilé sous le pudique *ardet*, soit réel, il n'est pas encore apparent. Lavinia elle-même ne se montre pas insensible au Rutule :

> *Accepit uocem lacrimis Lauinia matris*
> *flagrantis perfusa genas, cui plurimus ignem*
> *subiecit rubor et calefacta per ora cucurrit.* [4]

Lavinia révèle sa gêne et par-là même son amour pour Turnus devient perceptible. Tout se trouble, jusque dans le langage : si c'est normalement le feu qui induit une rougeur, ici *ignem subiecit rubor*. Cet hypallage confirme l'état de communion dans lequel se trouvent Turnus et Lavinia : un feu amoureux est là, préexistant à cette scène, qui couve sous leur peau et se révèle pour l'une, par une rougeur inopinée, pour l'autre, par une ardeur dans le combat. A aucun moment, Virgile ne dit qu'ils s'aiment, mais tout le laisse présumer. Enée doit apparaître en héros fondateur, à la tête d'une nation réunie, légitimée par un mariage ; il ne doit pas être le briseur d'une harmonie et d'un couple préférant leur amour à la vie. La main de Lavinia est le but de la guerre. Le duel décidera du duo à se former.

Le feu devient le symbole de la tragédie de la femme dans l'épopée et du pouvoir dévastateur de l'amour. S'il éclaire le personnage, l'irradie d'une lumière éclatante, il peut

[1] *En.*, III, 330 : *magno flammatus amore.*
[2] *En.*, XII, 70-71 et 79-80 : « Pour lui, l'amour le trouble et il fixe son regard sur la jeune fille ; son ardeur à combattre s'accroît et il dit brièvement à Amata : […] Tranchons cette guerre au prix de notre sang ; c'est en champ clos qu'il faut quérir la main de Lavinia. »
[3] *Il.*, VI, 486.
[4] *En.*, XII, 64-66 : « Lavinia accueillit avec des larmes les paroles de sa mère, inondant ses joues brûlantes ; une vive rougeur y fit monter un feu, chaleur courant sur son visage. »

aussi le consumer, à l'image de Sémélé, brûlée vive par la splendeur insoutenable de Jupiter qui se présente à elle dans toute sa gloire divine. Ici encore, comme dans le cas de Didon, c'est Junon qui est à l'origine de la mort de l'héroïne : elle persuade Vénus de substituer l'Amour à Ascagne comme elle a convaincu Sémélé de demander à Jupiter de lui apparaître sous son apparence divine. Les dieux ne sont pas sans liens avec ces feux, mais ils laissent les malheureux mortels en éteindre seuls les braises. Comment supporter plus longtemps que tout amour soit voué à l'échec et que tout feu amoureux s'éteigne inéluctablement et, souvent dans des conditions tragiques ? C'est le dilemme d'Amata. Si Lavinia accepte, en fille de roi promise à un avenir qu'elle ne choisit pas, d'épouser un étranger qu'elle ne connaît pas, Amata ne peut supporter de voir éconduit son neveu, promis depuis toujours à sa fille. La mère soutient l'affront fait à sa fille et se présente comme le chef de file de la révolte des femmes inaugurée par Didon.

c. La révolte des femmes ou le dilemme d'Amata

Les femmes sont sans aucun doute les êtres les plus soumis de l'épopée, avec les enfants. Elles subissent les coups du sort au même titre que les hommes, mais en plus, elles supportent ce que leur réservent les hommes. Elles sont donc doublement touchées par les règles épiques. Elles n'en demeurent pas moins des êtres doués de conscience, et cette souffrance qui émane d'elles se transforme souvent en violence exprimée à l'égard d'elles-mêmes ou d'autrui.

L'*Enéide* présente plusieurs cas de femmes meurtrières de leur mari : des duos qui auraient dû être fondés sur l'amour et la confiance réciproque, mais qui trouvent leur aboutissement dans le sang ou la souffrance. C'est le cas de Déiphobe, un des fils de Priam (II, 310) qui avait épousé Hélène après la mort de Pâris ; or c'est elle, *Lacaena*, la Laconienne, dont il refuse de prononcer le nom, qui l'a offert en pâture à Ménélas la nuit du sac de Troie :

> *Intra tecta uocat Menelaum et limina pandit,*
> *scilicet id magnum sperans fore munus amanti,*
> *et famam exstingui ueterum sic posse malorum.* [1]

[1] *En.*, VI, 525-527 : «Elle appelle Ménélas dans la maison et lui ouvre la porte, espérant, je suppose, que ce serait un beau cadeau offert à l'amour et que le bruit de ses forfaits anciens pourraient être étouffé. »

Après avoir ouvert les portes de la ville, les Grecs, représentés par Ménélas, pénètrent dans la chambre de Déiphobe : c'est une vengeance privée qui s'exerce sur le Troyen, celle qui combat l'amour outragé. Ménélas fait de Déiphobe son *inimicus*, parmi l'ensemble des *hostes* troyens. Hélène, manipulatrice d'hommes, s'est offert l'occasion de se racheter aux yeux de son époux légitime.

Autre cas, celui de Picus. Au chant VII, lorsque Enée aborde au pays des Latins, il découvre un palais somptueux, résidence du Laurente Picus, que les Latins utilisaient alors comme curie. Alors qu'il contemple l'édifice, il observe la représentation de Picus :

> *Ipse Quirinali lituo paruaque sedebat*
> *succinctus trabea laeuaque ancile gerebat*
> *Picus, equom domitor, quem capta cupidine coniunx*
> *aurea percussum uirga uersumque uenenis*
> *fecit auem Circe sparsitque coloribus alas.* [1]

Ipse met en valeur la différence de Picus par opposition aux autres rois, et instaure une antithèse : il a une place à part et se tient assis. C'est un portrait très travaillé et soigneusement paré d'attributs que nous donne à voir Virgile ; attardons-nous un peu sur ces caractéristiques. Picus porte le costume et les attributs de Romulus, vénéré comme dieu sous le nom de Quirinus. Le *lituus* est la baguette recourbée, d'origine étrusque, que les augures prenaient pour tracer le *templum*, région du ciel où ils observaient les signes donnés par les oiseaux, et pour diviser le *templum* en parties. Romulus s'en est d'ailleurs servi lors de la fondation de Rome. La *trabea* est un manteau court, agrafé sur l'épaule ; à l'origine c'est un insigne royal [2] (elle est alors pourpre avec des parties blanches), mais c'est aussi le vêtement des augures (pourpre et safran), des Saliens et des chevaliers (pourpre et écarlate). Picus apparaît donc dans tout l'apparat de sa royauté et de sa puissance, contrastant ensuite avec sa métamorphose en pivert [3], qui conserve toutefois la beauté de son plumage chatoyant comme rappel des couleurs de la trabée. *Coniunx* est ici employé avec une valeur proleptique, indiquant un

[1] *En*., VII, 187-191 : « Lui-même avec son bâton quirinal, ceint d'une courte trabée, portant l'ancile à son bras gauche, Picus, dompteur de chevaux, était là, assis, lui que son épouse, égarée par la passion, d'un coup de sa baguette d'or, avec l'aide de ses charmes – c'était Circé- changea en un oiseau, semant ses ailes de couleurs. »

[2] D'ailleurs Latinus, quand il propose de mettre fin à la guerre par un compromis, demande que cent orateurs Latins partent en ambassade auprès des Troyens, porteurs de cadeaux, talents d'or et d'ivoire, et de la chaise et la trabée, qui sont chez eux insignes de royauté *; En.*, XI, 334.

[3] Selon Virgile, *En*., VII, 48, Picus est le père de Faunus, lui-même père de Latinus. Ovide évoque Picus comme étant, à l'image de Faune, un dieu de la campagne, *Fastes*, III, 315 ; il rattache également Picus à la légende de Circé.

résultat encore non obtenu, Circé voulant faire de Picus son mari ; c'est d'ailleurs parce que celui-ci aurait méprisé son amour qu'elle l'aurait puni en le changeant en oiseau [1]. Encore un cas d'amour non suivi de retour. La vengeance de Circé à l'égard des hommes ne s'exprime pas dans le meurtre mais dans la métamorphose qui est un moyen d'asseoir son pouvoir sur eux. On peut associer la mort de Déiphobe et la transformation de Picus en tant qu'elles représentent toutes deux des vengeances faites au nom de l'amour, un amour insatisfait de lui-même et non partagé.

Autre exemple, tout à fait différent dans son ampleur et sa réalisation : le meurtre des Danaïdes qui tuèrent leurs cinquante époux le soir de leurs noces. Cette scène n'est pas décrite, mais représentée avec finesse et pudeur sur le baudrier de Pallas que Turnus lui arrache après l'avoir tué.

> *[…] Et laeuo pressit pede talia fatus*
> *exanimem rapiens immania pondera baltei*
> *impressumque nefas : una sub nocte iugali*
> *caesa manus iuuenum foede thalamique cruenti,*
> *quae Clonus Eurytides multo caelauerat auro ;*
> *quo nunc Turnus ouat spolio gaudetque potitus.* [2]

Plus que le geste de Turnus, qui lui sera d'ailleurs fatal, c'est le *nefas* qui nous importe ici : il s'agit de l'histoire des Danaïdes. Les cinquante filles de Danaos ayant épousé les cinquante fils d'Aegyptos égorgèrent leurs époux dans la nuit de leurs noces (*nocte iugali),* sauf la plus jeune, Hypermnestre, qui sauva Lyncée. Ce couple eut pour fils Abas, père d'Acrisius, lui-même père de Danaé. C'est une histoire de famille qui n'est pas sans évoquer, par un phénomène d'écho cher à Virgile, la triste fin prévue pour l'hyménée de Turnus et Lavinia. Plus encore, c'est pour Turnus l'histoire de sa propre famille. En effet, comme le rappelle Amata en proie à la furie et s'adressant à son époux :

> *Et Turno, si prima domus repetatur origo,*

[1] Selon Ovide, *Mét.* , XIV, 372. Le pivert protégera les jumeaux, Romulus et Rémus, déposés par le Tibre sous le figuier.

[2] *En.*, X, 495-500 : « Cela dit, de son pied gauche il pressa le corps sans vie, arrachant le lourd baudrier et le crime qui le décore : dans une même nuit, celle de leurs noces, tant de jeunes hommes affreusement tués et leurs chambres sanglantes, Clonus, fils d'Eurytus, avait ciselé cette scène sans y épargner l'or. Maintenant Turnus triomphe avec ces dépouilles et se réjouit de les avoir prises. »

Inachus Acrisiusque patres mediaeque Mycenae. [1]

Comme son ancêtre Inachus, Acrisius est roi d'Argos ; quant à Turnus, c'est le fils de Daunus. On a voulu expliquer cette parenté en la rapportant à Danaé, fille d'Acrisius. Ce dernier, ayant appris qu'il mourrait de la main de son petit-fils, fit enfermer Danaé dans un coffre qui fut jeté à la mer. Le coffre aborda en Italie. Danaé fonda la ville d'Ardée, épousa le chef des Rutules, Pilumnus, et devint l'aïeule de Turnus. Cet exposé de la filiation procède de la logique argumentative que déploie Amata devant son époux : par ses ancêtres, Turnus est grec ; c'est donc bien un étranger, tel que les oracles l'exigent, pour qu'il soit le mari de Lavinia. L'histoire des Danaïdes n'est donc pas un simple symbole figuratif ornant le bouclier de Pallas : c'est une allusion à la malédiction qui pèse sur la famille tout entière. Les femmes sont cause de la perte des hommes comme les Danaïdes qui tuèrent leurs époux, comme Danaé vecteur de la mort de son père. Dans une autre mesure, cette malédiction se retournera contre Turnus indirectement tué par Lavinia. S'il avait renoncé à Lavinia, Turnus ne serait peut-être pas mort dans ce combat singulier contre Enée. J. Perret souligne un autre sens encore concernant la scène menaçante représentée sur le bouclier : « dans le contexte de la présente guerre, la scène prend encore un sens plus plein : les Danaïdes ont débarrassé leur père de neveux abusifs qui voulaient, en épousant leurs cousines, s'emparer de son royaume ; situation précisément de Turnus (parent, *En.*, XII, 29-30, voire neveu, selon Dion. Hal., I, 64, 2, d'Amata), convoitant Lavinia » [2]. La menace que représente cette scène est donc réelle : opérante à la fois sur le passé et l'avenir.

Ces trois exemples de femmes s'opposant aux hommes : Hélène par le biais d'un tiers, Circé en usant de sa magie et les Danaïdes dans une coalition qui renforce leur pouvoir, restent minoritaires dans l'*Enéide*. Plus souvent les femmes sont au pouvoir des hommes. Pourtant, bien que marginaux, ces exemples illustres montrent la femme prête à se révolter, à manipuler les hommes qui veulent la dominer. Cette violence ne s'exprime pas toujours contre autrui, mais elle retourne parfois sa colère contre elle-même : de bourreaux des autres, les femmes deviennent souvent victimes d'elles-mêmes. C'est le cas de Didon qui ne supporte pas d'être à nouveau abandonnée et retourne l'arme d'Enée contre elle ; c'est aussi le cas d'Amata qui représente le second suicide féminin de l'œuvre et que la critique a souvent

[1] *En.*, VII, 371-372 : « Turnus, d'ailleurs, si l'on doit remonter aux origines premières d'une maison, descend d'Inachus, d'Acrisius, du cœur même de Mycènes. »
[2] J. Perret, *En.*, Tome III, note à propos du vers 499, p. 206.

négligée [1]. Encore une fois, il s'agit du suicide d'une reine : sa condition ne lui permet pas de supporter l'affront qu'Enée fait à sa fille et à sa famille tout entière. A travers elle, c'est une partie du pouvoir qui quitte le seuil épique pour se réfugier dans les couloirs plus obscurs de la tragédie.

Alors que, sous l'impulsion de Juturne elle-même excitée par Junon, une véritable bataille s'engage entre Rutules et Troyens, Amata observe le combat ; elle constate la victoire des Troyens et pense Turnus mort. Entre deux passages guerriers, quelque 21 vers marquent une pause endeuillée dans le récit ; la rupture est organisée par deux vers inauguraux :

Accidit haec fessis etiam fortuna Latinis
quae totam luctu concussit funditus urbem. [2]

On ne sait pas encore qui est mort, mais d'après l'ampleur du chagrin suscité par cette disparition qui ébranle la ville dans son intégralité, on devine qu'il s'agit d'un personnage important. Dès le vers suivant, le nom est lancé, au début, dans un portrait muet, tout en nuances où l'allusion cède la place à la description :

Regina ut tectis uenientem prospicit hostem,
incessi muros, ignis ad tecta uolare,
nusquam acies contra Rutulas, nulla agmina Turni,
infelix pugnae iuuenem in certamine credit
exstinctum et subito mentem turbata dolore
se causam clamat crimenque caputque malorum,
multaque per maestum demens effata furorem
purpureos moritura manu discindit amictus
et nodum informis leti trabe nectit ab alta. [3]

[1] Par exemple, Amata est oubliée par F. Cumont, *Virgile et les morts prématurés*, Paris, 1945, et n'est pas citée par W.A. Camps, *An introduction to Virgil's Aeneid*, Oxford, 1969.
[2] *En*., XII, 593-594 : « Et voici qu'une nouvelle infortune vient fondre sur les Latins déjà recrus, un deuil qui ébranla profondément toute la ville. »
[3] *En*., XII, 595-603 : « La reine, dès qu'elle voit du haut de sa demeure l'ennemi qui s'approche, les remparts assaillis, le feu qui vole vers les demeures et, pour y résister, point de défense rutule nulle part, point de troupes aux ordres de Turnus, croit, l'infortunée, que le héros a succombé dans les combats ; soudain, l'esprit troublé par la peine, elle crie qu'elle est cause et auteur et source de ces maux ; avec maintes paroles démentes proférées dans le délire de la tristesse, résolue à mourir, elle déchire de sa main ses voiles de pourpre, attache à un bois du plafond le nœud d'un horrible trépas. »

Quels sont les témoins de la scène, capables de rapporter le déroulement du suicide ? Nul ne sait. Ce qui importe ici, c'est le geste, rapide, dénué de raison, effectué sous la simple impulsion de la douleur, *maestum furorem*. Tout va très vite : autorisé par des exemples illustres [1], la mort par pendaison a, semble-t-il, été substituée par Virgile à l'épisode traditionnel selon lequel Amata se laissait mourir de faim [2]. Ici, pas de mise en scène éclatante comme celle de la mort de Didon, mais une prémonition annoncée de longue date, dès le début du chant, qui éclate avec promptitude. En effet, le *moritura* du vers 601 fait écho au même participe futur employé au vers 55 du chant XII d; alors que Turnus annonce à la famille royale réunie sa ferme intention de combattre Enée, Amata ne peut cacher son angoisse :

> *At regina noua pugnae conterrita sorte*
> *flebat et ardentem generum moritura tenebat :*
> *« […] unum oro : desiste manum committere Teucris. »* [3]

Ainsi le lecteur se trouve-t-il complice de l'intention d'Amata résolue à ne pas survivre à une éventuelle mort de Turnus. Elle l'appelle son gendre, évite de citer nommément Enée, le prie puis l'exhorte à laisser tomber sa colère. Cette tentative de désarmement du bras de Turnus ayant échoué, c'est elle-même qui avouera sa défaite dans un geste désespéré qui ne doit rien aux armes de guerre. Si Didon s'immole par le fer, Amata choisit une « mort pacifiste », sans recours à un objet guerrier. C'est une mort de femme[4]. Elle est vouée à rejoindre aux Enfers les « ombres accablées : ceux qui, sans être coupables de quelque crime, se sont eux-mêmes donné la mort ; ayant détesté la lumière, ils ont rejeté le souffle de leur vie » [5].

Il nous faut revenir sur le déroulement même du suicide tel que Virgile nous permet de le connaître. La reine est en hauteur, elle voit, *prospicit*, l'armée ennemie mais ne distingue pas Turnus ; elle le croit, *credit*, mort ; elle crie, *clamat*, s'accuse et prépare son trépas : une

---

[1] Ainsi périt Jocaste, mère d'Œdipe, chez Homère (*Od.* , XI, 278), et chez Sophocle (*Œdipe Roi*, 1260) ; Phèdre chez Euripide (*Hippolyte*, 798) ; la belle Epicaste, chez Homère (*Od.* , XI, 271-279).
[2] D'après Fabius Pictor, cité dans Servius.
[3] *En*., XII, 54-55 et 60 : « Mais la reine, épouvantée par l'approche imprévue de ce combat, pleurait et, comme femme prête à mourir, retenait l'emportement de son gendre : […] je ne t'adresse qu'une prière : cesse de te battre contre les Troyens. »
[4] Il faut toutefois nuancer cette assertion, car la pendaison apparaît comme le genre de suicide ordinaire à Rome.
[5] *En*., VI, 434-436 : *Proxima deinde tenent maesti loca, qui sibi letum / insontes peperere manu lucemque perosi / proiecere animas*.

poutre élevée, un voile, un nœud. Ici, le geste est suggéré par des objets, mais la scène n'est pas décrite ; plus importantes en seront les conséquences. Le vers 600 où abondent les allitérations en « m » et en « c » marque le passage entre le désespoir de la reine et la résolution méthodique, mais irraisonnée, de son acte [1]. Les mots eux-mêmes acquièrent une régularité mécanique, comme pour mieux montrer que le processus de la « machine infernale » est désormais enclenché. D'ailleurs, au vers suivant, trois termes d'origine religieuse peuvent retenir notre attention : *demens* rappelle *mentem turbata* du vers 599 ; les actions ne sont plus guidées par la raison et la *pietas* mais par la folie. Amata s'étant révoltée contre la *pietas* et la *fides* qu'incarne Enée, sa disparition apparaît comme nécessaire : l'ancien monde doit laisser la place au nouveau[2]. D'ailleurs, comme le souligne J.-L Voisin, « beaucoup plus que Didon, dont le moteur de la révolte contre le *fatum* est l'amour, beaucoup plus que Turnus, instrument innocent manipulé à la fois par Allecto, par Amata et par Juturne, la reine des Laurentes représente la seule héroïne foncièrement anti-énéenne » [3]. Et il poursuit : « Amata appartient au monde de la passion, de la révolte, par opposition à celui de la sagesse et de l'obéissance. Elle fait passer ses intérêts avant ses passions, ses passions avant son devoir, à l'inverse d'Enée » [4]. Deuxième terme au caractère religieux qui corrobore cette disparition nécessaire d'Amata : *effata*. A. Ernout et A. Meillet signalent, dans leur *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, qu'*effari* « appartient au vocabulaire religieux et qu'en dehors de cet emploi, le verbe a un caractère solennel » ; selon A. Cordier, c'est un « archaïsme voulu destiné à souligner l'importance et la gravité de la scène » [5]. Enfin, c'est le terme de *furor*[6] qui achève cette gradation dans le sentiment de l'*horror*[7] qui prépare la pendaison d'Amata. On comprend ainsi l'expression d'*informe letum* pour caractériser son geste. Selon Varron, on ne rend pas les honneurs funèbres aux pendus ; on se contente de donner satisfaction à leurs mânes par des *oscilla*, figurines que l'on suspend aux arbres ou aux entrecolonnements des maisons et que l'air fait aller et venir [8]. En effet, pour que le défunt puisse être enterré, il faut que sa mort le mette en contact direct avec la terre.

[1] Voir A. Cordier (1939), p. 75.
[2] B. Otis (1964), p. 233, 330 et 375, transpose la passion d'Amata de l'ordre humain à l'ordre cosmique. Pour lui, la reine appartient au monde de l'*amor*, du *furor*, de la *seditio* contre lequel lutte Enée. Révoltée contre les *fata*, Amata représente quelqu'un de dénaturé, qui viole sa nature première.
[3] B. Otis (1964), p. 262.
[4] B. Otis (1964), p. 262, note 4.
[5] A. Cordier (1939), pp. 67-68.
[6] A propos de ce terme, voir Dumézil, *Horace et les Curiaces*, pp. 11-33.
[7] R. Bloch (1963), p. 71 définit le *furor* comme « le frisson sacré qui envahit l'homme devant le signe tangible et redoutable de l'intervention de forces divines d'où dépend son sort ».
[8] C'est ce que souligne également Virgile dans *En.*, VI, 436-439 : les dieux s'opposent à leur inhumation.

C'est ainsi qu'on comprend les manifestations de deuil à l'annonce de ce suicide : elles touchent certes le peuple qui laisse libre court à sa douleur dans les limites de l'amplification épique, mais plus étonnamment, elle laisse Latinus *attonitus* [1]. Comme le souligne J.-L. Voisin, « *attonitus* a un sens très fort. Ses autres emplois dans l'*Enéide* se réfèrent tous au monde divin et à ses manifestations qui saisissent les hommes et même les choses » [2]. Jupiter lui-même considère ce suicide comme égal en gravité à la guerre du Latium et il le reproche en ces termes à Junon :

> *« Ventum ad supremum est. Terris agitare uel undis*
> *Troianos potuisti, infandum accendere bellum,*
> *deformare domum et luctu miscere hymenaeos :*
> *ulterius temptare ueto. »* [3]

Junon est donc explicitement cause du suicide d'Amata ; brouillant ses sens et son esprit, elle l'a acculée à cette ultime extrémité et Jupiter l'accuse d'avoir « jeté la honte dans une maison. » C'est sur l'ordre de Junon, qu'Allecto a fortifié Amata dans son aveuglement concernant le futur mariage entre sa fille et Turnus [4]. La guerre prend ainsi une autre dimension, plus personnelle, plus intime, montrant ses conséquences dans le cercle familial restreint. Un mariage endeuillé et entaché de nombreuses morts, voilà ce qui attend Enée et Lavinia. Le peuple est en deuil, la nation, les dieux mêmes participent à cette tragédie. Amata est vouée à errer, avec les *insepulti*, aux alentours de l'endroit qu'il faut purifier, comme l'explique Servius : « […] sans doute doit-on savoir que, d'après les dispositions des livres pontificaux, quiconque avait mis fin à sa vie par la corde devait être abandonné sans sépulture. D'où la justesse de l'expression *mort hideuse*, car c'est en quelque sorte la plus infamante des morts. Ainsi donc, puisqu'il n'y a rien de plus hideux qu'une telle mort, il nous faut admettre que le poète a aussi parlé en tenant compte de la dignité de la reine » [5]. C'est une mort indigne pour une reine, une mort qui ne peut que faire vaciller le pouvoir de Latinus, car la souillure s'étend non seulement à la ville et au palais, mais aussi au peuple dont elle est

[1] *En.*, XII, 610.
[2] J.-L. Voisin (1979), p. 259 note 3.
[3] *En.*, XII, 803-806 : « Nous sommes arrivés au dernier moment. Tu as pu poursuivre les Troyens sur terre et dans les ondes, allumer une guerre affreuse, jeter la honte dans une maison, mêler de deuil un hyménée. Je défends qu'on essaie d'aller plus loin. »
[4] Cf *En.*, VII, 313-319 ; 333-334.
[5] Servius Honoratus, *Ad. Aen.* , XII, 603 : … *sane sciendum quia cautum fuerat in pontificalibus libris ut qui laqueo uitam finisset, insepultus abiceretur unde bene ait « informis leti », quasi mortis infamissimae. Ergo cum nihil sit hac morte deformius, poetam etiam pro reginae dignitate dixisse accipiamus.*

la reine et prêtresse ; le costume d'Amata, de couleur rouge, ne laisse aucun doute quant à sa fonction sacerdotale : elle arrache ses vêtements pour ne pas les souiller par sa mort à venir. C'est le dernier chant de l'*Enéide* ; Amata n'aurait pu supporter d'assister au mariage de sa fille avec Enée : sa mort lui évite cette provocation. Amata mène une lutte acharnée contre les destins pour que ne s'accomplisse pas la prophétie du mariage étranger : il s'agit du combat d'une mère qui veut sauver son gendre plus que sa fille. Ce n'est donc pas une reine ou une épouse qui prend la fatale décision de disparaître, mais une femme, déçue par les hommes et l'humanité, consciente de son impuissance et de son simple rôle de figuration dans l'épopée.

C'est à une révolte silencieuse que nous invite Amata ; elle a crié sa culpabilité avant de mettre fin à ses jours, mais le poète a tu ses propos. Quand elle comprend qu'elle ne pourra mener à bien le mariage entre Lavinia et Turnus, elle perd sa place au sein de l'épopée : c'est une constatation d'échec qui est à l'origine de son geste fatal. Elle part avec une douceur relative qui contraste avec la violence des sentiments qui l'animent et animeront ceux qui lui survivent. Progressivement se dénouent autour de Lavinia les liens qu'elle entretenait avec ses proches ; il faut que son destin puisse se lier à celui d'Enée : la disparition de la mère, c'est la perte de l'attachement au passé et à une promesse d'avenir que celle-ci avait formée pour sa fille. Amata s'oppose totalement à « l'effort de lucidité » qui est demandé au héros virgilien selon J.-P. Brisson ; au contraire d'Enée, elle refuse de « prendre conscience des causes historiques qui se dégagent peu à peu, de prendre conscience de l'avenir en gestation dans le passé pour agir dans le même sens » [1]. Amata est une héroïne du passé, elle n'a pas de rôle dans le futur : elle appartient à un monde révolu qui s'enfouit avec elle. Virgile la condamne d'ailleurs sans rémission ; peut-être que celle qui « d'épouvante a fui la lumière du jour »[2] n'est plus digne de figurer dans l'espace épique. Lavinia est désormais seule dans un monde exclusivement masculin : elle est un enjeu, celui du duel à venir. Si « Amata » veut dire « celle qui a été aimée », qu'en est-il de Lavinia ?

[1] J.-P. Brisson (1966), p. 290.
[2] *En.*, XII, 660 : c'est Acès qui use de cet argument pour convaincre Turnus d'affronter seul Enée.

C Couples prolongateurs : ils perpétuent l'espèce

« Il n'y a pas d'amour heureux .» Aragon

Si les femmes de l'épopée connaissent un sort tragique et se voient malheureuses en amour, c'est que les hommes sont plus préoccupés de leur peuple que de leur foyer. A l'échelle de l'épopée, la famille est un peuple dont il faut s'occuper et qu'il faut guider. C'est le rôle qu'accomplissent Enée et Latinus, à l'image de leur prédécesseur grec, Ulysse. Il faut des hommes pour bâtir une civilisation et des femmes pour la peupler. Retranchés dans leurs grands rôles fondateurs, qui instituent une nette bipartition des tâches, hommes et femmes, malgré leurs aspirations différentes, contribuent tous à la survie de l'humanité, fût-ce au détriment de leur propre existence.

a. Les « oubliés de l'épopée » : un peuple de figurants

Quand, au livre IX, Turnus s'aperçoit qu'Enée a quitté son camp, insidieusement, il entreprend d'incendier la flotte des Troyens :

> *Classem, quae lateri castrorum adiuncta latebat,*
> *aggeribus saeptam circum et fluuialibus undis*
> *inuadit sociosque incendia poscit ouantis*
> *atque manum pinu flagranti feruidus implet.* [1]

Les vaisseaux ne seront pas consumés par les flammes, mais Cybèle obtiendra de Jupiter qu'ils soient métamorphosés en nymphes marines[2]. Cet épisode, à l'allure anecdotique, est en fait essentiel pour comprendre l'*Enéide* ; c'est un présage supplémentaire en faveur des Troyens -Turnus l'interprétera, au contraire, comme un présage défavorable aux

[1] *En.*, IX, 69-72 : « Leur flotte se dissimulait, rangée entre un côté du camp, tout alentour enclose par des levées de terre et par les eaux du fleuve ; il l'assaille aux applaudissements de ses compagnons, il leur fait apporter de quoi la mettre en flammes ; brûlant lui-même, il brandit un pin embrasé. »

[2] cf. Ovide, *Métamorphoses*, XIV, 527-565
L'idée première de la métamorphose des vaisseaux d'Enée en nymphes peut se trouver dans Homère, *Od.* , VIII, 557 : « Les Phéaciens n'ont pas de pilote et point de gouvernail, comme en possèdent les autres nefs. Leurs nefs savent d'elles-mêmes les intentions et les pensées des hommes. »

Troyens[1] : la flotte d'Enée disparaît au moment où il n'en a plus besoin, comme pour lui confirmer qu'il a bien abordé en terre promise. Le futur roi a trouvé son royaume, à lui maintenant de l'investir et de le régenter. Une fois Turnus mort, rien ne s'oppose plus à l'hymen d'Enée avec Lavinia et à son accession au trône. D'ailleurs, avant que Junon ne se décidât à ouvrir les portes de la guerre, Latinus avait donné son accord aux noces d'Enée et Lavinia ; à la délégation troyenne conduite par Ilionée, il avait dit d'Enée :

« […] Hunc illum poscere fata
et reor et, si quid ueri mens augurat, opto. » [2]

Avec la ferme conviction qu'Enée deviendrait son gendre, il avait même donné aux Troyens le tiers de ses chevaux. La guerre qui s'est déclenchée au Latium sous l'impulsion de Junon n'a fait que retarder l'instauration du règne d'Enée, mais les destins doivent s'accomplir et Jupiter le rappelle à sa divine épouse :

« Ventum ad supremum est. […]
ulterius temptare ueto. »
Sic Iuppiter orsus. [3]

La défense absolue de Jupiter (*ueto*) ne vient qu'après toutes les considérations qui peuvent la faire accepter ; à partir de cette intervention du dieu *omnipotens* la mort de Turnus, le mariage de Lavinia et le règne d'Enée sont imminents. Nous ne verrons pas, dans l'*Enéide*, Enée régner sur le peuple des Latins et des Troyens réunis, mais nous pouvons tout à fait l'imaginer à partir des épisodes précédents et notamment grâce aux passages où il explique comment il envisage le pouvoir.

Dès le début de l'épopée, Enée, plein d'impatience (*auidus*) veut précipiter la fonction régalienne pour laquelle il n'est pas encore prêt ; à peine les Troyens ont-ils abordé sur les rives crétoises, qu'Enée songe à y fonder la nouvelle Troie :

« Ergo auidus muros optatae molior urbis

[1] *En.*, IX, 128-136.
[2] *En.*, VII, 272-273 : « Il est celui qu'appellent les destins, je le pense, et, si je vois bien l'avenir, je le souhaite. »
[3] *En.*, XII, 803 et 805-806 : « Nous sommes arrivés au dernier moment. […] Je défends qu'on essaie d'aller plus loin. » Ainsi parla Jupiter.

Pergameamque uoco, et laetam cognomine gentem
hortor amare focos arcemque attollere tectis. » [1]

L'intervention des Pénates phrygiens inspirés par Apollon est nécessaire pour tempérer la hâte d'Enée et lui enjoindre de quitter la Crète. De même, Enée sera tenté de s'établir à Carthage, et, quand Mercure vient, pour la première fois, l'avertir de son erreur, voilà comment lui apparaît Enée :

Vt primum alatis tetigit magalia plantis,
Aenean fundantem arces ac tecta nouantem
conspicit. [2]

Que ce soit en Crète ou à Carthage, Enée bâtit des fondations sans aucune peine, alors qu'au Latium il lui faut d'abord soutenir une guerre importante : la facilité relative qui s'offrait à Enée lors de ses escales en Crète et à Carthage prouvait que là ne se trouvait pas la terre promise. Quand il aborde au Latium, Enée n'est ni impatient (comme en Crète) ni insouciant (comme à Carthage) :

[…] Quae Laomedontius heros
cuncta uidens magno curarum fluctuat aestu […] [3]

Encore une fois une divinité intervient (après les Pénates Phrygiens et Mercure) : il s'agit du dieu du Tibre qui, enfin, lui confirme qu'il est bien parvenu au pays que les dieux lui réservent. Après deux tentatives infructueuses, Enée a trouvé son futur royaume : une fois la guerre achevée, il lui faut gouverner. Tous les guides spirituels d'Enée ont disparu durant la première partie de l'*Enéide* ; pendant la seconde, ses adversaires sont morts. Le voilà désormais seul, devant accomplir la fonction pour laquelle il a lutté : régenter le monde enfin pacifié.

[1] *En.*, III, 132-134 : « Plein d'impatience, je dresse donc l'enceinte de la ville de nos vœux ; je l'appelle Pergamée, j'exhorte mon peuple, tout heureux de ce nom, à bien aimer ses foyers et à élever les forts d'une citadelle. »
[2] *En.*, IV, 259-261 : « Dès qu'il eut de ses pieds ailés pris terre parmi les douars, il aperçoit Enée qui s'occupait à fonder des ouvrages de défense et à bâtir de nouvelles maisons. »
[3] *En.*, VIII, 18-19 : « A la vue de tout cela, le héros né du sang de Laomédon flotte sur les houles d'une mer de soucis... ». Cette image qui associe l'être en proie aux soucis au navigateur traversant une mer houleuse apparaissait déjà en IV, 532 pour qualifier l'état de Didon lors du départ d'Enée.

Seul ? En fait, il ne l'est pas vraiment. Il ne gouvernera pas seul ; il partagera le pouvoir avec Latinus. Quand Enée arrive au Latium, c'est Latinus qui le gouverne :

[…] Rex arua Latinus et urbis
iam senior longa placidas in pace regebat. [1]

Or Enée ne cherche pas le pouvoir pour lui seul (*nec mihi regna peto*[2]) ; il affirme sa volonté de devenir un roi juste et équitable qui unisse sur un pied d'égalité les Latins et les Troyens. A ce titre son alliance avec Latinus, fortement symbolique, sera le résultat d'une réelle bipartition du pouvoir, comme il le précise lui-même :

« Sacra deosque dabo ; socer arma Latinus habeto,
imperium sollemne socer ; mihi moenia Teucri
constituent urbique dabit Lauinia nomen. » [3]

Tel est l'engagement que formule Enée avant d'entamer le combat avec Turnus. Latinus se retrouvera avec un pouvoir accru (en accord avec l'agrandissement de son peuple qui, outre les Laurentes et les Latins, comptera en plus les Troyens) : il aura le pouvoir militaire (*arma*) - qui avait été confié à Turnus et qui revient désormais à son possesseur légitime - et l'autorité politique (l'*imperium sollemne*). Les *arma* et l'*imperium* sont deux notions distinctes, mais celle de l'*imperium* comprend l'autre, comme le précise un passage de Cicéron[4]. Quant à Enée, il s'octroie le pouvoir religieux : « Etant données les fonctions d'Enée, cette ville, la future Lavinium, aura certainement le caractère d'une ville sainte » [5]. Le pouvoir sera donc partagé entre le *Rex Latinus* et le *Pius Aeneas*. Chef de file des Enéades, Enée ne donnera pourtant pas son nom à la ville qu'il fondera, s'effaçant derrière son épouse

[1] *En.*, VII, 45-46 : « Le roi Latinus, déjà sur le versant de l'âge, régnait sur des terres et des villes endormies dans une longue paix. »
Latinus est le héros éponyme de la race latine et il figure déjà comme tel dans Hésiode, *Théogonie*, 1013.
[2] *En.*, XII, 190 : « Et je ne demande pas la royauté pour moi. »
[3] *En.*, XII, 192-194 : « Leurs rites, leurs dieux, je les leur donnerai moi-même ; que mon beau-père Latinus possède le pouvoir militaire, qu'il ait, lui mon beau-père, l'autorité sacrée. Pour moi, les Troyens m'élèveront des murs et Lavinia donnera son nom à cette ville. »
[4] Cicéron, *Philippiques*, V, 45 : *Demus igitur imperium Caesari. Sine quo res militaris administrari, teneri exercitus, bellum geri non potest.* « Donnons donc à César les pouvoirs sans lesquels il est impossible de mener les opérations militaires, d'avoir en main une armée, de faire la guerre. »
[5] J. Perret, *En.*, tome III, p. 246 note du v. 194.

Lavinia. C'est d'ailleurs à cette condition que Junon renonce définitivement à sa haine contre les Troyens ; elle s'en exprime ainsi à Jupiter :

> *« Sit Latium, sint Albani per saecula reges,*
> *sit Romana potens Itala uirtute propago ;*
> *occidit occideritque sinas cum nomine Troia. »* [1]

Le nom de Troie va donc disparaître, les Troyens perdront leur identité distincte pour se proclamer, au même titre que les indigènes, Latins. Enée n'est ni un conquérant ni un colonisateur, mais un fondateur : les Troyens ne cherchent pas à dominer le peuple Latin, mais à l'enrichir.

« Il fallait, parce que l'*Enéide* est une épopée nationale, mais surtout parce qu'elle est une épopée de la réconciliation nationale, que le nom d'Enée catalysât l'idéologie charismatique augustéenne et l'idéologie républicaine anti monarchique » [2]. Selon les termes de P.M. Martin, Enée aura cette « royauté-augurale » ou « royauté charismatique » propre à un *princeps*, tout comme Evandre, puis Romulus ; il s'opposera au « roi-tyran », au βασιλεύς représenté par Mézence et Turnus [3], et d'un point de vue historique, figuré à travers Tarquin le Superbe et tous les rois ennemis de Rome. Ainsi, tout comme Auguste auquel il est fréquemment assimilé [4], Enée combattra le roi-tyran reconnaissable à ses vices. Le vice le plus grave est sans conteste la *superbia*, l'orgueil dont se rend notamment coupable Turnus, nouvel Achille à qui l'épithète de *superbus* était également attribuée [5]. Enée réalisera alors le programme que lui avait fixé Anchise aux Enfers :

> *[…] parcere subiectis et debellare superbos.* [6]

[1] *En.*, XII, 826-828 : « Qu'il y ait un Latium, qu'il y ait une race romaine forte de la valeur italienne. Troie est morte, permets qu'elle soit bien morte et son nom avec elle. » C'est ainsi que la ville fondée par Enée portera le nom de son épouse italienne, et non le sien propre (*En*., III, 18 ; Enée donne à son peuple le nom d'Enéades) ou celui de Pergame (*En*., III, 133 ; V, 633 ; V, 638).
cf. Horace, *Odes*, III, 3, 30.
[2] P.M. Martin (1978), p. 68.
[3] P.M. Martin (1978), p. 68, précise que « Mézence et Turnus dessinent synthétiquement le portrait-robot du roi-tyran ; les deux termes leur sont en effet indifféremment appliqués (cf. *En.* , VIII, 483 ; X, 448) ».
[4] cf. J.M. André, *Le siècle d'Auguste.*
J.P. Brisson, *Le pieux Enée.*
[5] cf. *En.*, III, 326.
[6] *En.*, VI, 853 : « Respecter les soumis, désarmer les superbes. »

Chez le roi-tyran, Enée doit également combattre l'impiété. Mézence est le contempteur des dieux (*contemptor diuom* ; VII, 648) ; Turnus est né sous de mauvais auspices (*auspicium infaustum* ; XI, 347). Enfin la cruauté (*crudelitas regia* ; VIII, 483) [1] caractéristique de Mézence et l'absence de maîtrise de soi (*impotentia* ; VII, 42) de Turnus en font des ennemis d'autant plus redoutables pour Enée. Face à ces deux figures outrancièrement tyranniques, l'*humanitas* et la *pietas* d'Enée n'en sont que rehaussées. Successivement qualifié de *magnanime* (V, 17), de *Pater Optimus* (V, 358), de *bonus Pater* (V, 770), Enée regroupe en son sein les qualités déterminantes d'un roi : juste, bon, magnanime, impartial. Père de la race, le *Pater Aeneas* incarne le devenir de Rome ; il sait, de par Anchise, que « la gloire de Rome n'est pas dans les lettres ou les arts, mais qu'elle est toute dans les armes et les lois (cf. *En*, VI, 847-853) » [2].

Enée sera un roi à l'image d'Auguste, juste et libéral : ainsi l'a voulu Virgile pour soutenir la politique d'Auguste. Mais, en sus d'Auguste, Enée était l'élu des dieux et des destins : sa quête, soutenue par Apollon (sous le patronage duquel se trouvait également Auguste), Vénus et Jupiter était néanmoins entravée par Junon, obstinée dans la haine qu'elle vouait aux Troyens. Ainsi, l'*Enéide* narre une aventure humaine, mais sans négliger une structure théologique : Enée vit dans le monde humain, mais tend vers l'univers divin.

b. La famille du héros

Il existe des familles dans l'*Enéide*, mais elles sont souvent démantelées. Si l'on considère qu'il faut au minimum un couple avec un enfant pour former une famille, alors on ne connaît vraiment que deux triades familiales existantes à un moment donné de l'épopée : Enée - Créuse et Ascagne ; Latinus - Amata et Lavinia ; dans les deux cas, la disparition de la mère amputera la famille de son membre nourricier. Au niveau olympien, les rapports de rivalité qu'entretiennent les dieux ne nous permettent pas d'identifier de réelle cellule familiale ; tous les dieux s'organisent dans la relation qu'ils nouent avec Jupiter, de manière individuelle. Deux autres personnages pourtant semblent entrer dans une relation de famille :

[1] Phalaris, tyran d'Acragas en Sicile au milieu du VIe siècle av. J.C., fut réputé pour sa cruauté.
cf. Sénèque, *De Ira*, II, 5, 1.

[2] A. Bellessort (1920), p. 246.
On retrouve ici une idée développée par Fénelon dans *Les aventures de Télémaque* (chap. V) ; à Télémaque qui l'interroge sur l'essence de l'autorité du roi, Mentor répond : « Il peut tout sur les peuples ; mais les lois peuvent tout sur lui. Il a puissance absolue pour faire le bien, et les mains liées dès qu'il veut faire le mal. Les lois lui confient les peuples comme le plus précieux de tous les dépôts, à condition qu'il soit le père de ses sujets. »

il s'agit d'Anchise, père d'Enée, et de Turnus, futur gendre de Latinus, tous deux voués à disparaître également. Finalement, ne subsiste au terme de l'épopée que le couple formé par le père, roi ou appelé à l'être, et son enfant : Enée et Ascagne, Latinus et Lavinia auxquels on pourrait rajouter le couple mère/fils formé par Vénus et Enée. Mais, dans un premier temps, nous nous attacherons exclusivement aux couples humains. Quel est leur degré de proximité ? Est-il le même pour chacun des membres du couple ? Quels liens profonds unissent le père à son enfant ? Quelle part d'affection et d'attention lui est dévolue ? Quel rôle ont les parents vis-à-vis de leur progéniture ?

Le lien enfant/parent est assez fort dans l'*Enéide* ; chacun des douze livres nous montre un exemple de piété paternelle, maternelle ou filiale. Et quand ce ne sont pas les humains qui se recherchent entre eux, c'est un dieu qui s'intéresse au sort de l'un des siens. Bien sûr, c'est souvent Enée qui est au centre des préoccupations divines, et notamment de celles de sa mère Vénus. Dès le chant I, elle apparaît à son fils sous les traits d'une chasseresse et le rassure sur son destin. Au chant II, alors qu'il s'apprête à tuer Hélène, Vénus s'approche de lui et lui enjoint de fuir. Absente du chant III, elle complote avec Junon au chant IV puis se concilie Neptune au chant V : à chaque fois, il s'agit d'actions menées pour son fils. A nouveau absente des chants VI et VII, Vénus réapparaît au chant VIII dans un épisode de séduction de son mari Vulcain pour qu'il forge les armes d'Enée. Absente du chant IX, elle fait son retour au chant X, défendant la cause des Troyens devant son père Jupiter et soutenant les attaques de Junon ; elle intervient à nouveau auprès d'Enée, le protégeant des traits de ses adversaires. Absente du chant XI, on la retrouve au chant XII où elle ajoute au remède du médecin Iapyx un liquide guérissant la plaie d'Enée ; enfin, elle ôte la pique d'Enée fichée dans le bois et lui rend son arme. Quoique absente physiquement de cinq chants sur douze, elle est toujours présente en évocation ou par référence à son rôle et ses attributs ; en revanche, elle n'apparaît à Enée que par trois fois seulement : tout d'abord non reconnaissable à son fils, sous son habit de chasseresse, elle se montre ensuite à lui dans toute la majesté de sa divinité, au chant II :

> *« Talia iactabam et furiata mente ferebar,*
> *cum mihi se, non ante oculis tam clara, uidendam*
> *obtulit et pura per noctem in luce refulsit*
> *alma parens, confessa deam qualisque uideri*
> *caelicolis et quanta solet, dextraque prehensum*

continuit roseoque haec insuper addidit ore […] » [1]

C'est une des seules fois où Enée voit et reconnaît immédiatement sa mère dans l'*Enéide*[2] ; une des seules fois aussi que s'établit un contact physique direct entre eux. Bien que redevable de l'apparition de Pallas visible pour le seul Achille, dans l'*Iliade*[3], cette scène est importante de part sa singularité. A la beauté qui émane de la déesse apparaissant dans un halo lumineux s'ajoute l'amour qui émane de sa personne et qu'Enée ressent instantanément. Cette description toute en pudeur insiste sur la distance qui sépare Enée, simple héros, de sa mère, être divin. Les subterfuges que peuvent utiliser les dieux, et dont ils ne se privent pas, compliquent les rapports qu'ils entretiennent avec les humains : ils apparaissent alors codifiés par les usages divins. Plus intéressants pour notre étude sur les couples, dans le cadre d'une investigation sur la famille, sont les rapports entre humains, au sein de la cellule familiale. On ne peut pourtant faire l'économie de cette relation entre Vénus et Enée, qui, outre la dimension supraterrestre qui la commande, est avant tout celle d'une mère avec son fils. Il est un autre personnage de l'*Enéide* qui étend sa famille jusque dans les sphères divines, c'est Turnus, l'adversaire d'Enée, son double inversé. A la préoccupation de Vénus pour son fils répond celle de Juturne pour son frère.

Turnus est un être sans famille : fils de Daunus, ce dernier n'est pour lui qu'un père muet, par cinq fois mentionné dans l'*Enéide*[4], et vers lequel vont ses ultimes pensées lors du duel final ; il supplie Enée en ces termes :

« […] Miseri te si qua parentis
tangere cura potest, oro (fuit et tibi talis
Anchises genitor), Dauni miserere senectae
et me seu corpus spoliatum lumine mauis
redde meis. » [5]

[1] *En* , II, 588-593 : « Telles étaient les pensées qui m'agitaient, je m'élançais, l'esprit en délire, lorsque, dans une clarté devenue à mes yeux plus vive, s'offrit à ma vue, rayonnante à travers la nuit au sein d'une lumière pure, ma mère bénie, s'avouant déesse, telle, aussi majestueuse, que la voient les habitants du ciel ; elle me saisit le bras, me contint et ajouta ces mots de ses lèvres de rose … »

[2] Il faut compter aussi l'intervention de Vénus auprès d'Enée, au chant VIII, 608 *sqq*., lorsqu'elle apporte les armes forgées par Vulcain.

[3] Hom., *Il*., I, 194.

[4] *En.,* X, 616, 688 ; *En.*, XII, 22, 90, 934. Chaque fois, le mot *pater* ou *parens* est associé à Daunus, sauf en XII, 934 où le contexte le sous-entend. C'est l'époux de Vénilia, la défunte mère de Turnus (*En.,* X, 76).

[5] *En*., XII, 932-936 : « Mais si la pensée d'un malheureux père peut te toucher – ce fut aussi l'état d'Anchise ton père -, je t'en prie, aie pitié de la vieillesse de Daunus et veuille me rendre aux miens ou, si tu aimes mieux, mon corps spolié de la lumière. »

Cet appel à la pitié, hérité de la supplication de Priam évoquant le souvenir de Pélée[1] devant Achille, doit émouvoir Enée par la comparaison avec son propre père qui lui fut longtemps plus cher qu'à lui-même. Turnus est d'ailleurs sur le point de le fléchir, ignorant que c'est ce même amour qui causera sa perte. Quand il voit sur son ennemi les armes de Pallas, Enée pense à la douleur d'un père, Evandre, dont le fils n'a pas été épargné : c'est à cette image que le renvoie l'allusion à Daunus. Totalement absent physiquement, Daunus n'est aucunement utile à son fils et son évocation suffit à l'exécution de son fils. C'est donc un père inexistant, un simple prête-nom [2], que ce Daunus dont Turnus invoque pourtant l'image au moment de sa mort : sans doute eut-il aimé avoir un geste ou un signe de son père, une preuve d'estime ou d'affection, mais celui-ci ne se manifeste à aucun moment de l'épopée. De sa famille de sang, seule se manifeste sa sœur, Juturne, dont le pouvoir se limite à retarder l'heure de sa mort par de faux espoirs, comme lorsqu'elle prend la place de son cocher, Métiscus, et dirige elle-même son char à travers la plaine [3]. Pas de père ni de mère, comme c'est le cas pour Enée ou Achille, pour alléger ses souffrances ; pourquoi cet isolement de Turnus alors même que les plus anonymes de ses comparses sont identifiés par leurs liens de sang [4] ? Plus obscur dans sa solitude, Turnus a pourtant besoin de se rattacher à un lien familial qui guide son action et lui donne un sens.

Dans cet isolement familial, Turnus cherche un père de substitution, une figure dans laquelle se reconnaître, un personnage capable de le guider dans sa lutte. C'est tout naturellement que s'impose le visage du roi Latinus dont il se veut déjà le gendre. Il en devient le fils spirituel, celui que Latinus a perdu dans un âge encore tendre :

> *Filius huic fato diuom prolesque uirilis*
> *nulla fuit primaque oriens erepta iuuenta est.*
> *Sola domum et tantas seruabat filia sedes*
> *iam matura uiro, iam plenis nubilis annis.* [5]

[1] Hom., *Il.*, XXIV, 486.
[2] Quand Enée vient trouver Evandre pour requérir son aide, il nomme les Rutules *gens Daunia*, les Dauniens, du nom du père de Turnus.
[3] *En*., XII, 468 *sqq*.
[4] Lors de leur mort ou de duels, Virgile évoque la généalogie des combattants : Lichas (X, 315) ; Gyas et Cissée (X, 320) ; les fils d'Idas (X, 351), de Duacus (X, 391), de Thoas (X, 415).
[5] *En*., VII, 50-53 : « Fils, descendant mâle –tel fut le vouloir des dieux -, il n'en était point chez Latinus, l'enfant dès l'aube, au premier seuil de la jeunesse, ayant été ravi. Seule une fille prolongeait sa maison et un trône si auguste, déjà en âge de prendre un époux, dans tout l'accomplissement d'une jeune vierge. »

La mise en exergue de *filius* , en début de vers, souligne d'autant plus son absence que le terme *sola* est lui-même au début du troisième hexamètre : c'est justement ce *sola* qui pousse Latinus à trouver un fils de substitution, rôle que remplira Turnus. Ce dernier combat, d'ailleurs, Turnus l'accomplira pour une famille qui n'est pas proprement la sienne ; en l'absence sur la scène politique et familiale de Daunus, c'est à Latinus que Turnus reconnaît officiellement le titre de père. A plusieurs reprises, il le nomme *pater*, au conseil des Latins (XI, 410) et dans leur entretien décisif (XII, 13 et 50). L'affection mutuelle qui lie les deux hommes est indéniable, et pourtant Latinus l'abandonne facilement pour suivre les ordres des destins et donner sa fille à Enée ; lors de l'entretien du livre XII, par exemple, « Virgile aurait pu concevoir autrement l'attitude de Latinus ; il aurait pu le représenter contraint de céder à la volonté des dieux mais n'y cédant pas sans protester et ne cherchant point de détours, ne se perdant point dans des considérations qui manquent de noblesse » [1].

Finalement, Turnus est désespérément seul, abandonné de tous, à l'opposé de son rival troyen qui jouit de la présence d'un père et bénéficie de son attention même après sa disparition. Or, c'est une différence de taille entre les deux combattants : c'est Anchise, sa présence, puis son souvenir, et dans une moindre mesure, Ascagne, qui parviennent à donner un sens et une finalité aux actes d'Enée ; il n'est pas d'action qu'il n'accomplisse en mémoire ou en l'honneur de sa famille.

Comme le souligne R. Lesueur, « Enée se réfère presque toujours, dans l'action, à une autorité morale jugée supérieure. Cette attitude est particulièrement remarquable aux livres IV, V et VI quand Anchise n'est plus à ses côtés, mais encore dans les épisodes de la guerre qui suivent son débarquement avec les Etrusques (X, 260 *sqq*.) sa volonté de venir à bout de l'adversaire se justifiant par l'absolue nécessité de venger Pallas et le grand Evandre dont il se sent l'obligé » [2]. Ainsi, lors de leur rencontre aux enfers, on comprend qu'Anchise a eu sa part d'influence, non négligeable, dans le départ d'Enée de Carthage ; voilà la remarque qu'il fait à son fils et la réponse de ce dernier :

> *« Quam metui ne quid Libyae tibi regna nocerent ! »*
> *Ille autem : « Tua me, genitor, tua tristis imago*
> *saepius occurrens haec limina tendere adegit […] »* [3]

[1] Cartault (1926), p. 833.
[2] R. Lesueur (1979), p. 234.
[3] *En*., VI, 694-696 : « Comme j'ai eu peur que les royaumes de Libye ne te fassent du mal ! » Et lui : « Père, c'est ton image, oui ton image affligée, paraissant si souvent devant moi, qui m'a fait tendre vers ce seuil … »

Anchise intervient en prolongement de la décision de Jupiter ; c'est ainsi, qu'il apparaît en songe à Enée, il justifie son intervention :

> *« Imperio Iouis huc uenio, qui classibus ignem*
> *depulit, et caelo tandem miseratus ab alto est. »* [1]

Mercure ne s'est pas exprimé en d'autres termes quand il est venu, dépêché par Jupiter, chercher Enée dans son asile carthaginois [2]. Il y a donc une filiation qui s'exerce de Jupiter à Anchise, en passant par Mercure, et sans doute aussi Vénus, et qui a pour objectif le réveil et la prise de conscience d'Enée qui doit à son tour agir pour son fils, Ascagne. Cette déontologie dynastique s'exerce finalement de Jupiter à Ascagne ; par trois fois, dans la bouche d'interlocuteurs distincts, Virgile exprime clairement la responsabilité qui incombe à Enée face à son jeune fils :

> Jupiter *: « Ascanione pater Romanas inuidet arces ? »* [3]

> Mercure *: « Ascanium surgentem et spes heredis Iuli*
> *respice, cui regnum Italiae Romanaque tellus*
> *debentur. »* [4]

> Enée *: « Me puer Ascanius capitisque iniuria cari,*
> *quem regno Hesperiae fraudo et fatalibus aruis. »* [5]

L'insistance sur Ascagne en fait le but ultime de la quête d'Enée : c'est avant tout pour son fils et en son nom qu'Enée agit. Le départ de Carthage n'est pas seulement motivé par des circonstances extérieures provoquées par les dieux, mais bien par l'intervention paternelle et le souci de l'avenir de la famille. Environné de sa cellule familiale, Enée trouve des motivations à ses actes qui légitiment les peines endurées.

---

[1] *En.*, V, 726-727 : « Je viens ici par la volonté de Jupiter qui a chassé le feu de nos vaisseaux et qui enfin, du haut du ciel, a eu pitié. »
[2] Cf *En.* , V, 268-270.
[3] *En.*, IV, 234 : « Le père va-t-il envier à son Ascagne les collines de Rome ? »
[4] *En.*, IV, 274-276 : « Regarde Ascagne qui grandit, les espérances d'Iule ton héritier à qui sont dus le royaume d'Italie et la terre romaine. »
[5] *En.*, IV, 354-355 : « Je pense à mon petit Ascagne, au tort que je fais à cette tête si chère, lui que je frustre du royaume, des champs prédestinés, de l'Hespérie. »

Si Enée réussit là où échoue Turnus, c'est en grande partie à ses soutiens familiaux qu'il le doit ; agissant de manière plus ou moins apparente et décelable, ils lui fournissent une énergie et lui donnent confiance en ses capacités. C'est dans le regard de l'autre que se manifeste la reconnaissance que l'on attend ; Turnus n'a pas eu ce reflet positif de ses actions. Lavinia est murée dans son silence, Amata se suicide, Latinus l'abandonne et Juturne n'a de cesse de le plaindre. A la suite de R. Lesueur, on peut effectuer un parallélisme entre deux couples inopérants, mais dont le sort ne se scelle pas de la même façon : « Turnus manque auprès de Lavinia ce qu'Enée avait réussi auprès de Didon, cet échec étant pour beaucoup imputable au roi Latinus dont l'indécision et la faiblesse de caractère laissent Turnus affronter seul son propre destin »[1]. Prévenu assez tôt dans l'économie de l'épopée du non-aboutissement du mariage entre sa fille et Turnus, Latinus ne prend pas la peine d'en informer son futur gendre. Par deux fois, à des moments cruciaux de l'épopée, sa possible justification échoue : au livre VII la guerre éclate et, au livre XII, une attaque troyenne interrompt la délibération des Latins. Il ne remplit donc pas le rôle qui aurait été le sien : prévenir Turnus, puis le soutenir et tempérer sa colère. Latinus connaît ses torts et il laisse libre court à ses regrets :

> *Concilium ipse pater et magna incepta Latinus*
> *deserit ac tristi turbatus tempore differt*
> *multaque se incusat, qui non acceperit ultro*
> *Dardanium Aenean generumque adsciuerit urbi.* [2]

En payant Turnus de faux espoirs, il entretient chez lui la flamme vengeresse au lieu de canaliser son ardeur et de lui offrir une compensation pour son renoncement à Lavinia. Latinus s'est laissé prendre par le temps, quand Anchise mettait toute son ardeur à dissiper chez Enée l'envie de s'installer à Carthage. Quand Latinus, abandonnant ses réserves, ose parler à Turnus et lui faire l'aveu de son consentement aux noces troyennes, il sera trop tard pour ce dernier ; déjà engagé dans son combat fatal, il ne peut plus reculer. On peut voir dans l'attitude du vieux roi de la lâcheté ou de l'incompétence, mais il s'agit plutôt d'une prudence égoïste ; il veut protéger sa famille, et la présence de Turnus à ses côtés lui est indispensable ;

[1] R. Lesueur (1979), p. 236.
[2] *En.*, XI, 469-472 : « Lui-même, le vénérable Latinus laisse là le conseil et ses grands desseins ; troublé par ces sombres événements, il remet tout à plus tard ; il se reproche sans cesse de n'avoir pas, d'autorité, appelé à lui le Dardanien Enée pour l'introduire comme son gendre dans la ville. »

en lui parlant, il risque de s'ôter son plus précieux allié. Latinus insiste sur le caractère inéluctable de l'alliance avec les Troyens et sur son effort pour tenter de l'annuler, en vain :

> *« […] Sine me haec haud mollia fatu*
> *sublatis aperire dolis, simul hoc animo hauri :*
> *me natam nulli ueterum sociare procorum*
> *fas erat, idque omnes diuique hominesque canebant.*
> *Victus amore tui, cognato sanguine uictus*
> *coniugis et maestae lacrimis, uincla omnia rupi,*
> *promissam eripui genero, arma impia sumpsi. »* [1]

Latinus prend quelques précautions oratoires avant de s'adresser à Turnus : il se présente d'abord lui-même en victime des *fata* auxquels il a tenté de résister par affection pour Turnus ; la lutte est inégale, il doit baisser les armes et il conjure Turnus d'en faire autant. Par ailleurs, il en appelle aux liens du sang pour justifier son combat contre les Troyens et pour Turnus ; la mère de ce dernier, Vénilie, était la sœur d'Amata [2]. Ces liens familiaux, il les a fait passer avant les autres, les *uincla,* liens de la religion et des traités, qu'il a rompus ; Latinus se montre alors craintif et faible, il s'en accuse lui-même quelques vers plus bas [3] : il est incapable de défendre sa famille devant les oracles imposés par les dieux. Il lui a fallu cinq chants pour constater ce fait ; qu'en aurait-il été d'Enée si ses atermoiements à Carthage avaient été du même ordre ? Enfin, le dernier vers met un point final à sa décision : le terme de *gener* ne caractérise plus Turnus mais Enée, désormais investi de ce rôle ; mot d'autant plus mis en valeur qu'il se trouve en hiatus sans abrègement, à la césure principale. Sans qu'ils soient expressément nommés, Enée et Lavinia sont réunis dans le même hémistiche, séparés qu'ils étaient par un roi encore symbolisé par le verbe *eripui.* Mis au présent, ce verbe donne une toute autre couleur au vers : si Latinus a arraché Lavinia à Enée, c'est maintenant à Turnus qu'il l'ôte. Tout est une question de temps, et Latinus n'a pas su l'utiliser à bon escient, en agissant au moment opportun, en actes et en paroles. « Le temps a

[1] *En.,* XII, 25-31 : « Permets-moi de mettre au clair sans réticence des choses qui ne sont pas agréables à dire, et en même temps pénètre-toi bien de ceci : il m'était interdit d'unir ma fille à aucun de ses anciens prétendants ; cela, toutes les voix saintes me le disaient, celles des dieux, celles des hommes. Vaincu par l'affection que je te portais, vaincu par la parenté de nos sangs, par les larmes et l'affliction de mon épouse, j'ai rompu tous les liens, j'ai arraché sa fiancée à mon gendre, j'ai pris des armes sacrilèges. »

[2] Cf *En.,* VII, 366. On connaît ce lien de parenté entre Amata et Vénilie par les traditions antérieures à Virgile, mais le passage de l'*Enéide* ne mentionne que *consanguineo … Turno.*

[3] *En.,* XII, 37 : « *Quo referor totiens ? quae mentem insania mutat ?* » ; « Pourquoi tant de fois revenir en arrière ? quel délire trouble mes résolutions ? »

donc opéré contre Latinus en le privant notamment d'un rôle qui lui revenait de fait : celui d'éclairer, de consoler et de dédommager Turnus incapable par lui-même de renoncer à la princesse. Un rôle de père en vérité » [1]. L'échec du couple Latinus/Lavinia est consécutif à l'absence de prise de position du père, Latinus ; la fin nécessaire de l'idylle entre Enée et Didon est en partie due à l'intervention salutaire d'Anchise qui, lui, a écouté les dieux.

La famille est donc un pilier indispensable pour permettre au héros de décoder les signes de son destin et faire ses choix ; c'est indéniablement ce qui manque à Turnus, héros solitaire s'il en est et abandonné de tout soutien positif. Si on peut le comparer à Didon dans sa tentative désespérée de s'opposer aux destins et dans son intransigeance, un point essentiel les distingue : Didon a un mari, Sychée, qui, par-delà sa disparition, est toujours bien présent dans son cœur : ses actes prennent un sens par rapport à ce tiers absent. Au contraire, Turnus ne bénéficie que d'un appui virtuel, celui de Latinus, qui s'estompe quand croît l'importance d'Enée. D'ailleurs, les derniers mots consacrés à Didon et Turnus mourant sont diamétralement opposés dans leur signification ; si pour Turnus « la vie dans un gémissement s'enfuit indignée sous les ombres »[2], Didon « de ses yeux errants, a dans le ciel si haut cherché la lumière et gémi, l'ayant trouvée » [3]. A quelque huit livres d'écart, se produit entre ces deux êtres, également torturés par la perte de l'être aimé et convoité, un chiasme où les termes antithétiques de « lumière » et « ombres » sont encadrés de gémissements. Qu'il s'agisse d'un ultime regret, celui de la perte de la vision du jour[4] ou de la souffrance de constater qu'elle vit encore, c'est vers la lumière que Didon tourne son regard, cette lumière que symbolise peut-être Sychée, l'époux qu'il lui est désormais permis de retrouver. Au contraire, c'est sous les ombres que fuit la vie de Turnus, où il part grossir la troupe des abandonnés et des esseulés. Certes, ce vers pourrait apparaître comme conventionnel, puisqu'on le retrouve pour la mort de Camille [5], qu'il appartenait déjà aux morts de l'*Iliade*[6] et que quelque dix-sept siècles plus tard Racine le jugera même digne de figurer dans sa *Thébaïde* [7], mais il n'en est rien. La présence de l'adjectif *indignata* fait toute son originalité par rapport au modèle homérique. Cet écho établit aussi une correspondance entre les deux héros : tous deux sans famille, en renonçant à la vie terrestre, ils sont condamnés à une vie

[1] R. Lesueur (1979), p. 239.
[2] *En.*, XII, 952 : *uitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras.*
[3] *En.*, IV, 691-692 : *[…] oculisque errantibus alto / quaesiuit caelo lucem ingemuitque reperta.*
[4] C'est en effet un leitmotiv chez les suicidés, aux Enfers ; cf *En.*,VI, 435 *sqq.*
[5] *En.*, XI, 831.
[6] Homère utilise ce modèle de vers par deux fois, pour rappeler la mort de Patrocle lors de celle d'Hector (*Il.*, XVI, 856-8567 et XXII, 362-363).
[7] Racine, *Thébaïde*, V, 3, vers 1380 : « Et son âme en courroux s'enfuit dans les enfers ».

obscure aux Enfers, sans retrouvailles ni reconnaissance. Le cas de Camille doit pourtant être nuancé : car elle a davantage d'appuis que Turnus ; elle est inséparable de Métabus, d'Opis et de Diane alors que le héros Rutule est désespérément seul dans l'*Enéide,* sans d'autre appui que Juturne, la sœur aimante mais contrainte à l'immobilisme. De quoi peuvent bien s'indigner les deux héros ? De mourir, sans doute, encore dans la force de l'âge et la vaillance qui l'accompagne et de quitter le seuil de l'épopée pour les bas-fonds nettement moins glorieux des Enfers. J. Perret y voit une cime sur laquelle nous entraîne Virgile, une apothéose de l'œuvre qui marque bel et bien son achèvement : « Nous croirions plutôt qu'au dernier vers du poème et à propos de la mort d'un personnage de premier plan souvent dessiné avec ferveur, cette indignation où se rassemble toute une expérience de vie, en même temps qu'elle nous rappelle la naïve mais touchante Camille, doit émouvoir chez le lecteur une méditation sur le destin de l'homme » [1].

Privés au cours des combats qu'ils mènent de la présence d'un père ou d'un modérateur, Turnus et Camille sont voués à la mort, et à ce titre leur destin n'est pas très différent de celui de Nisus, d'Euryale, de Pallas et de Lausus. Dans ces deux derniers cas, l'absence de leur père au moment opportun se révèle fatale. Il convient donc d'élargir nos remarques à l'ensemble des protagonistes de l'*Enéide,* cherchant à percevoir les liens réels qui les unissent à leur famille. A travers cette idéologie familiale, Virgile nous laisse à penser que le rôle des vieillards dans l'*Enéide* est de remplir leur fonction paternelle qui s'y trouve glorifiée quand elle est accomplie et condamnée quand elle n'est pas opérante.

c. Enée et Ulysse : entre départ et retour, conquête et reconquête

Quelle est la nature de l'amour humain selon Virgile ? Est-ce un amour charnel, qui révèle les sens, un amour plus ésotérique ou une habile combinaison de ses deux formes ? Est-ce un bien ? Au contraire, fait-il partie des maux de l'âme ou de ceux du corps ? Il y a évidemment l'image de l'amour telle qu'elle nous est donnée au quatrième chant, et aussi tous ces amours plus ou moins sous-jacents qui peuplent l'épopée de leurs échos et drapent le héros dans une dimension mythique. Ce qui est sûr, c'est que l'amour est profondément

[1] J. Perret, *En*., tome III, à propos du vers 952, note p. 264.

inscrit dans l'œuvre globale de Virgile et qu'il fait partie intégrante de son schéma de pensée[1]. C'est une force agissante, un des ressorts de l'action qui fonctionne en parallèle à l'énergie guerrière qui fait, elle aussi, progresser l'épopée.

Pour avoir un certain poids dans l'épopée, l'amour doit être puissant et c'est sous sa forme passionnelle que Virgile se plaît à le représenter. On est apparemment loin de la vision idyllique des *Bucoliques* où les relations amoureuses sont complaisantes, loin de la tyrannie propre à la passion – quoique le thème de l'amour malheureux y soit très présent. Mais ce n'est qu'une apparence …[2] Comme le souligne P. Heuzé, les *Bucoliques* présentent également une vision de la souffrance que génère l'amour : « Moins qu'il le dit, peut-être, mais sûrement, Corydon souffre ; par désespoir amoureux, le chevrier de la huitième églogue va se suicider et, finalement, le beau rêve échoue avec les tourments symboliques de Gallus, qui, en s'éloignant de l'Arcadie, la dénonce comme illusoire. La dixième bucolique met en doute la validité des conceptions amoureuses imaginées dans le reste du recueil ; de fait, elles disparaissent pour toujours de l'horizon de Virgile. Il ne montrera désormais que l'amour qui torture et conduit aux grands malheurs. » L'amour sera un obstacle au bonheur et une cause première de malheurs et désastres. C'est d'ailleurs une vision que partagent les Anciens pour lesquels l'amour n'a pas toujours une bonne réputation [3]. C'est un mal qui atteint l'âme et le corps ; présentant l'amour de Didon pour Enée, L. Canali ne retient pourtant que la souffrance morale : « En réalité, ce n'est pas une histoire d'amour, mais un climax de folie, et, de plus, une folie comme maladie de l'âme, et non, apparemment, comme exaltation des sens. Il est difficile de trouver une passion aussi ardente et totale, jusqu'à la mort, et en même temps aussi disjointe de l'érotisme » [4]. Cette théorie, un peu restrictive, ne tient pas compte du besoin physique de possession généré par l'amour tel que l'exprime Didon quand elle s'étend sur la couche laissée vide par Enée une fois son récit achevé :

Post ubi digressi, lumenque obscura uicissim
luna premit suadentque cadentia sidera somnos,
sola domo maeret uacua stratisque relictis

[1] L'amour est l'occupation privilégiée des pâtres des *Bucoliques*. Quant aux *Géorgiques*, elles nous expliquent de quelle façon l'amour soumet tout vivant à sa grande loi. Enée, pour sa part, rencontre l'amour sur le chemin de l'Italie.
[2] P. Heuzé (1985), p. 320.
[3] En témoignent les *Tusculanes* de Cicéron, livre IV. Les chapitres 68 à 76 traitent spécialement de l'amour.
[4] L. Canali, *op. cit.*, p. 76.

incubat : illum absens absentem auditque uidetque,
aut gremio Ascanium genitoris imagine capta
detinet, infandum si fallere possit amorem. [1]

La poésie de cet instant, où le départ des convives est assimilé, dans une relation microcosme/macrocosme, à celui de la lune dont la clarté se voile devant les premiers feux de l'aurore, marque les prémices de l'amour qui sont encore idylliques. Si l'âme de Didon semble bien captivée par Enée, c'est aussi la trace de son corps qu'elle cherche en s'allongeant sur le lit du festin, *stratis*, où il s'est lui-même étendu. Perret dément cette interprétation, soutenue autrefois par Servius : « Servius suggère dubitativement qu'il s'agit du lit qu'Enée vient de quitter. Précision sans doute imprudente. L'intention du poète n'est-elle pas surtout d'évoquer le désordre et l'abandon d'une salle naguère si animée ? Tout le monde est parti, Didon reste seule, ses rêveries même s'égarent » [2]. C'est bien l'image d'Enée que recherche Didon à son départ. Sa voix, son regard, sa présence lui sont devenus nécessaires : elle cherche à le retrouver à travers les objets qu'il a touchés. Croyant lui appartenir en épousant les formes de son corps laissées sur le lit, elle ne saisit qu'un rêve et, de ce leurre initial, se crée une histoire d'amour qui lui sera fatale. Didon souffre déjà, dans son corps et dans son cœur, à la mesure des espoirs qu'elle forme dans cette nouvelle relation de couple.

Si l'épreuve suprême de l'amour est la séparation, Virgile l'a exprimée nettement dans ses trois œuvres principales : Lycoris a quitté Gallus ; Eurydice, désespérée, tend ses paumes vers Orphée ; Enée quitte Didon. C'est à chaque fois un arrachement que cette séparation physique de l'être aimé. Il n'y a d'amour possible que dans l'immédiateté de la relation : pas d'attente possible, à l'image de Pénélope, pour les héroïnes virgiliennes. Le manque crée une souffrance totale qui aliène l'être et lui ôte sa capacité à vivre. Du moins, c'est le cas pour Didon ; ce n'est pas celui d'Enée quand Créuse lui est ravie. Certes, au péril de sa vie, il retourne dans la ville assiégée à la recherche de son épouse, mais il accepte le sort qui lui est

[1] *En.*, IV, 80-85 : « Puis quand les hôtes sont partis, quand à son tour la lune qui se voile amortit son éclat, que les astres déclinant invitent au sommeil, seule dans la maison vide, elle est triste et sur les lits abandonnés s'étend : absente, absent, elle le voit, elle l'écoute ou dans ses bras retient Ascagne, captive de la ressemblance de son père, tentant de donner le change à un amour qu'elle ne saurait nommer. »
[2] J. Perret, *En.*, tome I, à propos du vers 83, p. 184.

échu et, quoique cherchant à la retenir, il se résout aisément à sa vie sans elle. Il ne sera plus question de Créuse dans l'*Enéide* [1] ; Enée n'évoquera plus son souvenir [2].

Enée, anti-Orphée ? Sans doute il ne pleure pas la perte de sa femme au point d'y laisser sa vie et en cela il est bien différent d'Orphée. Mais leur vocation n'est pas la même non plus : le destin d'Enée est auréolé d'une dimension collective, c'est celui de son peuple, et il est normal qu'il retourne à ses compagnons : c'est à eux que sa vie est dévouée. Au contraire, de son bonheur conjugal dépend la joie communicative d'Orphée. Il n'a plus de raison de chanter, donc de vivre, si Eurydice lui est enlevée. Didon aurait dû accorder plus d'importance au sens de ces vers : la vie d'Enée n'est pas auprès d'une femme. Enée essaie par trois fois - matérialisées par trois vers - de saisir Créuse, en vain ; il en sera de même quand il essaiera d'embrasser l'image de son père aux enfers [3]. Même impuissance d'Enée et même facilité à tourner son regard vers d'autres gens. C'est justement ce que Didon ne sait pas faire ; lors du départ définitif d'Enée, elle écarte tous ceux qui pourraient l'aider à surmonter sa souffrance : seule, devant la vacuité de son existence à laquelle elle ne voit plus de but, elle se tourne alors vers le seul être qui lui reste, son époux Sychée qu'elle retrouvera aux enfers. L'amour est voué à l'échec dans l'épopée : il ne peut y trouver une place durable ; d'autres valeurs priment sur lui, comme la *pietas* et la *uirtus.*

L'amour est un thème qui intéresse moins Virgile que son prédécesseur Homère qui lui réserve une place nettement plus honorable. Si, dans les deux cas, la famille du héros est vouée à être séparée, c'est pour mieux se réunir, chez Homère. Ulysse et Enée partent de situations diamétralement opposées : Enée vit avec sa femme et son fils mais se voit séparé de cette dernière ravie par la mort à l'issue du siège de Troie ; au contraire, Ulysse, séparé de sa femme et de son fils aspire à les retrouver au terme d'un périple qui durera dix ans auquel s'ajoutent les dix ans de guerre. Dans les deux cas, il s'agit de reconstituer la trinité perdue, celle de la famille, réunie pour Ulysse et recomposée pour Enée - avec Lavinia comme nouvelle épouse. Ce qui n'était que reconquête devient conquête véritable pour Enée. Au couple formé par la mère et l'enfant - séparé lorsque Télémaque part à recherche de son père - succède dans l'*Enéide* le couple père/fils. L'enfant dans l'épopée bénéficie rarement de

[1] Seul Ascagne évoque le nom de sa mère, Créuse, devant Euryale qui lui conjure de prendre soin de la sienne. Sensiblement de même âge, les deux jeunes gens se retrouvent dans une même communion affective : Euryale pense à sa mère ; Ascagne la cite mais ses pensées vont à son père. *En*., IX, 297.
[2] *En.*, II, 792-795. C'est ici qu'Enée quitte définitivement Troie et sa femme, qui restera attachée à la ville perdue.
[3] Imités d'Homère, *Od*., XI, 206, les vers 792-794 se retrouvent à l'identique dans le chant VI, 700-702.

l'amour de ses deux parents : soit il est lié à son père - comme Ascagne (avec Enée), Lausus (avec Mézence) ou Pallas (avec Evandre)- soit il est lié à sa mère -comme Euryale notamment. Il en va de même pour les dieux où Vénus apparaît dans des relations avec son père, Jupiter. Enée lui-même ne bénéficie pas de l'apport simultané de ses parents, mais plutôt de leur aide successive : si c'est Anchise qui domine les chants I à VI, Vénus lui viendra souvent en aide lors de ses batailles et son aide se révèle des plus utiles dans les chants VII à XII.

Le couple amoureux est rare dans l'*Enéide*, et souvent caractérisé par la brièveté de son apparition. L'exception à cette règle est le couple divin, formé par Junon et Jupiter, mais s'agit-il vraiment d'un couple amoureux ? Plus fréquent est le couple parent/enfant lié par une affection qui transcende la simple présence : Euryale ne reverra pas sa mère, mais ses pensées lui sont destinées. Entre départ, pour Enée, et retour, pour Ulysse, le couple se (re)construit autour de valeurs pérennes : le maintien du pouvoir et la survie de la famille. Si l'ascendance légitime les actions, la descendance les valorise : le but de l'individu est de s'inscrire dans le cadre d'une famille, propre à lui conférer un passé et à lui fournir un avenir. L'amour n'est qu'une donnée transitoire, celle qui, généralement, permet le passage d'une génération à une autre. Il est des familles, dans l'épopée, qui se créent sans amour (c'est le cas des captives de guerre), mais leur nom ne passe pas à la postérité. Si on connaît Astyanax, le fils d'Hector et d'Andromaque, on se souvient nettement moins des trois fils qu'elle conçut avec son ravisseur, Néoptolème, et qui ont pour nom Molossos [1], Piélos et Pergamos. Elle-même d'ailleurs signale à Enée l'horreur de cette situation :

> *« Nos patria incensa diuersa per aequora uectae*
> *stirpis Achilleae fastus iuuenemque superbum*
> *seruitio enixae tulimus […] »* [2]

Andromaque ne s'attarde pas à citer le nom des fils conçus avec Pyrrhus, mais elle mentionnera, par comparaison avec Ascagne, le nom de son fils, conçu avec Hector, Astyanax. On est en droit de se demander si la tendre Lavinia ne ressentira pas à l'égard d'Enée les sentiments que conçoit Andromaque pour Pyrrhus ; qui plus est, il sera le meurtrier

[1] Ce dernier figure dans l'*Andromaque* d'Euripide où Néoptolème épouse Hermione, puis est assassiné par Oreste, qui enlève sa veuve.
[2] *En.*, III, 325-327 : « Nous, des cendres de notre patrie traînée sur les mers lointaines, nous avons enduré les dédains du rejeton d'Achille et de son insolente jeunesse, nous avons enfanté dans la servitude […] »

du fiancé qui lui était promis, Turnus, et l'ennemi de son peuple. Mais ce qui peut apparaître comme intolérable pour Andromaque, épouse d'Hector, ne le sera pas pour Lavinia qui est encore une jeune fille. L'âge et la qualité de l'individu sont des critères essentiels dans la pérennité d'un couple, uni par la force, le devoir ou l'amour.

Les couples que nous venons d'évoquer ont tous en commun la nécessité d'amour. Il s'agit d'un amour plus ou moins partagé et qui s'exprime à des degrés divers, mais d'un amour nécessaire à la pérennité de l'espèce et au souffle épique. Unis, liés pour un temps, ces couples sont des vecteurs de vie. Il est pourtant difficile d'établir une hiérarchie entre ces couples et les critères d'un tel classement restent bien improbables. Il est des êtres dont le partenaire est un élément constitutif de leur personne et qui n'acquièrent leur intégralité de personnage qu'avec leur conjoint. C'est le cas d'Andromaque qui ne s'entend pas sans Hector - même si elle lui survit, c'est en tant que voix vivante de son défunt mari -, Orphée sans Eurydice, Junon sans Jupiter - malgré les nombreuses infidélités de ce dernier, leur couple reste ancré dans les mentalités … mais qu'en est-il d'Enée ? Y a-t-il une de ses unions qui prédomine sur les autres ? Certes Créuse lui a donné un fils que nous voyons évoluer dans l'épopée, mais Didon lui a sacrifié sa vie et Lavinia lui offre son royaume. Si Didon ne s'entend pas sans Enée, la réciproque n'est pas aussi évidente. Bien qu'entrant dans trois couples amoureux, Enée ne s'enferme dans aucun : sa tâche n'est pas l'amour, ni même son bonheur personnel. Il doit mener une guerre, établir un peuple et fonder la légitimité de ce dernier. Le couple le plus probant, et le seul durable d'un bout à l'autre de l'épopée, c'est celui qu'il forme avec son fils Ascagne, un couple père/fils où la nécessité du sang passe avant celle de l'amour : ainsi la citation inaugurale de l'*Enéide*, lors des propos liminaires, prend toute sa valeur. Père et fils sont comparables en plus d'un point et, notamment, par l'absence maternelle et l'affection dont ils ont pu manquer : Vénus est une mère divinement absente et Créuse a été soustraite aux siens bien tôt. La femme reste un point d'ombre pour Enée, elle se caractérise par ses apparitions toujours limitées dans le temps. Il a accompli ce que les dieux souhaitaient ; il revient à Ascagne de poursuivre la tâche paternelle sans s'oublier lui-même. Clairvoyant sur sa vie, Enée ne veut pas qu'Ascagne devienne à son tour objet des décisions paternelles ; il lui faudra aussi chercher ses modèles ailleurs.

Et c'est là le point de divergence le plus sensible entre Homère et Virgile : le premier a fondé la pérennité du couple Ulysse/Pénélope, le second a laissé son héros dans un isolement qui n'est pas solitude stérile, mais totale liberté d'action. C'est un des paradoxes fondamentaux de l'*Enéide* : alors qu'Enée semble être un personnage totalement aliéné aux

forces qui le gouvernent et décident de son sort, Virgile le dote d'une liberté personnelle que l'attitude des couples parvient à mettre en lumière. Par contraste avec son homologue grec, Enée est un homme libre car seul, sans attache définitive qui l'amarre à un port : Virgile lui donne la possibilité d'évoluer grâce aux femmes qui jalonnent son parcours. Créuse le conduit vers un avenir serein, Didon lui permet d'expérimenter le pouvoir de la raison sur la passion et Lavinia lui fournit le but de sa quête. Il apprend l'espoir, la domination de soi, la motivation. Certes, dans sa réussite, il est redevable aux dieux, aux femmes, à ses compagnons, mais c'est surtout un parcours en lui-même qu'il entreprend à travers ses pérégrinations géographiques : chaque chant l'approche un peu plus de la connaissance de soi prônée par Socrate.

Les relations de couple enseignent à Enée plus la douleur de la séparation que les joies de l'union. Si le couple apporte inévitablement une certaine force à l'individu, il ôte aussi à l'être son autonomie initiale, le fragilisant alors. Finalement, c'est aussi dans la lutte des caractères que se trouve une réponse à l'apport du couple sur l'individu : la confrontation peut être plus probante que l'union. A ce titre, quatre protagonistes de l'*Iliade* apportent un éclairage lumineux : le couple initial formé par Ménélas et Hélène, tous deux grecs, est supplanté par le couple plus improbable Hélène/Pâris, cependant que le frère de celui-ci, Hector, perd sa femme Andromaque, emmenée comme captive par Pyrrhus. Un phénomène de miroirs apparaît où deux êtres a priori opposés succèdent à des êtres liés. De la même façon, dans l'*Enéide*, c'est Lavinia – et non plus Hélène- qui apparaît comme le point de jonction entre les deux armées : fiancée à Turnus, elle est promise à Enée. Les deux unions parallèles autour d'une même femme – et donc d'un même royaume - ne peuvent se résoudre que sur le terrain de la guerre : c'est le lieu des alliances et des oppositions les plus flagrantes. Le temps n'est plus à l'amour, mais au combat où les duos réunissent les associés, où les duels opposent les adversaires. Les couples ont alors une fonction définie et un but assigné. L'individu qui a survécu à la blessure d'amour, échappera-t-il à la blessure de guerre ?

Deuxième partie :
Mars ou le terrain de la guerre :
duels et duos, entre conflits et harmonie

L'être humain, fût-il personnage d'épopée, est fait pour vivre avec l'autre ; il a besoin d'autrui pour partager des tâches, des émotions, le plaisir et la peine ou même plus simplement son sentiment d'exister. Néanmoins, des faits innombrables prouvent combien la cohabitation est désespérément difficile : depuis les conflits entre les individus jusqu'aux guerres entre les peuples, tout montre que si autrui se révèle être l'allié le plus indispensable, il est aussi un ennemi implacable[1]. Si la sociabilité se définit comme une disposition qui incite l'individu à partager la vie des autres hommes, on peut se demander quelle est la cause première qui le pousse vers autrui. Amour, haine, intérêt, devoir ? Chaque relation a des prémices bien distinctes.

C'est leur ambition, leur devoir et l'énergie de toute une communauté qui poussent Enée et Turnus au combat. Mais si Enée est bien le champion des Troyens, Turnus ne se constitue pas comme tel : il regroupe sur lui trop de rancœurs et le couple royal lui-même ne souhaite pas son implication dans la guerre. Latinus le lui dit sans équivoque ; l'avenir appartient à Enée :

> *« Si Turno exstincto socios sum adscire paratus,*
> *cur non incolumi potius certamina tollo ? »* [2]

Le destin de Turnus ne changera rien à l'issue prévue du combat : Latinus ne laisse aucun espoir de victoire à Turnus. Amata se joint à cette supplication, mais ses propos ont une teneur tout autre [3]. Si la reine lui enjoint également de ne pas combattre Enée, elle refuse l'avenir exposé par Latinus. Tous deux souhaitent que Turnus garde la vie sauve, mais ils ne sont pas également prêts à accueillir Enée : Latinus a choisi le camp troyen quand Amata reste fidèle à Turnus. Au sein même du couple royal, le désaccord est sensible, et il est à l'image des contradictions qui occupent l'ensemble des Latins. Avant même de combattre, Enée est investi des pouvoirs par Latinus. Le duel avec Turnus est inutile ; il ne fait que conforter un pouvoir déjà acquis pour Enée. Dans ces conditions, pourquoi Turnus combat-il ? Sans doute pour son honneur, peut-être aussi pour Lavinia, avec un espoir ténu de victoire. C'est surtout

[1] Kant évoque à ce propos l' « insociable sociabilité » de l'homme, dans *Fondements de la métaphysique des mœurs*, trad. V. Delbos, Librairie Delagrave, 1971, p. 148.
[2] *En.*, XII, 38-39 : « Si, Turnus une fois mort, je suis prêt à les recevoir comme alliés, pourquoi ne pas plutôt arrêter les combats tandis qu'il est vivant ? »
[3] *En.*, XII, 60-63.

la haine et la colère qui le poussent à affronter Enée et toute parole ne fait que raviver ce *furor* qui le caractérise :

> *[…] Haudquaquam dictis uiolentia Turni*
> *flectitur ; exsuperat magis aegrescitque medendo.* [1]

Le vocabulaire à caractère médical[2] fait de Turnus un sujet malade : il ne s'appartient plus lui-même et sa colère est aussi inextinguible que l'amour qui embrasa, quelques chants plus tôt, le cœur de Didon. Les grandes passions créent les grands maux ; les couples qui y sont assujettis conservent cet excès qui ne peut s'éteindre que dans la mort : les sentiments s'ajoutent aux événements pour produire ces rencontres exceptionnelles, par leur intensité. Les duels qui s'ensuivent ne peuvent être que grandioses. Ces confrontations avec des êtres en proie au *furor* opèrent sur Enée avec un effet double : d'abord lui-même sous l'emprise de cet embrasement des sens, il doit se confronter au *furor* pour mieux le dépasser et accéder ainsi à une meilleure connaissance et maîtrise de soi. Etre de passion avant de devenir être de raison, Enée évolue auprès des personnages qu'il côtoie et dont il ressent l'influence.

Virgile peint le développement d'un héros en formation pour lequel il y a nécessité de passer par un état de trouble avant d'atteindre l'ataraxie prônée par le sage. A l'image du couple initial formé par Chaos et Harmonie, le monde connaît des moments de guerre et de paix et l'individu des temps de haine et d'amour. Toute vision microcosmique a son référent dans la globalité du monde. Ce sont ces confrontations d'individualités, à caractère belliqueux, qui retiendront ici notre attention. Il n'y a pas toujours de résolution des forces ni de recherche d'équilibre, mais plutôt une problématique et des conflits d'intérêts dans lesquels le plus grand nombre se trouve entraîné. Pourtant, à long terme, ces conflits débouchent sur un équilibre durable et solide. Ainsi s'exprime le paradoxe constitutif de l'*Enéide* : Les couples d'opposants aboutissent à une forme d'équilibre, alors que les couples harmonieux n'ont souvent d'autre issue que le chaos.

Mais il serait réducteur de limiter le terrain de la guerre, incarné par le dieu belliqueux Mars, aux couples d'opposition, le plus fameux d'entre eux étant, comme nous venons de le présenter, celui formé par Enée et Turnus. En effet, si c'est dans les moments difficiles que les

[1] *En.*, XII, 45-46 : « […] La violence de Turnus ne fléchit pas, à ces paroles ; elle s'enfle encore et les remèdes l'enveniment. »
[2] *Medendo* équivaut ici au substantif verbal *medicatione.*

tensions sont les plus importantes entre les êtres, c'est aussi là que se révèlent les alliances véritables. La guerre agit comme un révélateur de la sensibilité humaine, dénonçant l'individualisme forcené et illustrant l'altruisme où le souci de l'autre prime sur le soin de soi. Nous nous attacherons donc également à l'étude des couples d'alliance, tels ceux qui unissent un père à son fils, un dieu à son protégé, une sœur à son frère ou un ami à son compagnon. Entre conflit et harmonie, l'individu a besoin de l'autre pour progresser : l'adjuvant lui apporte une aide bénéfique et l'opposant l'oblige à un dépassement personnel. Mais l'équilibre des forces est précaire, et un seul individu doit émerger du couple ; le cas échéant, c'est le couple qui disparaît. Nous étudierons simultanément les couples d'alliance et d'opposition, dans le respect de leurs apparitions aléatoires dans le texte. Ce serait par trop enfermer l'œuvre dans un carcan que de les étudier de manière consécutive : l'alliance ne naît pas plus de l'opposition qu'elle ne lui préexiste ; ces deux rapports interfèrent.

Pour être une épopée qui véhicule des valeurs collectives, l'*Enéide* n'en raconte pas moins « l'histoire d'un homme face à son destin et à la conquête de lui-même »[1]. Or, cette quête de soi passe par la quête d'autrui : c'est par ses rencontres successives qu'Enée parvient à reconstituer sa vie intérieure. Qu'ils soient des adjuvants ou des opposants au héros, tous ceux qui gravitent autour de lui participent à son évolution personnelle, elle-même significative de ses luttes extérieures. L'œuvre commence par une défaite, celle des Troyens chassés de leur ville dévastée et se clôt sur une victoire, celle des Troyens s'installant au Latium ; les données sont complètement inversées et l'homme lui-même évolue, dans son statut et sa personnalité : Enée acquiert une connaissance de lui-même qui lui confère une maîtrise totale sur les êtres, d'où sa capacité à devenir roi. Telle est sans doute la différence principale entre les hommes et les dieux ; les premiers sont susceptibles d'évolution, dussent-ils en mourir, alors que les seconds, certains de leur supériorité inaltérable, ne sont pas prêts à se remettre en question.

L'épopée est un récit de quête et de conquête ; elles ne peuvent s'entendre sans la présence d'un héros aux prises avec des forces hostiles voire maléfiques. Qu'elles soient incarnées par des hommes qui cherchent à défendre leurs intérêts propres ou représentées par des dieux si semblables aux humains, elles génèrent à chaque fois des conflits. Si ces couples qui s'opposent peuvent aussi être de nature plus allégorique, comme le silence s'oppose à la

[1] S. Laigneau (2004), avant-propos, p.7.

parole et la colère à l'apaisement, ce qui retiendra notre attention ici, ce sont les conflits générés par l'altérité auxquels nous ajouterons les nécessaires alliances qui permettent d'en venir à bout.

L'altérité offre alors un effet double sur l'être intérieur : d'une part, loin de l'apaiser, elle semble le fragiliser en le confrontant à une réalité qui l'oblige à sortir de lui-même pour pouvoir s'exprimer et s'imposer ; d'autre part, elle peut le conforter dans ses aspirations et lui apporter l'aide nécessaire à la résolution de son problème. Parfois, cette altérité se trouve au cœur d'un même personnage qui présente alors un dédoublement de personnalité. Conçue de manière très dialectique, l'épopée suscite ces interférences et en joue, agissant ainsi comme un véritable révélateur de la personnalité humaine. C'est un des ressorts principaux de l'*Enéide* que cette confrontation à un autre si différent de soi et qui permet, par un effet de miroir renversé, de mieux se comprendre. Citons, à ce titre, les propos de J.-P. Vernant, concernant les Grecs, mais aisément transposables aux Latins : « Parmi les formes diverses que l'autre a revêtues aux yeux des Grecs (les bêtes, les esclaves, les Barbares, les enfants, les femmes …) il en est trois que leur position extrême dans le champ de l'altérité désigne à l'enquêteur comme particulièrement significatives : la figure des dieux, la face de la mort, le visage de l'être aimé. Parce qu'ils marquent les frontières à l'intérieur desquelles s'inscrit l'individu humain, qu'ils soulignent ses limitations tout en éveillant, par l'intensité des émotions qu'ils suscitent, son désir de les dépasser, ces trois types d'affrontement à l'autre jouent comme des pierres de touche pour la mise à l'épreuve de l'identité telle que les Grecs l'ont comprise et assumée »[1].

Nous penchant d'abord sur « le visage de l'être aimé », nous verrons d'abord la guerre des âges humains : plusieurs générations se succèdent dans l'*Enéide*, plusieurs nationalités s'opposent, plusieurs êtres se déchirent. Puis, passant à un plan plus philosophique, nous dévoilerons « la face de la mort », notamment à travers la guerre des mots, prémices ou conséquences des maux véritables. Enfin, nous nous tournerons vers « la figure des dieux », nous intéressant aux liens que tissent les dieux avec les hommes et à la réflexion du monde humain dans l'œil divin. En suivant ces différentes pistes, c'est une image renouvelée du couple que nous chercherons à percer : un couple que les événements ont réuni, mais que les sentiments chercheront à dissoudre ; c'est finalement l'image de l'anti-couple qui sera notre fil d'Ariane.

[1] J.-P. Vernant (1989), avant-propos, p. II.

Chapitre premier : La guerre des âges

« Au vivant je veux rendre hommage
Qui dans les flammes veut mourir» [1].

Hors les dieux, comparables aux hommes - l'immortalité en plus- , l'humanité est soumise à ce cycle de vie et de mort qui la régénère et la nourrit : si la vie suppose la mort dans le *continuum* des années, ces deux principes s'excluent pourtant mutuellement dans la simultanéité temporelle. La mort est un des cadres dans lesquels apparaît le problème de soi face à l'autre. Comment un individu, vivant en couple, réagit-il devant le décès de son partenaire ? Cherche-t-il à former un nouveau couple qui pallie l'absence de son « double » ? Ou, au contraire, se fraie-t-il seul une autre voie ?

La guerre est le cadre privilégié des séparations, de par les deuils qu'elle génère. Ceux-ci s'effectuent souvent dans la brutalité d'une nouvelle annoncée sans ménagement ; c'est le cas pour Evandre ou la mère d'Euryale. La vengeance peut alors être immédiate, dans le cas de la mort de Lausus, ou différée, que l'on pense à Pallas, mais elle est toujours invoquée. Il n'y a que Turnus qui meure indigné en disparaissant sans vengeur. Pourtant, tout n'est pas noir : il est des couples qui survivent à la guerre, comme Enée/Ascagne, et d'autres qui se révèlent pendant la guerre, voire à la mort d'un personnage. Si l'amour est source de vie et la guerre source de mort, il est des exceptions qui voient l'espoir naître au sein des périls et l'ombre s'abattre sur une vie sans but. C'est toujours la place de l'individu qui nous importe ici : sa place, au sein du couple, face à la mort, face à l'amour, face à la vie - tous trois étant les cadres favorables à son émergence.

[1] Vers 3 et 4 d'un poème de Goethe intitulé « Nostalgie divine » qui trouve place dans son recueil *Divan occidental-oriental* (5 quatrains à rimes croisées). La traduction du poème est empruntée à J. Malaplate (Goethe, *Ballades et autres poèmes*, Paris Gallimard, Pléiade, 1950). Par la suite, il utilise comme métaphore une image qui le fascine, celle du papillon de nuit irrésistiblement attiré par une flamme et qui s'y précipite pour y mourir. Qu'on pense à Danaé foudroyée par Jupiter ou à Didon sur son bûcher, c'est la même faiblesse et la même énergie qui se dégagent.

A Au-delà de la vie et par-delà la mort : les couples qui transcendent ces états

> « Mais le point où notre compréhensive sympathie cesse, où notre intérêt se relâche et fait place à l'horreur pure et simple, est atteint quand Eros se jette si violemment dans les bras de Thanatos qu'on dirait qu'il veut fusionner avec lui : quand l'amour recherche dans la mort sa forme la plus haute et la plus noble, quand il y cherche son accomplissement »[1] .

a. Mortalité et immortalité : le sacrifice conjoint de Nisus et Euryale

Nous suivons dans l'*Enéide* l'évolution de quelques personnages majeurs : nous assistons à la disparition de plusieurs, alors que d'autres, intemporels, traversent l'épopée sans paraître vieillir ; en tout cas, il n'y a pas de naissance dans l'*Enéide*. Ces générations qui se suivent, se complètent ou s'opposent mettent aussi aux prises des hommes d'âge égal et de force équivalente, mais au destin bien différent. La vie du commun des mortels de l'épopée n'est qu'un bref passage entre le néant et la mort, dont le but est d'accomplir une existence exemplaire et digne de demeurer dans les mémoires. Tel est le cas d'Ulysse : fils de deux mortels, Anticlée et Laërte, sa vie est plus conforme aux aspirations d'un simple humain - retrouver un foyer, une épouse, un enfant. Il n'en va pas de même pour tous : le statut du héros lui offre l'avantage de contenir en lui un peu de l'éternel divin ; sa naissance est souvent tout aussi célèbre que sa vie ou que sa mort. C'est le cas d'Enée, fils de Vénus et Anchise ou d'Achille, fils de Thétis et Pelée : toujours confrontés aux reflets que leur renvoie le miroir divin, ils se mesurent à ce modèle inaccessible et cherchent à atteindre une singularité qui transcende leur condition. Achille le regrette amèrement, lui qui préférerait la vie d'esclave sur terre à celle de roi au royaume des morts [2]. C'est le dilemme qu'on retrouve exprimé en des termes contraires, dans le dialogue entre Nisus et Euryale, juste avant leur entreprise nocturne ; ce dernier veut accompagner Nisus :

« Est hic, est animus lucis contemptor et istum

[1] Süskind, *Sur l'amour et la mort*, trad. de l'all. par B. Lortholary, Arthème Fayard, 2006, pp. 45-46. Il cite à ce propose les *Hymnes à la nuit* de Novalis, « vibrants poèmes d'amour adressés à la mort » et les *Fleurs du mal* de Baudelaire dont Anatole France dit : « Il respire l'odeur de cadavre comme un parfum aphrodisiaque. »

[2] Homère, *Od.*, XI, 509 *sqq.* : « Ne cherche pas des biais quand tu parles de la mort, illustre Ulysse. Je voudrais être un mercenaire attaché à la glèbe chez un autre, chez un homme sans bien, qui n'aurait guère de quoi vivre, plutôt que d'être le roi de tous les hommes dans leur néant. »

qui uita bene credat emi, quo tendis, honorem. »[1]

Nisus, plein de sagesse et d'amour pour son ami, lui répond alors ces mots :

« Sed si quis (quae multa uides discrimine tali),
si quis in aduersum rapiat casusue deusue,
te superesse uelim, tua uita dignior aetas. »[2]

Nisus et Euryale représentent les deux parts qui s'opposent dans l'esprit d'Achille : l'un préfère la gloire à la vie, l'autre, plus raisonnable, n'envisage pas la mort de son compagnon, encore bien jeune. A propos de Nisus et Euryale, leur affection est telle, qu'ils ne semblent avoir qu'un seul cœur pour deux corps, représentant un seul être vu dans sa continuité. Euryale peut être assimilé à l'Achille de l'*Iliade*, dans la fougue de sa jeunesse et l'avidité de sa gloire alors que Nisus, plus âgé, représenterait l'Achille de l'*Odyssée*, une fois mort, réfléchissant aux enfers sur l'essence de la vie. Pour Euryale, la vie vaut la peine de tout tenter jusqu'à la mort ; pour Nisus, la vie est bien préférable à la mort. Les deux compagnons, sans doute plus amants qu'amis, sont irrémédiablement liés dans une communauté de sentiments : un même sort leur sera dévolu. Ils font partie de ces personnages pour lesquels le couple est un élément constitutif, et même vital, de leur être : l'un ne peut pas vivre sans l'autre. Si leur force est accrue par leur nombre, leur faiblesse l'est tout autant lorsque l'un des membres disparaît. Couple dans la vie, couple dans la mort, Nisus et Euryale sont emblématiques de cet assujettissement de l'être à la force des sentiments. Il en ira de même pour Didon (envers Enée) ou pour Amata (envers Turnus) mais la réciproque n'est pas vraie : Enée et Turnus survivent à Didon, pour le premier, et à Amata, pour le second. De même, Achille, même s'il retourne au combat pour le venger, survit à Patrocle. Nisus et Euryale représentent un exemple unique de sacrifice commun, dans l'*Enéide*. C'est le seul couple dont l'union repousse les limites terrestres et s'exprime jusque dans la mort : leur amour

[1] *En.*, IX, 205-206 : « Là, dans cette poitrine, réside un cœur qui méprise la lumière du jour et convaincu que l'honneur où tu prétends ne serait pas payé trop cher de la vie. »
[2] *En.*, IX, 210-212 : « Mais si, hélas ! –tu vois ce qu'on risque en pareille aventure – si un hasard, un dieu m'entraînait dans le malheur, je désire que tu survives : ton âge est plus digne de la vie. »

réciproque est constitutif de leur vie. Nisus venge son ami mort et se jette sur son corps pour y mourir à son tour :

> *Tum super exanimum sese proiecit amicum*
> *confossus placidaque ibi demum morte quieuit.* [1]

Ibi : l'usage du palindrome, qui marque l'emplacement des deux corps morts, confirme leur entremêlement ; le mot peut se lire dans les deux sens, les deux amis étant interchangeables, leurs deux corps ne formant plus qu'un seul et même être. L'amour, présent jusque dans la mort, se manifeste par la communion des corps qui s'ajoute à celle des âmes. Sans doute Victor Hugo, fervent admirateur de Virgile, s'est-il souvenu de cette scène dans le dernier chapitre de *Notre-Dame de Paris*, intitulé « Mariage de Quasimodo », où le squelette du bossu de Notre-Dame se mêle à celui d'Esmeralda[2]. L'amour sublime la mort dans une communion éternelle des corps.

Si la vie est un don, la mort seule peut octroyer une éternelle survie en gloire. Les regrets d'Achille laissent place, dans l'*Enéide*, à cette ultime vision des deux corps de Nisus et Euryale mêlés. Si dans l'aimé c'est aussi soi-même qu'on aime : avec Euryale mort, c'est Nisus qui s'immole ; plus qu'un reflet, chacun des deux amants, voit dans le regard de l'autre sa propre image. Nous pouvons alors reprendre à notre compte le questionnement de J.-P. Vernant à propos des Grecs : « Dès lors, comment l'être humain peut-il se connaître, se retrouver, se rejoindre dans son identité sans du même coup se dédoubler, se séparer de soi, s'altérer en se poursuivant à travers le désir de l'autre ? Dans le jeu de reflets, auquel préside Eros, entre l'amant et l'aimé, le visage de l'individu ne se dévoile que pour se dérober. Il a perdu figure humaine : tantôt il resplendit d'une beauté divine, tantôt il disparaît, englouti dans les ténèbres, effacé à jamais, comme ces têtes encapuchonnées de nuit que chacun de

---

[1] *En.*, IX, 444-445 : « Alors, sur son ami inanimé, il se jeta percé de coups et là enfin, grâce à la mort qui tout apaise, trouva le repos. »

[2] V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Livre onzième, chapitre IV : « […] on trouva parmi toutes ces carcasses hideuses deux squelettes dont l'un tenait l'autre singulièrement embrassé. L'un des deux squelettes, qui était celui d'une femme, avait encore quelques lambeaux de robe d'une étoffe qui avait été blanche […]. L'autre, qui tenait celui-ci étroitement embrassé, était un squelette d'homme. On remarqua qu'il avait la colonne vertébrale déviée, la tête dans les omoplates, et une jambe plus courte que l'autre. Il n'avait d'ailleurs aucune rupture de vertèbre à la nuque, et il était évident qu'il n'avait pas été pendu. L'homme auquel il avait appartenu était donc venu là, et il y était mort. Quand on voulut le détacher du squelette qu'il embrassait, il tomba en poussière. »

nous est destiné à devenir, quand il partira dans l'Hadès »[1]. L'identité personnelle se construit donc par rapport à l'autre ou, de manière symbiotique dans le cadre du couple Nisus/Euryale, dans celle de l'autre : leur amour trouve sa résolution, presque son apothéose, dans la mort. C'est la guerre qui les unit à jamais dans un même élan d'amour, dans un même élan de mort, en un même endroit, *ibi.* Paradoxalement, leur couple acquiert son unité dans la mort, tout comme la vie naît du néant et que du noir surgit la lumière. De la même façon, l'individu se révèle grâce à l'autre, ami ou ennemi : de la confrontation des différences naît l'unité de l'être.

b. D'Orphée à Juturne ou l'impossible réconciliation entre l'amour et la mort

La mort apparaît comme le double funeste de l'amour. Deux types d'amour sont alors à différencier : l'amour à sens unique, tel qu'il le devient pour Didon, et l'amour mutuel – par exemple celui qui unit Enée à Créuse. Le premier se traduit par la perte de la raison, l'abandon de soi et la mise sous tutelle qui en résulte. Le second confine à une mise hors du monde, soit par un commun autisme ou, au contraire, une fusion, soit par une commune arrogance qui confine à l'autosuffisance. C'est ainsi qu'Enée doit quitter Créuse, de peur d'oublier sa mission et de s'enfermer dans une relation stérile pour le reste de l'humanité ; il en va de même pour sa relation avec Didon qui menace toute la création d'un empire. Deux attitudes sont alors à différencier, dans ce cadre : celle qui recherche la mort comme seule libération possible d'une souffrance amoureuse insupportable (Didon) et l'autre qui accepte la mort comme un risque nécessaire dans la poursuite du but érotique (Turnus)[2]. C'est alors que la bataille contre soi devient alors bataille contre autrui. Turnus et Didon ne sont-ils pas plus proches qu'il n'y paraît dans leur recherche vaine de l'amour ?

Il y a un danger dans cette alliance de l'amour et de la mort, quand il y a sublimation de l'amour par et dans la mort, qui peut conduire à l'érotisme suicidaire[3]. Effrayant est le

[1] J.-P. Vernant (1989), avant-propos, p. III.
[2] Ces deux attitudes sont notamment illustrées dans *Werther*, *Anna Karénine*, *Madame Bovary* ou *Effi Briest.*
[3] Kleist ira jusqu'à mettre en scène sa mort avec une femme, fasciné qu'il est par le suicide à deux comme expression de la plus grande intimité et fidélité ; et Goethe dira de lui qu'il lui inspirait toujours « frayeur et horreur ».

mariage de l'amour et de la mort dans l'apparition de Cupidon à Didon[1]. Pourquoi Didon choisit-elle de mourir seule et non sous les yeux d'Enée ? Pourquoi ne cherche-t-elle pas à le tuer ? Dignité et pudeur se mêlent dans son geste. Enée n'est plus amoureux de Didon : il ne peut pas mourir sans motif.

Si l'on remonte aux origines, le premier à ne pas accepter la mort, par amour, est Orphée. Il passe pour le fondateur du mariage. Or c'est par son deuil qu'Orphée entre dans le mythe et dans l'histoire. Il entreprend de ramener Eurydice des Enfers, menant ainsi une lutte désespérée pour la vie[2]. A ce titre, on peut noter l'importance de l'utilisation de la parole : le ton d'Orphée aux Enfers est conciliant, aimable : il plaide - étymologiquement, « il veut plaire et que l'on complaise ». De même, le récit d'Enée à Didon, quoique brutal dans les faits, captive son auditoire. Comme Orphée, il parvient, par le seul pouvoir de l'art, à faire, au moins pour un temps, d'un monde imprévisible, sauvage et violent un monde civilisé, policé et aimable. Il y a dans cette descente aux Enfers une anti-catharsis d'Enée dans ses retrouvailles avec Didon ; alors qu'elle le peut, elle refuse de le regarder et de lui adresser la parole. Et puis Orphée se retourne avant qu'Eurydice n'ait franchi le seuil des Enfers et il la perd ; dans un souffle à peine audible, elle dit « adieu » et retombe pour toujours dans l'Orcus. Il en reste un écho dans la démarche volontaire de Créuse de retrouver une dernière fois son époux avant de disparaître : elle n'est plus qu'une ombre sortie des Enfers pour le voir une ultime fois.

L'histoire d'Orphée est exemplaire des difficultés de la vie humaine : c'est l'histoire d'un échec pour réconcilier deux forces primitives de l'existence humaine, l'amour et la mort. Il est une femme, immortelle cette fois, qui elle non plus, comme Orphée, ne parviendra pas à sauver la personne aimée : c'est Juturne. L'épisode offre suffisamment de points de comparaison avec l'épisode d'Orphée pour pouvoir en être rapproché. Tout fonctionne en contrepoint : Orphée, homme mortel descend dans les entrailles de la terre pour sauver celle qu'il aime ; Juturne, déesse italienne des Fontaines, descend sur la terre pour sauver son frère, Turnus. La tentation est trop forte : Orphée, sur le point de réussir, se retourne et perd à jamais Eurydice dans un ultime regard. L'ordre est impérieux : Jupiter dépêche une Furie pour

[1] Cette mort est à mettre en parallèle avec l'opéra de Wagner, *Tristan et Isolde*. Acte I : on offre un breuvage mortel qui se révèle être un philtre d'amour. Acte II : la nuit d'amour est une consécration préalable à la « mort d'amour intensément désirée ». Acte III : au moment où Isolde revient vers Tristan, celui-ci arrache le pansement de sa blessure et meurt dans ses bras ; peu de temps après, elle s'effondre à son tour, morte, dans ses bras.

[2] C'est d'ailleurs ce que Platon lui reproche dans le *Banquet* (218 b 4), où Phèdre le raille pour avoir « agi par mollesse, comme il est naturel à un joueur de cithare » et avoir manqué du cran nécessaire pour se tuer par amour.

obliger Juturne à laisser son frère à son destin. Une tâche similaire et un échec final : voilà ce qui rapproche les deux épisodes. Ce sont les raisons de cet échec qui les font diverger : Orphée ne peut en imputer la faute qu'à lui-même, alors que Juturne est dépossédée de l'objet de son affection par Jupiter. Terrassée par son impuissance, elle prononce ces mots douloureux que Turnus ne peut entendre, puis cède aux arrêts impérieux de Jupiter :

« Quid nunc te tua , Turne, potest, germana iuuare ?
aut quid iam durae superat mihi ? qua tibi lucem
arte morer ? Talin possum me opponere monstro ?
Iam iam linquo acies. » [1]

Là sont les dernières paroles d'une sœur qui se voit obligée d'abandonner son frère dans la mort, après l'avoir soutenu jusqu'au bout de son combat. C'est un acte qu'elle accomplit à regret, se détachant progressivement de son *alter ego* humain, retardant son départ par l'itération de *iam*. Moins de cent vers après que sa sœur s'est retirée, Turnus trouve la mort. La force active de Juturne, sans qu'elle soit toujours présente physiquement dans le récit, était la seule aide réelle dont bénéficiait Turnus progressivement abandonné de tous. Après le désengagement à son profit de Latinus, ce sont les Latins dans leur ensemble qui ne se rallient plus à lui ; Amata se suicide et Lavinia ne s'oppose pas aux arrêts du destin. Juturne était la seule qui soutînt encore Turnus. Forcée d'abandonner son frère, elle le sait destiné à une prompte mort et sa colère cède la place aux lamentations auxquelles s'ajoutent les manifestations physiques du deuil [2] :

« […] Haec pro uirginitate reponit ?
Quo uitam dedit aeternam ? Cur mortis ademptast
condicio ? Possem tantos finire dolores
nunc certe et misero fratri comes ire per umbras.
Immortalis ego ? aut quicquam mihi dulce meorum
te sine, frater, erit ? O quae satis ima dehiscat

---

[1] *En.*, XII, 872-875 : « Que peut maintenant ton amie, pour t'aider, mon Turnus ? Ou que me reste-t-il à faire, cruelle que je suis ? Comment pourrais-je retenir pour toi la lumière ? Puis-je résister à un tel monstre ? Oui, oui, je quitte la guerre. »
[2] *En*, XII, 871.

terra mihi manisque deam demittat ad imos ? » [1]

Quelle belle déclaration d'amour à son frère ! Ne supportant la vie sans lui, Juturne lui préférerait une mort commune à la sienne, mais on pourrait lui opposer les arguments d'Antigone à Ismène : « Tu as choisi la vie, et moi la mort »[2]. Car, en fait, Turnus sait qu'il court à la mort dans ce duel ; les destins, souvent rapportés, ont été suffisamment explicites. Quant à Juturne, elle évoque l'amour que conçut pour elle Jupiter ; ce dernier la remercia de ses faveurs en lui offrant l'immortalité et le contrôle des sources et des rivières. C'est d'ailleurs en pleurs qu'elle doit retourner à ses fontaines, ajoutant l'eau de l'âme à celle de la nature. Beaucoup d'interrogations émaillent le lamento de Juturne : pourquoi un tel choix ? Pourquoi une telle iniquité ? L'immortelle donnerait sa vie pour sauver celle de Turnus, à l'image sans doute du sacrifice consenti par les Dioscures. Pollux, représenté comme fils de Zeus et immortel, décide de partager son immortalité avec son frère Castor, fils de Tyndare et blessé à mort. Ils passent ainsi la moitié de leur temps aux Enfers et l'autre moitié sur l'Olympe, parmi les dieux[3]. Juturne ne formule pas la demande en ces termes : ne pouvant ramener Turnus à la vie, elle souhaite le rejoindre dans la mort. En vain ! Pour avoir formé un couple avec Zeus, la voilà séparée à jamais du couple, plus durable et sincère, qu'elle formait avec son frère. On peut supposer que, si elle eût été encore mortelle, Juturne se serait donné la mort pour rejoindre Turnus. La relation qui lie Turnus à Juturne est la plus fraternelle de l'épopée : c'est dans la séparation que Juturne se rend compte du manque qu'elle va ressentir à la mort de son frère. Ses derniers mots sont pour lui. Turnus, peu de temps avant sa mort, tourne également ses pensées vers sa sœur ; il constate son absence et comprend que les dieux ne lui sont plus favorables. Juturne, qui avait pris l'apparence d'un aurige pendant le combat, ne conduit plus son char, véritable métaphore de sa vie. Ayant perdu son soutien le plus sûr, Turnus se dirige vers une mort inévitable.

Si Orphée n'a pas pu sauver Eurydice, Juturne ne parviendra pas à préserver Turnus du sort funeste qui l'attend ; pire, elle ne le reverra sans doute plus, elle qui demeure désormais avec les immortels. Ainsi ce couple fraternel s'oppose-t-il à celui formé par Nisus

[1] *En.*, XII, 878-884 : « […] Voilà le prix de ma virginité : Pourquoi m'a-t-il donné de vivre sans fin ; pourquoi m'a-t-on ôté ma condition mortelle ? Au moins pourrais-je maintenant mettre un terme à de telles douleurs et, compagne de mon malheureux frère, aller avec lui chez les ombres. Immortelle, moi ? Plutôt, dans ce qui me touche, rien peut-il m'être doux sans toi, mon frère ? Oh ! quelle terre voudrait pour moi s'entrouvrir assez profonde et me laisser descendre, moi déesse, chez les Mânes profonds ? »

[2] Anouilh, *Antigone*, Paris, éd. de la Table Ronde, 1946, p. 98.

[3] *En.*, VI, 121 ; il est fait mention du sacrifice consenti par Pollux au profit de son frère. Enée fait appel à ce souvenir pour obtenir l'aide de la Sibylle.

et Euryale qui eux se trouvent réunis dans la mort. C'est un sort commun à celui de son frère que réclamait Juturne ; Jupiter ne le lui a pas octroyé. La mort divise ceux que la nature avait unis dans une même fratrie. Ainsi s'exprime la puissance de l'amour : s'il peut tuer et réunir, dans le cas de Nisus et Euryale, il peut aussi diviser, dans le cas de Juturne et Turnus. C'est l'amour que lui voua Jupiter qui est responsable de son immortalité et donc de la séparation d'avec son frère. Nisus choisit la voie de la mort par amour, quand Juturne est contrainte à une vie sans amour fraternel : les corps de Nisus et Euryale se réunissent dans la mort quand Juturne se voit à jamais éloignée de son frère. Virgile lui-même témoigne de l'harmonie finale du tableau lors de la mort des premiers, alors que la séparation de Juturne et Turnus, accentuée par le mouvement ascendant de Juturne et descendant de Turnus, n'est que douleur. Finalement, c'est Amata qui détient la clé de la résolution de l'amour, quand elle dit à Turnus partant au combat :

> *« Qui te cumque manent isto certamine casus,*
> *et me, Turne, manent […] »* [1]

Le parallélisme des constructions *te … manent / me … manent* indique la symétrie des destinées. Pourquoi Virgile n'a-t-il pas mis ces mots dans la bouche de Juturne, la sœur aimante ? Pourquoi en avoir fait la devise de la tante et belle-mère promise de Turnus ? Sans doute l'immortalité de Juturne l'empêche-t-elle de mourir ; Amata était gênante dans le projet épique, s'étant toujours farouchement opposée à Enée. Avec Amata, c'est un peu de la confiance personnelle de Turnus qui disparaît et, pour Lavinia, un motif de pleurs qui apparaît, faisant passer le sort de Turnus en second plan. Quoi qu'il en soit, le suicide d'Amata reste un mystère de l'*Enéide* : pourquoi se suicide-t-elle à l'annonce de la possible mort de son neveu et gendre souhaité ? Sa présence auprès de sa fille, fût-elle l'épouse d'Enée, n'est-elle pas un motif suffisant à justifier son existence ? En d'autres termes, Amata préfère-t-elle Turnus à Lavinia ?

[1] *En.*, XII, 61-62 : « Quel que doive être ton lot dans ce combat, il doit être également le mien […]».

c. « Colloque sentimental » : l'amour n'est-il qu'une chimère ?

Hommes et femmes sont largement complémentaires dans leur rapport à la vie et à son corollaire inéluctable, la mort : aux hommes, la vitalité, la vie et un lien à la terre (à la guerre aussi) ; aux femmes, le domaine des enfers et une attache à la terre dans son rapport à la fécondité. Ces attributions différentes scindent ces mondes en deux parties distinctes qui se rencontrent, parfois avec heurts, dans le cadre des couples.

Quelles sont les principales héroïnes de l'épopée ? A chaque chant est consacrée une femme ou une déesse qui donne la couleur du pôle affectif qui y est développé. Au chant I, Vénus, déesse déguisée pour les besoins épiques en chasseresse. Au chant II, Créuse, l'épouse disparue trop tôt. Au chant III, Andromaque qui survit malgré les douleurs vives du passé. Au chant IV, Didon qui connaît son apothéose et sa chute vertigineuse. Au chant V, Iris dépêchée par Junon, qui apparaît aux Troyennes sous les traits de Béroé, l'épouse chargée d'ans de Doryclus de Tmaros. Au chant VI, la Sibylle qui conduit Enée aux Enfers. Au chant VII, Allecto, elle aussi envoyée par Junon, remplit Amata de fureur et sème la guerre entre les Troyens et Latins. Au chant VIII, c'est à nouveau Vénus qui sollicite des armes pour son fils auprès de Vulcain et les lui apporte en mains propres. Au chant IX, apparaît la mère d'Euryale tout à la douleur générée par la perte de son fils. Au chant X, Junon sauve à nouveau Turnus. Au chant XI, Camille meurt dans la bataille. Au chant XII, c'est Amata qui disparaît à son tour cependant que se manifeste Juturne auprès de son frère. La grande absente de ces chants, c'est Lavinia : onze fois nommée dans toute l'épopée[1], elle ne prend jamais la parole, soumise qu'elle est aux arrêts du destin. Toutes ces femmes sont en lien avec la guerre, qu'elles la dirigent comme Vénus, Junon ou leurs acolytes ; qu'elles y participent comme Camille ou Juturne ; qu'elles en subissent les conséquences, comme Créuse, Andromaque, Didon, la mère d'Euryale ou Amata. Reste la Sibylle, qui apparaît plus comme un guide personnel, un mentor à l'image d'Athéna guidant le jeune Télémaque, et dont le statut particulier nécessitera une étude particulière.

Toutes ces femmes se trouvent liées, de manière plus ou moins active, à la guerre, domaine qui ne devrait appartenir qu'aux hommes. La contagion guerrière s'empare de l'épopée dans son ensemble et, si certaines survivent à la folie meurtrière, beaucoup n'en réchappent pas. Or des couples de femmes se forment, que leur rôle auprès du héros, par ses

[1] Lavinia apparaît nommément dans quatre chants : VI, 764 ; VII, 72, 314, 359 ; XI, 479 ; XII, 17, 64, 80, 194, 605, 937. Par ailleurs, elle apparaît aussi, mais indirectement, quand il y a mention de Lavinium.

similarités ou ses différences, met en évidence : c'est dans la confrontation de ces personnalités que naît un sens nouveau, comme c'est de l'union de deux êtres qu'en naît un troisième. Créuse et Didon se ressemblent, plus qu'il n'y paraît au prime abord, et on peut les assembler : toutes deux liées charnellement à Enée, l'ayant épousé – en de justes noces pour Créuse et de manière beaucoup plus contestable pour Didon - elles ont également un rapport essentiel avec Ascagne : Créuse, sa mère, le recommande à Enée à sa mort ; personnification de l'amour, il embrase le cœur de Didon. Mais dans le cas de Didon, il s'agit d'un subterfuge, d'une illusion – Ascagne n'étant autre que Cupidon - qui va s'étendre à toute son histoire avec Enée : entièrement accaparée par l'amour qui naît en elle, elle n'entend pas tous les propos d'Enée – et notamment les paroles prophétiques de Créuse concernant son avenir ; ne suivant que son amour, elle n'écoute que son cœur, se pense mariée et voit son avenir tracé. Ce n'est qu'à la nouvelle informelle du départ d'Enée qu'elle recouvre ses sens : la chute est vertigineuse ; elle n'y était pas préparée, elle ne pourra en supporter les conséquences. Didon a accordé sa foi à une illusion d'amour ; trompée dans son intimité, elle n'a d'autre choix que de disparaître, ombre parmi les ombres.

Quand Créuse accordera à Enée un ultime entretien, prophétique cette fois, Didon le lui refusera : on se rapproche du « Colloque sentimental » de Verlaine où, dans un décor fantomatique, le poète instaure un faux dialogue entre des personnages qui n'ont plus rien à échanger[1]. Il insiste cependant sur leur laideur et leur évanescence et ce qui semble promettre le bonheur, l'échange amoureux, est, désormais, privé de vie. Dans « *l'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir* », l'amour mais aussi la vie peuvent avoir disparu. Ces deux formes cheminent sans but parce que l'amour ne les motive plus. Cette promenade n'a plus aucun

[1] On donne ici intégralement le poème « Colloque sentimental » (il se situe à la fin de *Fêtes Galantes*), dont la lecture peut être intéressante pour illustrer la rencontre infernale de Didon et Enée.

« Dans le vieux parc solitaire et glacé
Deux formes ont tout à l'heure passé.
Leurs yeux sont morts et leurs lèvres sont molles,
Et l'on entend à peine leurs paroles.
Dans le vieux parc solitaire et glacé,
Deux spectres ont évoqué le passé.
-Te souvient-il de notre extase ancienne?
- Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souvienne ?
-Ton cœur bat-il toujours à mon seul nom ?
Vois-tu toujours mon âme en rêve? - Non.
- Ah ! les beaux jours de bonheur indicible
Où nous joignions nos bouches! - C'est possible.
Qu'il était bleu, le ciel, et grand, l'espoir !
L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir.
Tels ils marchaient dans les avoines folles,
Et la nuit seule entendit leurs paroles. »

sens. Tout n'est que discordance entre les deux personnages : d'abord, la communication ne s'établit plus sur un pied d'égalité, l'un conserve le tutoiement amoureux « *Te souvient-il* » alors que l'autre adopte le vouvoiement, qui crée la distance. Ils sont devenus étrangers l'un à l'autre. Le dialogue commence sur une double interrogation, qui renvoie les deux spectres l'un à l'autre (troisième distique). Alors que le premier personnage se rappelle l'extase d'un passé vécu par lui comme heureux, l'autre personnage qui semble avoir tout oublié se demande pourquoi il devrait s'en souvenir. Il y a un désintérêt encore plus profond que le " non ", catégorique et conscient. Les deux formes n'évoluent pas au même rythme, il y a un décalage entre la tonalité feutrée des paroles de l'un et le laconisme, la dureté catégorique de l'autre avec des réponses brèves « *non* », « *c'est possible* ». Le premier est exalté et triste. Il éprouve de la nostalgie à l'égard d'un passé heureux qu'il a gardé vivant au fond de son cœur. Le second personnage est froid, glacial. Les quatre distiques de dialogue avec des tournures archaïques *« Te souvient-il »*, « *qu'il m'en souvienne* », « *extase ancienne »*, accentuent le vieillissement des personnages. Ainsi se marque le rapprochement entre Didon et Enée, le second opposant des larmes au mutisme glacé de la première. Il n'est plus de parole possible entre ceux que la mort a dissociés. Mais, alors que dans le poème de Verlaine on assiste à la non-communication de deux êtres ayant partagé une intimité, qui ne se séparent pas et sont condamnés à vivre l'un avec l'autre, dans l'*Enéide*, il n'y a plus de vie commune possible pour Didon et Enée : ils appartiennent à deux mondes et à deux êtres distincts ; Didon a retrouvé Sychée, Enée dirige ses pas vers Lavinia. Verlaine évoque l'amour avec cruauté ; même si l'atmosphère lugubre rappelle le climat infernal chez Virgile, le déroulement de la rencontre de Didon et Enée est bien distinct de celle des deux spectres chez Verlaine. Les deux formes demeurent ensemble sans avoir vraiment rompu et leur couple est d'autant plus absurde que rien ne semble avoir motivé la perte de l'amour. Le texte progresse vers l'impersonnel. A la fin, les deux formes, qui ont perdu leur relative individualité, s'évanouissent dans un paysage imprécis d'une végétation vulgaire d'avoines anarchiques. Les spectres réintègrent leurs ténèbres. Dans cet univers, les sexes se confondent[1]. Le faux dialogue présente comme illusoire l'ambition de vivre un amour éternel. Dans les solitudes glacées des lendemains de fête, ce poème offre une image d'autant plus effroyable et désespérée de l'amour que le couple n'éprouve plus rien. Le néant de la passion, voilà qui touche davantage que le cri de la détresse, de l'abandon. L'amour devient une chimère. De même, chez Virgile, l'amour est

[1] En réalité, il semble que ces deux spectres figurent des projections de l'auteur aux prises avec ses propres angoisses. Verlaine pressent l'avenir tourmenté qui sera le sien.

d'emblée marqué par sa fin : si Créuse est la première victime de l'amour – elle est sacrifiée pour qu'Enée puisse être uni à Lavinia - Didon en est la seconde. Il en est d'autres, que leur amour pour un fils –ou considéré comme tel- permet de rapprocher de ces deux héroïnes.

C'est le cas d'Andromaque, de la mère d'Euryale et d'Amata. Toutes trois se trouvent confrontées à la mort de leur fils, ou considéré comme tel, dans le cas d'Amata. En effet, dans une vaine tentative pour empêcher Turnus de combattre Enée en un duel singulier, elle prononce des paroles similaires à celles d'Evandre avant le départ de son fils [1] :

« Turne, per has ego te lacrimas, per si quis Amatae
tangit honos animum (spes tu nunc una, senectae
tu requies miserae, decus imperiumque Latini
te penes, in te omnis domus inclinata recumbit),
unum oro […] » [2]

On note une gradation dans les propos d'Amata ; elle en appelle à Turnus au nom de ses larmes de reine d'abord, *per has lacrimas*, puis se réfère aux égards qui lui sont dus, *honos* ; elle passe ensuite d'une sphère individuelle au domaine du couple : Turnus est le seul rempart contre la vieillesse du couple royal ; elle étend enfin son propos à l'ensemble du royaume symbolisé par la maison. Rempart contre le temps qui passe, vieillit les hommes et renverse les fortunes, Turnus apparaît ici comme le digne successeur de Latinus. Son statut de gendre potentiel en fait un fils - lié qu'il est à la fille légitime du couple royal. Avec Turnus, c'est un fils que craint de perdre Amata ; c'est avec une douleur identique à celle d'une mère qu'elle accueille la fausse nouvelle de la mort de son gendre. *Infelix regina*[3], rappelle le tableau de la mère d'Euryale apprenant la mort de son fils :

[…] At subitus miserae calor ossa reliquit,
excussi manibus radii reuolutaque pensa.
Euolat infelix et femineo ululatu
scissa comam muros amens atque agmina cursu

[1] Evandre confie Pallas à Enée en le lui recommandant comme *spes et solacia nostri* ; *En.*, VIII, 514.
[2] *En.*, XII, 56-60 : « Turnus, par égard pour mes larmes, pour le cas que tu fais de l'honneur d'Amata – tu es maintenant le seul espoir, la seule assurance de notre vieillesse pitoyable ; la dignité, l'autorité de Latinus sont entre tes mains ; de notre maison qui penche tu es le seul appui – je ne t'adresse qu'une prière : […] »
[3] *En.*, XII, 597.

prima petit, non illa uirum, non illa pericli
telorumque memor, caelum dehinc questibus implet […] [1]

Pensa désigne généralement la quantité de laine, mais son sens est plus précis ici : il s'agit des fils eux-mêmes. Enroulés autour de la navette, les fils se dévident quand la mère d'Euryale tombe à terre : l'image est symbolique. C'est souvent par un fil qu'est représentée la vie humaine[2] ; l'existence de son fils rompue, tout s'écroule pour la mère d'Euryale : il n'y a plus de vie qui vaille la peine d'être vécue, à commencer par la sienne. Alors que c'est la mort d'Amata qui importe dans le tableau qui est dressé de sa douleur, ce sont les manifestations du deuil qui priment chez la mère d'Euryale. Moment pathétique par excellence, il figure les sentiments de l'éternel humain et la douleur générée par la mort d'un proche, pire d'un fils. Figée dans la souffrance qui reste la dernière image de cette mère, elle est emportée par les Troyens et ne reparaît plus dans le récit. Dans des circonstances similaires –elle pense avoir perdu son futur gendre - Amata choisit la mort ; Andromaque, elle, reste en vie, témoignant de l'horreur de ce qu'elle a subi.

Face au deuil, Virgile choisit d'expérimenter trois comportements, qui restent comme autant de tableaux qu'incarnent des personnages : la mère d'Euryale, figée dans sa souffrance ; Amata immortalisée dans son suicide ; Andromaque menant une vie pleine de douleurs. Ces trois femmes représentent toutes les femmes, mères et épouses, subissant une guerre qui leur ravit ce qu'elles ont de plus cher. Il faut en effet croire que Turnus était plus cher au cœur d'Amata que Lavinia elle-même puisque la seule pensée de sa fille ne suffit pas à la maintenir en vie. Lavinia n'est pas un personnage, c'est un rôle : celui de la jeune fille qui n'a d'autre choix que de se soumettre à l'avis paternel. Aussi n'intervient-elle jamais verbalement dans l'*Enéide* et son silence est aussi porteur de sens que le sont les paroles des autres figures féminines de l'épopée. Personnage muet, promis à un avenir qui la dépasse, Lavinia doit s'effacer devant Enée et rester une ombre qui l'accompagne avec bienveillance.

Ce sont justement ces ombres qui planent sur l'épopée, ombres du passé -comme Hector- ou ombres du futur -comme Marcellus- qui annulent les contingences temporelles et font de l'épopée une vaste entreprise enracinée dans un hier et tournée vers un lendemain. La

[1] *En.*, IX, 475-480 : « […] D'un coup la chaleur a quitté les os de la malheureuse, ses fuseaux lui sont tombés des mains, et ses laines qui se déroulent. Elle vole hors, l'infortunée, arrachant ses cheveux avec le hurlement des femmes, elle court éperdue vers les murs et les premières lignes, sans penser aux guerriers, sans penser au danger ni aux traits ; puis elle emplit le ciel de ses plaintes … »
[2] Proserpine coupe un cheveu de Didon à sa mort, rompant le fil qui retient son âme dans son corps.

vie et la mort, parfois transcendées par l'amour, sont deux états qui permettent de lier deux à deux les êtres, formant ainsi des couples improbables : c'est ainsi qu'on peut relier Créuse à Didon ou la mère d'Euryale à Amata. Les différences qui apparaissent dans une même communauté de sentiments sont autant d'éléments révélateurs de la spécificité de chaque personnage. Didon reste un être paradoxal qui concentre sur lui des aspirations contraires : alors qu'elle se présente comme une incarnation de la soif de vivre, elle choisit la mort. Pourquoi ce geste irrémédiable ? Pour la reine de Carthage, la mort est un moyen de rompre avec l'insatisfaction d'un désir jamais contenté. Sans présent (Enée est parti), sans avenir (elle n'a pas d'enfant), sans passé auquel se raccrocher (puisqu'elle a rompu les vœux faits à la mort de Sychée), Didon n'a plus sa place dans le schéma temporel de l'épopée. La seule manière pour elle de trouver sa place, c'est de disparaître au royaume des ombres où le temps n'est plus linéaire mais cyclique. Or, c'est un des buts des personnages de l'épopée que de s'inscrire dans le temps linéaire de la vie terrestre, d'où la douleur des pères et des mères quand s'effondre le rêve d'un avenir que symbolisait leur enfant. Malgré leurs différences, Mézence ou Evandre connaissent une souffrance similaire, dans son intensité, à la mort de leur fils respectif. Par-delà les âges, il est des couples fondateurs formés par un parent et son enfant. Le schéma de la famille restant relativement rare, voire absent, c'est dans le couple que s'exprime la famille.

B Au nom du père, au nom des fils

> « Elle le voyait très beau, très bon, très puissant. Et c'était le rêve de toutes les mères, la certitude d'être accouchée du messie attendu ; et il y avait là, dans cet espoir, dans cette croyance obstinée de chaque mère au triomphe de son enfant, l'espoir même qui fait la vie, la croyance qui donne à l'humanité la force sans cesse renaissante de vivre encore » [1].

a. Complémentarité et opposition

1) Enée et Mézence : l'homme pieux contre l'impie

Si Enée est le *bonus Aeneas*[2], l'archétype de la représentation de la *pietas*, alors Mézence est son double inversé. Il est décrit au chant VIII, dans toute la superbe - au sens étymologique d'arrogance - et la barbarie que peut revêtir un tyran. Si Enée a fui Troie en flammes non sans avoir combattu et tenté de sauver sa ville perdue, Mézence s'est vu contraint de quitter sa maison incendiée par ses concitoyens excédés de son pouvoir despotique :

> *At fessi tandem ciues infanda furentem*
> *armati circumsistunt ipsumque domumque,*
> *obtruncant socios, ignem ad fastigia iactant.*
> *Ille inter caedem Rutulorum elapsus in agros*
> *confugere et Turni defendier hospitis armis.* [3]

C'est Evandre lui-même qui fait le portrait de son rival, un homme impie et injuste, attiré par le sang, la guerre et la dévastation. Virgile est le seul à faire de Mézence un homme exilé, le rapprochant ainsi de l'état de son héros comme pour mieux différencier les causes et les conséquences de cet exil[4]. Chez Mézence, il renforce sa haine du genre humain et sa

[1] Clotilde se prend à rêver à l'avenir de son enfant. E. Zola, *Le docteur Pascal*, Nouvelle Librairie de France, Paris, 1992, p. 314.
[2] Expression qui apparaît en XI, 106.
[3] *En.*, VIII, 489-493 : « Enfin, n'en pouvant plus, les citoyens entourent en armes ce fou criminel, lui et sa maison, ils égorgent ses compagnons, jettent l'incendie sur son toit. S'échappant au milieu du carnage, il s'enfuit au pays des Rutules et s'abrite sous la protection de Turnus son hôte. »
[4] Voir, sur ce point, l'article de D. Briquel (1989), pp. 78-92.

volonté de tuer, chez Enée, il est davantage une souffrance, un vide à combler. Mais si Enée est entièrement tourné vers le futur - et la mort d'Anchise marque justement la fin d'un temps passé et révolu - Mézence est un homme accablé par son passé et qui n'a aucun avenir possible - la mort de son fils lui fermera toute possibilité de projection vers le futur. A ce titre, il est d'ailleurs intéressant de noter que Virgile emploie le terme *defendier,* forme d'infinitif archaïque dont on ne trouve que cinq exemples dans *l'Enéide* et un seul dans les *Géorgiques*[1]; un terme décalé dans le langage de l'épopée[2] et suranné qui achève le portrait de Mézence : c'est un homme du passé, dont le nom même est sacrilège, et qui n'a aucun avenir dans l'épopée. Evandre le sait quand il dresse son portrait à Enée : c'est un homme fini, presque déjà mort qu'il dépeint sous ses yeux. Mais c'est aussi un être monstrueux, qui inquiète par ses pulsions barbares ; *infanda* est ici un adjectif verbal qui renforce *furentem* : Mézence est un contempteur des dieux. Il n'hésite pas à s'illustrer dans des crimes impies et iniques, comme ceux révélés par Evandre :

> *Quid memorem infandas caedes, quid facta tyranni*
> *effera ? Di capiti ipsius generique reseruent !*
> *Mortua quin etiam iungebat corpora uiuis*
> *componens manibusque manus atque oribus ora,*
> *tormenti genus, et sanie taboque fluentis*
> *complexu in misero longa sic morte necabat.* [3]

Une légende permet d'assurer pour une part le fondement du caractère de Mézence : saint Augustin raconte, d'après l'*Hortensius* de Cicéron, que les pirates étrusques faisaient périr leurs victimes en les liant à des cadavres[4]. Mais, selon J. Perret, « ce prétendu supplice est, selon toute apparence, un acte de piété religieuse. Au lieu de revigorer un mort (mais passagèrement) en versant pour lui d'un seul coup le sang d'une victime on peut lui affecter durablement un vivant dont il épuisera, au cours des jours, bouche à bouche, les ressources de la vie. Au moins cela durera-t-il quelques jours, ceux qui suivent immédiatement le décès, les

[1] *Géorgiques*, I, 454.
[2] Cette forme d'infinitif archaïque est d'une utilisation certainement populaire qui paraît à Horace plus propre au ton de la conversation qu'à celui de la haute poésie. Pour preuve, on en trouve sept exemples dans les *Satires* et les *Epîtres*, contre un seulement dans les *Odes* (IV, IX, 8).
[3] *En.*, VIII, 483-488 : « A quoi bon raconter des meurtres impies, les sauvages forfaits de ce tyran ? Que les dieux les fassent retomber sur lui-même et sur sa descendance ! Oui, il liait des cadavres à des êtres en vie, ajustant les mains aux mains, la bouche à la bouche, quel supplice ! et dans cet affreux embrassement il les tuait ainsi, ruisselant de sanie et de pourriture dans une longue mort. »
[4] saint Augustin, *Cont. Julian. Pel.* 4, 15, 78.

plus durs à passer, jusqu'au troisième où le visage devient méconnaissable, peut-être jusqu'au neuvième où le corps tout entier se décompose »[1]. Voilà deux opinions qui peuvent s'ajouter sans se contredire, quoiqu'il puisse paraître étrange qu'Evandre ignore ces pratiques religieuses. Sans doute existe-t-il une transmission de la vie à la mort par ce procédé et peut-être Mézence en utilise-t-il le ressort, mais son but non avoué doit être néanmoins plus la souffrance des vivants que l'apaisement des morts, car il semble avoir fort peu de respect des dieux et de coutumes religieuses. C'est d'ailleurs un des principaux points de son portrait, le second étant son amour paternel pour Lausus. Il dédaigne les dieux pour consacrer son amour à l'unique objet de ses vœux, son fils Lausus. Tous deux apparaissent d'ailleurs conjointement dans le catalogue des héros et des peuples s'engageant contre les Troyens :

> *Primus init bellum Tyrrhenis asper ab oris*
> *contemptor diuom Mezentius agminaque armat.*
> *Filius huic iuxta Lausus, quo pulchrior alter*
> *non fuit excepto Laurentis corpore Turni ;*
> *Lausus, equom domitor debellatorque ferarum,*
> *ducit Agyllina nequiquam ex urbe secutos*
> *mille uiros, dignus patriis qui laetior esset*
> *imperiis et cui pater haud Mezentius esset.* [2]

D'emblée, Virgile instaure une opposition entre Mézence, auquel il ne consacre que deux vers, et son fils, Lausus, auquel sont réservés six vers. Il préfère de loin le deuxième auquel il appose des qualificatifs éminemment positifs, dont *quo pulchrior alter non fuit*, la beauté physique étant, dans l'épopée, révélatrice de grandes qualités morales. Le plus étonnant, c'est cette épithète de *debellator ferarum* quand on l'oppose à *asper* : la première bête sauvage que Lausus semble à avoir à exterminer, c'est son propre père, féroce entre tous. D'ailleurs, Virgile prend bien soin de préciser que Lausus était digne d'être plus heureux sous

---

[1] J. Perret, « notes complémentaires », *En.*, t.II, p. 215, à propos du vers 137. Il s'inspire d'une source antique, Lydus, *De mensibus*, 4, 26 et des recherches de P.T. Eden (1964-1965), pp. 31-40. Voir aussi D. Briquel (1989), pp. 78-92.

[2] *En.*, VII, 647-654 : « Le premier à s'engager dans la guerre, venu des rivages tyrrhènes, c'est un homme féroce, Mézence, le contempteur des dieux, le premier à armer ses bataillons. Auprès de lui, son fils Lausus, dont nul ne surpassait la prestance, mis à part le Laurente Turnus, Lausus dompteur de chevaux, exterminateur de fauves ; il amène de la ville d'Agylla, en vain, mille hommes qui l'ont suivi, digne de plus de bonheur sous les ordres d'un père et digne d'avoir un autre père que Mézence. »

les ordres de son père, *dignus qui esset laetior imperiis patriis*, qu'il faut comprendre comme, « digne d'un sort plus heureux que celui que lui firent les ordres de son père ». Lausus est un pur, Mézence est impur : c'est toute la différence entre eux. Virgile surenchérit en affirmant que Lausus aurait mérité un père autre que Mézence ; indigne de son fils, Mézence apparaît comme un monstre qui ne pourra se racheter qu'en offrant sa vie pour venger la mort de Lausus. Lausus et Mézence, quoique liés par le sang, forment sans doute le couple le plus mal assorti de l'*Enéide.* Si les jeunes hommes ne sont jamais décevants dans l'*Enéide*, la fleur de leur jeunesse leur conférant un attrait immédiatement sympathique, ce sont les plus âgés qui apparaissent corrompus, et parmi eux, en tête de file, Mézence.

Premier de l'énumération des chefs et héros de la guerre, Mézence est aussi le plus occidental de tous ; Virgile a en effet adopté un ordre qui va d'Occident en Orient. Turnus réunit les éléments nationaux, Latins et Sabins, contre l'étranger Enée ; les alliés des Troyens, pour leur part, sont les Etrusques qui ont chassé Mézence. D'après la tradition[1], ce dernier est roi de Caeré ou Agylla. Il exerce sa tyrannie sur les Latins. On raconte qu'il aurait exigé comme tribu toute la récolte annuelle des vignes du Latium[2] ou les prémices qu'ils avaient l'habitude d'offrir aux dieux, d'où selon Macrobe[3] cette épithète de *contemptor diuom.* D'ailleurs Mézence s'exprime en formules dédaigneuses envers l'Olympe, comme lors de ses derniers propos adressés à Orodès qu'il vient de tuer :

> *« Nunc morere ; ast de me diuom pater atque hominum rex*
> *uiderit. »* [4]

Viderit signifie textuellement « c'est une chose qu'il aura à voir ». Cette formule, par laquelle on remet l'examen d'une affaire soit à d'autres juges, soit à un autre moment, indique souvent le détachement, l'indifférence, le mépris[5]. C'est ainsi que Mézence marque son détachement par rapport aux dieux, attaquant directement Jupiter. A l'heure décisive, lors du duel contre Enée, il sait que rien ne sert pour lui d'invoquer la protection des dieux ; seul son bras est divin, tout comme son amour paternel :

---

[1] Tite-Live, I, 2, 3 ; Denys, I, 64 ; Justin, XLIII, 1 ; Pline, N. H., XIV, 88 ; Ovide, *Fastes*, IV, 881.
[2] Denys d'Halicarnasse, I, 65, 2.
[3] III, 5, 10. C'est Caton, dans ses *Origines*, qui rapporte cette dernière exigence.
[4] *En.*, X, 743-744 : « Pour l'instant, meurs ; en ce qui me concerne, le père des dieux et roi des hommes décidera.»
[5] Parmi les nombreux exemples recensés par Ernout et Thomas, *Syntaxe latine*, pp. 251-252, on peut citer cette phrase de Cicéron, *Tusculanes*, II, 42 : « *Sitne igitur malum dolere necne, Stoici uiderint.* »

« Dextra mihi deus et telum, quod missile libro,
nunc adsint ! Voueo praedonis corpore raptis
indutum spoliis ipsum te, Lause, tropaeum
Aeneae. » [1]

Mézence est un impie, comme le montre le premier vers[2] ; de plus, au lieu de consacrer aux dieux les dépouilles[3], il les destine par son vœu à son fils. Lausus revêtira ces armes et sera un trophée vivant, tandis que le trophée orne normalement un arbre consacré aux dieux[4] ; *tropaeum* est en opposition à *te ipsum*.

2) Lausus : le sacrifice d'un fils pour son père

Comme le souligne A.M. Guillemin, concernant Mézence, « l'accent a été mis principalement sur l'amour paternel. La tradition ignorait l'athéisme de Mézence, mais, en lui prêtant l'exigence des prémices, elle faisait de lui le rival des dieux et en particulier de Jupiter. Virgile a jugé bon de traduire ces données par le trait de l'impiété »[5]. Cette impiété contraste avec l'aura dont Virgile entoure Lausus : celui-ci est digne de mémoire, selon la reconnaissance qu'inspirent ses hauts faits. C'est ainsi qu'il n'hésite pas à s'interposer entre Enée et son père, faisant rempart de son corps pour protéger son père. Le récit s'interrompt avant son trépas ; moment de silence avant la reprise du combat, moment d'hommage à celui qui va mourir :

Hic mortis durae casum tuaque optima facta,
si qua fidem tantost operi latura uetustas,
non equidem nec te, iuuenis memorande, silebo. [6]

[1] *En.*, X, 773-776 : « Mon bras, qui est mon dieu à moi, et ce trait que je lance me soient secours présent ! Je te consacre, Lausus : revêtu des dépouilles arrachées au cadavre de ce brigand, tu seras le trophée d'Enée. »
[2] Cf Stace, *Thébaïde*, III, 615 : *« Virtus mihi numen et ensis / quem teneo. »*
[3] Voir *En.*, XI, 5.
[4] Cf *En.*, VII, 648.
[5] A.-M. Guillemin (1931), p.68.
[6] *En.*, X, 791-793 : « Non, l'événement de cette dure mort, ton généreux exploit – si notre foi doit s'assurer sur l'antique mémoire de ce haut fait -, toi surtout, jeune homme, si digne de notre souvenir, je ne saurais vous quitter en silence. »

Qualifiée de *dura*, la mort de Lausus est difficile à dire et à accepter car elle est prématurée. Rien ne le prédestinait à périr ainsi ; c'est son statut de fils qui lui commande de se porter au secours de son père. Et la bravoure est relevée par le superlatif *optima (facta)* et par l'expression *tanto operi*, faisant de son geste un acte digne de mémoire. Désireux de graver cet acte mémorable dans la pensée humaine, Virgile lui confère presque une authenticité réelle, faisant de Lausus un personnage historique, à l'image de l'exploit accompli par Scipion l'Africain dans sa jeunesse[1]. C'est le terme de *uetustas* qui permet d'appuyer ce propos : « il désigne le caractère qui s'attache à un fait lorsqu'un grand nombre d'années le sépare des auditeurs auxquels on en propose le récit. La *uetustas* peut confirmer la réalité d'un fait par l'assentiment qu'y ont donné les générations ou, à l'inverse, justifier le scepticisme, expliquer l'oubli ; c'est l'ambivalence de la mémoire. » Et Jacques Perret poursuit : « Mais avons-nous besoin d'une autorité particulière pour croire que dans un combat un fils, en exposant sa vie, ait voulu sauver celle de son père ? […] Il semble plutôt qu'en s'effaçant derrière l'autorité d'une longue tradition le poète requière de ses lecteurs une sympathie plus vive, comme à l'égard d'êtres réels. *Nec te* (v. 793) oriente le sentiment dans la même direction »[2]. Plus que Lausus lui-même, c'est son geste que Virgile souhaite inscrire dans les mémoires, un geste qui marque les fondements les plus solides de l'amour qui lie un fils à son père. Mézence lui a donné la vie, Lausus la lui sacrifie dans un ultime don de sa personne. C'est ainsi que Lausus, immortalisé dans ce geste, symbolise le dévouement à l'extrême, au nom de l'amour. Celui que sa piété a poussé à la mort ne peut disparaître brutalement. Longuement préparée et anticipée, sa mort elle-même est progressive et nous en suivons les étapes en même temps qu'Enée qui en est à l'origine :

> *Transiit et parmam mucro, leuia arma minacis,*
> *et tunicam, molli mater quam neuerat auro,*
> *impleuitque sinum sanguis ; tum uita per auras*
> *concessit maesta ad manis corpusque reliquit.* [3]

Atteint en pleine exaltation, Lausus meurt lentement. La mort agit comme un révélateur de sa vaillance vitale : il est d'autant plus valorisé dans son attitude offensive que

[1] Cet exploit est rapporté par Tite-Live, 21, 46, 7-8.
[2] Les deux extraits sont de J. Perret, *En.*, tome III, note à propos du vers 792, p. 211.
[3] *En.*, X, 817-820 : « La pointe a traversé le léger bouclier, faible défense de qui menaçait, la tunique que sa mère avait tissée d'or souple ; le sang baigne les plis de sa robe ; à travers les vents sa vie toute triste se retira chez les Mânes et abandonna son corps. »

ses moyens d'attaque étaient légers, *leuia arma*. Progressivement, en quittant la vie, il se sépare du domaine de la guerre – c'est également peut-être ainsi qu'il faut comprendre la légèreté de son bouclier : la mort allège tout ce qui pèse dans la vie- pour revenir à une sphère familiale. Mais c'est avec sa mère, qui a tissé son manteau, que Virgile fait un rapprochement et non avec son père, pour lequel il vient de donner sa vie. Mézence incarne la guerre impie et sacrilège ; en mourant, Lausus se démarque de cette vision. C'est un fils qui meurt, presque un enfant encore et Enée en est bouleversé :

> *At uero ut uoltum uidit morientis et ora,*
> *ora modis Anchisiades pallentia miris,*
> *ingemuit miserans grauiter dextramque tetendit*
> *et mentem patriae subiit pietatis imago.* [1]

Le nom d'*Anchisiades* est ici choisi à dessein : il apparaît à chaque fois qu'Enée va se troubler à propos de son fils et de leur affection mutuelle. A travers le fils mourant c'est le père, lié lui-même à son propre père qui s'émeut. Lausus n'en finit pas de mourir, comme le marque le participe *morientis*[2] ; Enée l'accompagne chez les Mânes par son regard et un ultime geste d'adieu, tendant la main droite, signe favorable, vers le mourant. Lausus est plus qu'un personnage, c'est le symbole de la guerre : inique et désespérante, elle fauche en pleine jeunesse des hommes auxquels la vie souriait pourtant. Dans cette adresse du vainqueur au vaincu, il faut lire l'extrême compassion de Virgile pour les souffrances humaines et aussi sa volonté de témoigner des incohérences de la guerre. Lausus était le fils de Mézence, père indigne de lui ; dans sa mort, il se montre digne de son ennemi, qui lui eût été un père bien préférable si la vie en eût décidé ainsi. D'ailleurs Enée lui rend hommage, lui faisant l'honneur de lui laisser ses armes. Lausus, Pallas, Euryale, Ascagne, tous unis par l'amour qu'ils portent à leur père, pour les uns, ou à la mère, dans le cas d'Euryale. Cette communion des cœurs sonne à l'unisson dans l'épopée. Mais il ne sera donné qu'à l'un d'entre eux de conserver cet amour en même temps que la vie. En effet, avant Lausus il est un autre mort que la similarité des situations tend à rapprocher de lui, c'est Pallas, le fils d'Evandre.

[1] *En.*, X, 821-824 : « Mais quand le fils d'Anchise vit les traits et le visage du mourant, un visage devenant étrangement pâle, il gémit, plein d'une profonde pitié, il lui tendit la main et une sorte de tendresse paternelle pénétra son esprit. »

[2] Au contraire, Orodès, tué par Mézence, meurt de manière brutale et rapide, X, 746. Par le jeu des contrastes, l'aspect progressif de la mort de Lausus qui intervient peu après n'en est que plus apparent.

3) Pallas : la mort inacceptable

De tous les jeunes gens morts dans la fleur de l'âge, c'est Pallas que Virgile charge de la tonalité tragique la plus aiguë ; tué par Turnus, il incarne le type du guerrier dont « la valeur n'attend pas le nombre des années ». Tombé sur une terre ennemie (*terram hostilem*[1]) c'est surtout le retour de son corps maculé dans sa patrie qui causera la peine des siens. Sa perte est douloureuse à ses compagnons, à Enée à qui il avait été confié et à Evandre, son vieux père ; triple désolation : il s'agit de la mort d'un ami, d'un enfant, d'un fils. Si Pallas revêt une telle importance dans l'épopée, c'est en sa qualité d'adjuvant au héros principal dont il avait réussi à gagner l'amitié. C'est au livre VIII qu'Evandre confie son fils à Enée dit à ce dernier [2].

Pallas ne quittera plus Enée [3] : son attachement rendra donc plus sensible au héros la perte du jeune homme. A partir de la mort de Pallas, la guerre d'Enée perd sa dimension collective pour s'orienter vers des intentions plus personnelles : la guerre-conquête devient la guerre-vengeance [4]. Le rapport qui unit Pallas à Enée est similaire à celui qui lie Patrocle à Achille ou Olivier à Roland[5]: les rapports humains brisés dégagent une émotion peu commune dans l'épopée. Turnus, auteur du meurtre de Pallas, sera à son tour défait par Enée, tout comme Hector, coupable de la mort de Patrocle, sera tué par Achille : la mort engendre la mort selon le processus de la vengeance. D'ailleurs le parallèle entre Pallas et Patrocle est accentué par la similarité du contexte qui entoure leur mort : tout comme Turnus dépouille Pallas de ses armes (X, 500), Hector spolie Patrocle des siennes (XVII, 1-127) ; geste, sans doute traditionnel, mais qui sera fatal à chacun des personnages.

Finalement, de tous les jeunes guerriers au combat, peu échapperont à la mort ; c'est le cas d'Ascagne dont la vie apparaît comme le pendant de celle de Pallas : même origine illustre, même bravoure, même jeunesse. Différence notable : l'un réussit où l'autre échoue. Protégé des dieux [6], Ascagne se voit imposer par Apollon de se contenter d'un seul exploit guerrier ; le dieu lui dit :

« Cetera parce, puer, bello. » [7]

---

[1] *En.*, X, 489.
[2] *En.*, VIII, 515-517 : « Sous un maître tel que toi, qu'il [= Pallas] s'entraîne à porter le poids du service et le pesant travail de Mars, qu'il voie tes hauts faits et que dès ses premières années il t'admire. »
[3] *En.*, X, 160-162.
[4] A partir de la mort de Pallas, Turnus passe du rang d'*hostis* (l'ennemi public) à celui d'*inimicus* (l'ennemi privé) : la guerre prend une tournure plus personnelle.
[5] *Chanson de Roland*, 147-148 : l'amitié qui attache Roland à Olivier est digne des épopées antiques.
[6] cf. intervention de Vénus X, 46-47.
[7] *En.*, IX, 656 : « Pour le reste, enfant, ne te mêle plus à la guerre. »

La guerre est l'affaire des hommes [1] : les femmes et les enfants doivent être exclus de ce contexte meurtrier ; ou, du moins, si les jeunes gens participent aux combats, ils doivent agir avec réserve.

L'amoncellement des cadavres, l'omniprésence du *furor*, l'horreur des massacres : autant de caractéristiques de cette guerre abominable. « L'air retentit des cris qu'au ciel chacun envoie » [2] ; les combattants aux prises expriment qui la douleur, qui la joie, mais l'un d'entre eux, Enée, plus tempéré que tous, ne ressent que pitié. Il cherche constamment à terminer la guerre par un accord ou, du moins, par un combat singulier : il réclame pour lui seul le droit de lutter contre Turnus. C'est comme s'il voulait réengager le combat décisif qui n'a pas eu lieu avec Achille [3] ; avec Turnus, « nouvel Achille », il en a le loisir. Il lui faudra auparavant souffrir la mort de ses amis, et parmi eux Pallas. Le couple que ce dernier forme avec Lausus n'existe pas en tant que tel dans l'*Enéide*, puisqu'ils ne se rencontrent pas, mais la similarité de leur âge, de leur courage et de leur mort tend à les associer, bien qu'appartenant à deux camps ennemis, dans une même communion de sympathie. En faisant d'Enée, alors qu'il vient de tuer Lausus, un personnage compatissant, Virgile le lave de cette mort et suggère une interprétation symbolique autre que le sens réel : l'auteur véritable de la mort de Lausus, ce n'est pas Enée, mais Mézence. C'est lui qui a entraîné Lausus dans la guerre, lui qui a affronté Enée, lui encore qui n'a pas su secourir Lausus quand ce dernier venait de le sauver. Lausus est un personnage sympathique, Enée doit également le rester : il faut imputer la mort du jeune homme à un tiers et Mézence, honni dès le début du récit, est celui auquel Virgile fait endosser la mort de son fils.

La présence des liens père/fils est fondamentale : si c'est une reconnaissance de sa valeur que le fils cherche dans le regard de son père, ce dernier vise à une meilleure connaissance de soi à travers les actes de son fils. C'est une véritable interaction qui lie ces êtres de même sang. Enée, particulièrement lié à l'altérité de par ce double lien existant dans l'*Enéide* - fils d'Anchise et père d'Ascagne- réussit cette unité de la reconnaissance et de la connaissance de soi.

---

[1] Qu'on se réfère aux paroles du Rutule Numanus, hâbleur, provoquant les Troyens en leur disant (*En*., IX, 620): *sinite arma uiris et cedite ferro*, « laissez les armes aux hommes, inclinez-vous devant le fer. » De plus, comme le souligne Apollon à Iule, la guerre n'est pas l'affaire des femmes ni celle des enfants (IX, 656) ; ils en subissent les conséquences.

[2] Corneille, *Horace*, v. 1127.

[3] Il y a bien un combat qui met aux prises Achille et Enée dans l'*Iliade* (XX, 174 *sqq*.), mais il est rapidement éludé, Poséidon soustrayant Enée blessé aux coups d'Achille.

b. Pères et fils dans l'*Enéide* : le cas d'Enée

L' *Enéide* est un creuset dans lequel se fondent différentes traditions littéraires. C'est ainsi qu'on y trouve des vers entiers de Catulle [1] qui, loin de figurer un simple plagiat, sont une véritable marque de reconnaissance de la part de l'auteur de l'*Enéide* à l'égard du poète lyrique. C'est dans ce même esprit qu'il faut situer les relations entre Homère et Virgile [2]. « [Son] imitation n'est pas un esclavage », comme le dira La Fontaine, mais elle s'inscrit dans une tradition qui fait de l'imitation, et de l'ἀγών qui en découle, les éléments principaux de la littérature antique.

C'est dans les caractères et la peinture des personnages que Virgile s'éloigne le plus du modèle homérique. S'il conserve à Enée sa dignité de demi-dieu, sa bravoure, la protection d'Aphrodite et d'Apollon et la haine d'Héra, il ne tient pas compte de la querelle de l'*Iliade* entre Enée et Priam [3] qui serait toute due au refus du roi de Troie d'accorder à Enée un sacerdoce. En effet, dans *l'Enéide*, cette qualité lui est reconnue, et l'épithète récurrente de *pius* en est une preuve constante. S'il combat, ce n'est pas une entrave à son dévouement ; c'est une nécessité, et il n'en retire ni enthousiasme ni satisfaction, comme il le souligne lors de ces paroles d'adieu au corps sans vie de Pallas :

> *« Non alias hinc ad lacrimas eadem horrida belli*
> *fata uocant : salue aeternum mihi, maxime Palla,*
> *aeternumque uale. »* [4]

L'image du défunt, jeune et ignorant encore le sens de la vie, montre suffisamment l'iniquité de la guerre telle que la ressent Enée. Ce ne sont pas des paroles de haine ou de vengeance qui l'animent à ce moment, mais la triste résignation à un destin auquel nul ne peut échapper. J. Perret souligne le caractère liturgique que revêt la répétition d'*aeternum.* Les mots d'adieu, qu'on trouve déjà chez Catulle [5], sont un ultime appel au défunt. On l'appelle par son nom aussitôt après la mort, afin de l'éveiller au cas où la mort ne serait qu'apparente ;

---

[1] Cf Cat. 64, 141, et *En.* IV, 316 ; Cat. 66, 39 et *En.*, VI, 460 ; Cat. 64, 115 et *En*., V, 591 …

[2] Comme le souligne Sénèque le Rhéteur, *Suas.*, 3, 7 : *Dicebat … fecisse illum quod in multis aliis versibus Vergilii fecerat, non subripiendi causa, sed palam mutuandi, hoc animo ut uellet agnosci.*Voir aussi Cicéron, *Brutus*, 76.

[3] *Il.*, XIII, 460-461.

[4] *En*., XI, 96-98 : « Partons, nous ; allons vers d'autres larmes où nous appellent les mêmes affreux destins de la guerre. Je te salue à tout jamais, grand Pallas, à tout jamais adieu ! »

[5] Catulle, 101, 10 : *atque in perpetuum … aue atque uale.*

c'est la *conclamatio* [1]. On l'appelle ensuite une seconde fois au moment où l'on met le feu au bûcher [2]. Enfin, après que le bûcher est consumé, le cortège crie un dernier adieu : *salue, uale, aue* [3]. Enée est le *bonus Aeneas*, convaincu de l'atrocité de la guerre mais contraint de s'y soumettre. D'ailleurs, il surpasse tous les hommes en *pietas*, même Hector, qu'il égale pourtant en courage ; c'est Diomède qui le souligne :

> *Ambo animis, ambo insignes praestantibus armis,*
> *hic pietate prior.* [4]

Cet homme « insigne en piété »[5] est sans cesse tourmenté par deux aspirations contraires : respecter les dieux, se soumettre aux destins, soutenir l'élection des Troyens pour l'œuvre de la grandeur romaine et cette attirance pour la paix, le renoncement à la violence. Il lui faut admettre, comme l'écrit A. Camus, qu' « un destin n'est pas une punition »[6] : le sien implique des sacrifices qui l'obligent à lutter contre lui-même. Les Troyens ne peuvent instaurer leur suprématie que par la violence, ainsi l'ont voulu les dieux qui n'ont de cesse d'allumer des querelles et de générer des conflits. Malgré cela, c'est le portrait d'un héros qui s'inscrit dans le projet pacifiste d'Auguste[7] que nous peint Virgile, loin des traits homériques, revus par le goût alexandrin du renouvellement des légendes. La qualité que révèle également la *pietas* et qui s'exprime en continu dans l'œuvre, c'est l'attachement d'Enée pour son père Anchise et son fils Ascagne. C'est d'ailleurs le seul personnage de l'œuvre à être ainsi lié par ce double lien à son ascendance et à sa descendance.

Enée est un personnage sensible, doué de sentiments très profonds. Il est d'abord et avant tout le *pius Aeneas*, chargé de veiller sur les dieux, sa patrie et son père. A ce titre, c'est un fils respectueux et soumis. Il refuse de quitter Troie sans son père (II, 635 *: primum*), et c'est à grand renfort de larmes que la famille supplie le vieillard de fuir :

> *« Nos contra effusi lacrimis coniunxque Creusa*

[1] Cf *En.*, III, 68 à propos des funérailles de Polydore.
[2] Cf *En.*, VI, 218 lors de la crémation du corps de Misène.
[3] Cf *En.*, II, 644 lorsque Anchise somme sa famille de le laisser mourir à Troie.
[4] *En.*, XI, 291-292 : « Tous deux ils s'imposaient par leur courage, tous deux par la supériorité de leurs armes, mais pour la piété Enée était le premier.
[5] *Insignem pietate uirum, En.*, I, 10.
[6] A. Camus (1942), p. 105. A. Camus emploie cette expression à propos de Don Juan, foudroyé pour son inconduite.
[7] Voir Dion Cassius, 56, 33 au sujet du testament d'Auguste.

Ascaniusque omnisque domus, ne uertere secum
cuncta pater fatoque urgenti incumbere uellet. » [1]

Les prières s'ajoutent aux larmes, comme le suggère l'expression *effusi (sumus) lacrimis* : c'est une famille tout entière (femme, enfant et esclaves) qui s'en remet à la seule décision du père, détenteur du destin de l'ensemble *(cuncta)* entre ses mains (*secum).* D'ailleurs, il en sera toujours ainsi dans l'*Enéide* : jusqu'à sa mort, Anchise guidera Enée, lui ordonnant de précipiter ses départs ou de forcer ses arrivées.

Cette omniprésence du père comble quelque peu l'absence de la mère, qui se manifeste, certes, mais de manière anonyme le plus souvent. A travers les personnes d'Ascagne et d'Anchise, c'est le thème du double et du dédoublement qui apparaît. Dans la foule des compagnons qui suit Enée dans ses périples, deux retiennent principalement l'attention, il s'agit d'Anchise, son père, et d'Ascagne, son fils. L'un a appartenu au passé de Troie et en a figé la mémoire, l'autre sera l'avenir de Troie et contribuera à l'installation de la grandeur de Rome. Deux projets bien distincts du point de vue de l'épopée et pour Enée lui-même, bien qu'il s'agisse de deux êtres dont il a la charge avant tout autre.

[1] *En.*, II, 651-653 : « Nous disputions contre lui, en larmes, et aussi ma femme Créuse, Ascagne et toute la maison, pour qu'il ne voulût pas, lui le père, tout entraîner avec lui et aggraver encore le poids de notre destin. »

C De la guerre des peuples au combat personnel

> « Oui, l'homme est sa propre fin. Et il est sa seule fin. S'il veut être quelque chose, c'est dans cette vie. »[1]

a. Grecs, Troyens, Latins

Il est deux personnages de l'*Enéide* que leur origine permet de lier dans un même couple, même si leur rôle dans le récit est diamétralement opposé. Ce sont deux Grecs, Sinon, le traître, et Achéménide, matelot oublié par Ulysse sur l'île des Cyclopes. Tous deux appartiennent au temps des souvenirs d'Enée ; ils font partie du passé de Troie et des errances sur mer. Leur arrivée auprès des Troyens présente déjà des différences notables ; Sinon arrive en prisonnier, alors que les Troyens sont sur le point de percer le stratagème enclos dans les entrailles du cheval de bois :

> *Ecce manus iuuenem interea post terga reuinctum*
> *pastores magno ad regem clamore trahebant*
> *Dardanidae […]* [2]

Sinon est venu volontairement au devant des Troyens, également prêt à mourir ou à accomplir sa ruse. Il se présente devant Priam et suscite la pitié de l'assemblée par son discours fallacieux ; on le détache :

> *« Ipse uiro primus manicas atque arta leuari*
> *uincla iubet Priamus dictisque ita fatur amicis […] »* [3]

Achéménide, lui, a la posture d'un suppliant, quand il se présente aux Troyens ; il semble surgir d'une nature qui l'a absorbé, véritable apparition concomitante à celle du jour qui se lève :

---

[1] A. Camus (1942), p. 121.
[2] *En.*, II, 57-59 : « Voici cependant qu'un homme, mains liées dans le dos, est traîné vers le roi à grands cris par des bergers dardaniens […] ».
[3] *En.*, II, 146-147 : « Lui-même, le premier, Priam ordonne de détacher les mains de l'homme, d'ôter les liens qui le serrent et lui adresse ces paroles amicales… »

« Postera iamque dies primo surgebat Eoo
umentemque Aurora polo dimouerat umbram,
cum subito e siluis macie confecta suprema
ignoti noua forma uiri miserandaque cultu
procedit supplexque manus ad litora tendit. » [1]

De même que la lumière naissante a une couleur blafarde, de même Achéménide a une allure spectrale tant sa maigreur est remarquable. Avec Achéménide qui arrive en suppliant, l'épopée prend un autre tour : alors qu'ils ont été trompés par un Grec, les Troyens agissent avec majesté en recueillant cet oublié de l'équipage d'Ulysse. Comme le souligne J. Perret : « Le plus souvent, les navigateurs poussés en des terres inconnues ont à y entreprendre des explorations pleines de surprises, à affronter des dangers, à solliciter la bienveillance des indigènes. Ici, pour un moment au moins, c'est l'inverse. Les Troyens, Anchise, vont reprendre le rôle qui convient à leur majesté, un rôle royal » [2]. En effet, c'est Anchise qui l'accueille le premier :

« Ipse pater dextram Anchises haud multa moratus
dat <u>iuueni</u> atque animum praesenti pignore firmat. » [3]

Même s'il peut être inspiré de l'épisode de Théoclymène suppliant Télémaque de le recevoir sur son vaisseau [4], Virgile conçoit ici une scène d'un genre neuf, révélatrice de son âme et de sa sensibilité - on en retrouvera des accents, chez V. Hugo, dans son poème « Mon père, ce héros au sourire si doux ». Recueillir ce Grec oublié par Ulysse, c'est aussi reprendre le patrimoine homérique, se charger de sa valeur pour édifier l'histoire de Rome : la filiation est reconnue. Sinon, le traître, Achéménide, le juste : Virgile nous montre, à travers ces deux portraits qui doivent se concevoir en parallèle, que l'ennemi n'est pas uniquement mauvais. Il peut l'être, tel Sinon ; mais, quand il est en position de faiblesse, ce n'est plus qu'un homme qu'on peut choisir de sauver ou d'abattre. Forts de l'expérience connue avec Sinon, les

[1] *En*., III, 588-592 : « Le lendemain, le jour commençait à paraître au lever de l'étoile du matin, l'Aurore avait du pôle écarté l'ombre humide, quand brusquement s'avance hors de la forêt une forme extraordinaire, d'une maigreur incroyable, un inconnu, pitoyable en toute sa personne ; il tend vers le rivage ses mains suppliantes. »
[2] J. Perret, *En*., tome I, note à propos du vers 592, p. 98.
[3] *En*., III, 610-611 : « Lui-même, le vénérable Anchise, après quelques instants, donne sa main à l'homme ; ce gage d'assistance affermit les esprits. »
[4] *Od*., XV, 222 *sqq*.

Troyens pourraient décider de laisser Achéménide sur l'île des Cyclopes ; ils n'en font rien. Usant de son discernement, Anchise agit en roi et surtout en homme. Sinon et Achéménide forment le couple personnifié de la perfidie et de la vérité, de l'astuce et de la réalité – Achéménide parle à cœur ouvert. Il s'agit de deux Grecs sortis de l'anonymat, l'un faisant le lien avec l'*Iliade,* l'autre avec l'*Odyssée.* Sinon montre la perfidie des Grecs ; Achéménide témoigne de la dignité des Troyens. A travers ces deux *iuuenes,* ce sont les deux grands rivaux qui se figent dans une image, reluisante pour les Troyens et peu glorieuse pour les Grecs. C'est une mention importante, quand on sait qu'Enée fait ce récit à Didon et qu'il doit la convaincre de sa légitimité de futur roi.

La matière de l'*Enéide* n'est pas, contrairement à toute attente, les victoires d'Enée, mais plutôt ses luttes et ses aventures ; aussi, le poème n'est-il pas exempt d'épisodes douloureux qui sont autant d'épreuves à surmonter pour le héros. L'un des *labores* les plus durs que doive accomplir Enée, c'est sans doute cette guerre contre les Latins, guerre qu'il n'a pas voulue mais qu'il lui faut malgré tout soutenir. Ce conflit est d'autant plus difficile à accepter que son origine est équivoque ; ce n'est pas le roi Latinus qui a ouvert les portes de la guerre, les gonds ont cédé sous une pression surnaturelle (c'est Junon qui en est l'auteur véritable) :

> *Tum regina deum caelo delapsa morantis*
> *impulit ipsa manu portas et cardine uerso*
> *belli ferratos rupit Saturnia postis.* [1]

« La guerre a-t-elle été régulièrement engagée, est-ce un *iustum bellum* ? » l'ambiguïté demeure ; « pauvres hommes condamnés à errer dans les ténèbres, puis dans l'angoisse et le remords de s'être trompés » [2]. C'est, en effet, une guerre que n'ont voulue ni Latinus, ni Turnus, ni Enée : c'est une guerre complotée et inaugurée par Junon, le champion infatigable qui mène tous les combats (depuis I, 37 jusqu'à XII, 840). Si, dans l'*Iliade*, c'est la colère d'Achille qui mène l'intrigue, dans l'*Enéide*, c'est Junon le moteur de l'action - elle n'entretient d'ailleurs qu'une ressemblance lointaine avec la Héra de l'*Iliade*.

[1] *En.*, VII, 620-622 « Alors la reine des dieux, descendue du ciel, poussa elle-même de sa main les portes trop lentes et les faisant pivoter, rompt, fille de Saturne, les battants ferrés de la guerre. »
cf. Ennius, dans Horace, *Sat.*, I, 4, 60-61 : « *Postquam discordia taetra Belli ferratos postes portasque refregit.* »
[2] J. Perret, *En.*, tome II, p. 197 note du vers 607.

Toujours est-il que les hommes ne peuvent résister à la pression divine : l'ouverture des portes -qu'elle soit légitime ou non- marque irrémédiablement le début de la guerre.

P. Grimal précise d'ailleurs : « cette différence entre les deux domaines, celui de la paix et celui de la guerre, était matérialisée par les portes du temple où résidait Janus. Si les portes étaient ouvertes, Rome était en état de guerre, et les Quirites, les citoyens paisibles, se transformaient en soldats. Si elles étaient fermées, c'étaient les lois et les vertus du temps de paix qui régissaient la cité »[1]. Cette guerre va permettre à Virgile d'introduire une foule de personnages dont certains n'entreront dans le poème que pour y mourir ; comme Balzac, Virgile pourrait se targuer de « faire concurrence à l'état civil ». Il en est ainsi des adolescents de l'*Enéide* : « les jeunes gens n'existent chez Virgile que pour tomber sous les coups du destin ; leur rôle est d'apparaître dans le charme royal de leur adolescence flétrie, entourés des fleurs qu'aiment les morts et s'offrant aux larmes des leurs, qu'ils s'appellent Pallas, Lausus, Nisus, Euryale ou même Turnus ; leur raison d'être est avant tout la mélancolie de leur mort »[2]. Ces morts s'inscrivent finalement dans un devenir cosmique, un *fatum*.

C'est d'ailleurs le même processus qui conduit tous ces jeunes gens vers leur destin tragique : motivés par la quête de la gloire, ils n'hésitent pas à s'élancer dans la mêlée guerrière, acte qui leur est souvent fatal. Quand Pallas mort, étendu sur un brancard, est ramené à son père Evandre, celui-ci évoque l'aspect ravissant des premiers rayons de gloire :

> *« Haud ignarus eram quantum noua gloria in armis*
> *et praedulce decus primo certamine posset. »* [3]

Mais cette gloire est souvent funeste et, pour prix de la victoire, le jeune guerrier est couronné d'un flot de sang ; on le voit souvent courir au combat,

> « Et goûter tout sanglant, le plaisir et la gloire
> *que donne aux jeunes cœurs la première victoire. »* [4]

[1] P. Grimal (1985), p. 215.
[2] A.-M. Guillemin (1951), p. 202.
[3] *En.*, XI, 154-155 : « Car je n'ignorais pas ce qu'a de pouvoir la gloire toute neuve de l'homme d'armes, la douceur de briller en un premier combat. »
[4] Racine, *Bajazet*, I, 1, v. 121.
Voir aussi Vauvenargues, *Réflexions et maximes*, 375 : « Les feux de l'aurore ne sont pas si doux que les premiers regards de la gloire. »

Mort, jeunesse et éclat lumineux sont les trois composantes de cet univers ; et parfois, avant même qu'il n'ait eu l'occasion de paraître sur la terre, l'adolescent se caractérise déjà par sa mort ; c'est le cas de Marcellus qu'Enée aperçoit aux Enfers et dont Anchise dit :

> *« Tu Marcellus eris. Manibus date lilia plenis,*
> *purpureos spargam flores animamque nepotis*
> *his saltem accumulem donis, et fungar inani*
> *munere. »* [1]

La présence de Marcellus dès le livre VI permet en quelque sorte à Virgile de préparer la mort des jeunes gens à venir : « The Iliadic *Aeneid* depends for much of its substance and vitality on the Marcellus motif. Marcellus thus prefigures the similar heroes of the last six books : Pallas, Lausus, Euryalus, Camilla. The order of empire is based on sacrifice, especially sacrifice of the young » [2]. Le terme de « sacrifice » employé par B. Otis paraît tout à fait juste : tout comme le sacrifice d'Iphigénie était nécessaire au départ de la flotte, de même celui des jeunes gens est intrinsèquement lié à l'accomplissement de la mission d'Enée: exemples de pureté et de candeur, les adolescents sont des proies faciles pour les guerriers plus accoutumés aux travaux de la guerre[3].

Les jeunes gens se rapprochent plus des femmes de l'*Enéide* que des hommes, par leur caractère instinctif, impulsif et irréfléchi. C'est ce qui perd Euryale :

> *Et galea Euryalum sublustri noctis in umbra*
> *prodidit <u>immemorem</u> radiisque aduersa refulsit.* [4]

La faute d'Euryale, *immemorem (galeae)*, est la faute légère d'un tout jeune homme encore inconscient et candide. Une faute semblable causera la perte de Camille ; tout à l'admiration du somptueux costume du Troyen Chlorée, elle en oublie de se protéger :

---

[1] *En.*, VI, 883-886 : « Tu seras Marcellus. Donnez des lis à pleines mains, je veux épandre les fleurs pourprées, combler au moins de ces dons l'âme de mon petit-fils, lui rendre ces vains offices. »
[2] B. Otis (1964), pp. 303-304.
[3] Voir *En.*, X, 518-519 où Enée immole quatre frères en victimes aux ombres infernales :
[...] quattuor hic iuuenes, totidem quos educat Vfens,
uiuentis rapit, inferias quos <u>immolet</u> umbris...
[4] *En.*, IX, 373-374 : « Dans la demi-obscurité de la nuit, le casque qu'il portait trahit Euryale <u>qui n'y pensait plus</u> et renvoya vers l'ennemi l'éclat d'un rai lumineux. »

[…] unum ex omni certamine pugnae
caeca sequebatur totumque incauta per agmen
femineo praedae et spoliorum ardebat amore […][1]

Caeca et *incauta*, Camille succombera sous les traits d'Arruns : un moment d'absence a suffi à causer sa perte. Dans le cas d'Euryale et de Camille la lumière est une composante importante de leur mort : un rai lumineux trahira Euryale ; l'éclat éblouissant de Chlorée paralysera Camille. La lumière symbolise les aspirations à la gloire que nourrissent les personnages ; les ténèbres marquent leur défaite. Ainsi, quand Camille est mortellement blessée, après s'être affaissée, ses yeux défaillants marquent une nouvelle étape dans le ralentissement de la vie :

Labitur exsanguis, labuntur frigida leto
lumina […] [2]

La lumière a cédé la place à l'ombre, la chaleur de la vie au froid de la mort ; d'ailleurs Camille mourante avoue elle-même à Acca :

[...] tenebris nigrescunt omnia circum. [3]

La forme inchoative du verbe exclut tout changement brutal et heurté : peu à peu (*paulatim*, v. 829) la mort s'empare de sa victime. L'éternelle jeunesse ne se conçoit que dans et par la mort, dans l'*Enéide*. Ainsi les jeunes gens de l'épopée gagnent-il une gloire posthume à la mesure du courage et de la vaillance dont ils ont fait preuve dans leur courte existence. Ce tandem gloire / mort prématurée - la première apparaissant comme une compensation de la seconde - n'ôte pas aux protagonistes leur aura particulière : c'est aussi dans le temps que se forge le souvenir d'un être d'exception.

[1] *En.*, XI, 780-782 : «[…] aveugle à tout le reste, à travers les combattants, sans se garder elle-même, embrasée d'une passion de femme pour cette proie et pour ces dépouilles […] ».
[2] *En.*, XI, 818-819 : « Exsangue, elle va défaillir, défaillent ses yeux glacés par la mort [...] ».
[3] *En.*, XI, 824 : «[…] tout devient noir, tout s'enténèbre autour de moi. »

b. Enée/Turnus : couple antagoniste tributaire du couple Achille/Hector

Le tragique de la condition humaine s'exprime, en grande partie, à travers la violence et la cruauté des combats qui sont perçus comme des fléaux frappant l'humanité ; il transparaît également à travers le mal intérieur qui se manifeste sous forme de fantasmes agressant l'individu. Comme le souligne J. Thomas : « Virgile envisage la condition humaine dans sa totalité, c'est-à-dire avec ses sublimités mais aussi avec ses souffrances qui éclatent sans retenue » [1]. Aussi, à ce stade de la guerre, seul un duel régulier peut-il épargner à une large communauté des souffrances supplémentaires : il opposera les deux hommes les plus vaillants de chaque patrie. On retrouve alors un cadre similaire à celui de l'*Iliade* : une guerre qui a commencé à cause d'une femme (Hélène/Lavinia), un combat qui a ravagé deux armées, un duel entre les deux principaux guerriers. Seulement, différence notable, alors que tout semblait opposer Achille et Hector [2], Turnus, au contraire, avait tout pour combattre aux côtés d'Enée et non en face de lui, à l'origine. Quand Allecto vient solliciter l'ardeur guerrière de Turnus, vient l'inciter au *furor*, à l'ὕβρις grecque, il nous apparaît sympathique, désintéressé, sain. Alors que la Furie (l'équivalent de l'Eris homérique) tente de blesser Turnus dans son orgueil, celui-ci, riant (*inridens*), lui répond calmement :

> *« Cura tibi diuom effigies et templa tueri ;*
> *bella uiri pacemque gerent, quis bella gerenda. »* [3]

Turnus présente une alternative, la guerre ou la paix : il ne tranche pas en faveur de la guerre ; néanmoins, *bella* répété trahit le fond de l'âme de Turnus et, à travers des paroles mitigées, laisse entrevoir la guerre à venir. Allecto, embrasée de colère à la réponse de Turnus, reprend son apparence véritable et lui assène la cruelle vérité :

---

[1] J. Thomas (1981), p. 362.

[2] A. Bonnard (1991), pp. 58-59, souligne, qu'outre leurs oppositions de caractère et de tempérament, Achille et Hector représentent chacun un stade différent de l'évolution humaine : Achille incarne le monde achéen du pillage et de la guerre, alors qu'Hector figure le monde des cités, des communautés qui défendent leur sol et leurs droits. Tout les oppose : « Achille est anarchique, Hector est civique. »

[3] *En.*, VII, 443-444 : « Ta charge est de veiller sur les statues et les temples des dieux ; la guerre ou la paix, les hommes la feront qui ont métier de faire la guerre. »
cf., *Il.*, VI, 492 ; de même Hector dit à Andromaque : « les hommes se soucieront tous de la bataille », πόλεμος δ'ἄνδρεσσι μελήσει.

« bella manu letumque gero. » [1]

Allecto reprend les mêmes mots que ceux employés précédemment à son adresse par Turnus : contrairement à ce dernier, elle n'évoque plus la paix ; la guerre seule domine maintenant. Turnus sera l'adversaire d'Enée. Le déguisement d'Allecto rappelle, comme le souligne A.- M. Taisne, celui d'Athéna dans l'*Iliade*, « principalement lorsque, sous les traits du guerrier Déiphobe, elle persuade perfidement Hector de combattre Achille (*Il.*, XXII, 188 *sqq*.) », ou encore lorsque, « sous les traits de Laodocos, elle a persuadé Pandare de combattre Ménélas (*Il.*, IV, 69 *sqq*.) » [2].

Turnus est un exemple de métamorphose de l'être soudain saisi par le *furor*, ce *furor* qui causera irrémédiablement sa perte et consacrera Enée vainqueur ; « the *furor* is precisely what explains his failure » [3]. Turnus est condamné à cette folie furieuse, cette *amentia* qui lui a été inspirée par Allecto (VII, 458-460) et qu'il conservera toujours en lui (cf. XII, 776) ; « *amens* depuis le premier matin de la guerre jusqu'au dernier soir, Turnus finit ainsi comme il avait commencé, dans les ténèbres » [4]. Mais avant de rejoindre les ténèbres de la mort, Turnus se battra avec l'espoir de renverser son adversaire, un adversaire qu'il abhorre. L'hostilité de Turnus à l'encontre d'Enée est en effet immédiate : son amour profond et sincère pour Lavinia, sa parenté avec la reine Amata, l'engagement pris par le roi des Laurentes, Latinus, lui donnent en apparence tous les droits ; mais c'est compter sans la volonté des *fata*. A valeur égale, les individus peuvent être sauvés ou condamnés ; la décision appartient aux dieux et aux destins : « Turnus a toutes les qualités qui pourraient faire de lui un héros, la *fides*, la *pietas* (IX, 22), la *uirtus* ; mais faute d'avoir été choisi par le destin, il sombre peu à peu dans l'*hybris* » [5]. Voilà la frontière qui sépare Enée de Turnus : « l'amour du fer et la folie scélérate de la guerre » [6] ; Enée se bat en héros qui n'aime pas la guerre, à la différence de Turnus. Il est un épisode qui apparaît particulièrement révélateur à cet égard : il s'agit de la comparaison entre la mort de Pallas, tué par Turnus, et celle de Lausus, tombé sous le trait d'Enée [7]. Le comportement des deux guerriers face à la mort d'un jeune ennemi

---

[1] *En.*, VII, 455 : « les guerres, la mort, c'est mon métier. » On pense alors au titre du roman de Robert Merle paru en 1952 : *La mort est mon métier*.
[2] A.-M. Taisne, *L'esthétique de Stace*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 59. A.M. Taisne cite à propos du *furor* guerrier de Turnus, renforcé par la Furie, V. Pöschl qui affirme que le héros devient « une incarnation de la Furie de la guerre. » (*The art of Virgil*..., p. 162).
[3] B. Otis (1964), p. 347.
[4] H. Fugier (1963), p. 410.
[5] J. Thomas (1981), p. 133.
[6] *En.*, VII, 461 ... *amor ferri et scelerata insania belli*.
[7] Episode de Pallas/Turnus *En.*, X, 474-500 et épisode de Lausus/Enée *En.*, X, 821-832.

est diamétralement opposé : alors que le fils d'Anchise refuse de spolier Lausus de l'armure qu'il aimait et évoque les regrets que lui causent la mort d'un ennemi si jeune et si pieux (Lausus s'était élancé au secours de son père Mézence), Turnus n'hésite pas à couvrir Pallas mort de paroles atroces, et va jusqu'à piétiner ce corps préalablement dépouillé de son armure. Parallèlement, dans l'*Iliade*, Hector et Achille outragent tous deux le corps de l'ennemi tué (respectivement Patrocle et Hector). Enée est un héros atypique, c'est un héros profondément humain ; c'est peut-être ce qui contribue à faire dire à J.P. Brisson : « Enée n'est sans doute pas un modèle de héros épique » [1].

A la mort de Pallas, les forces d'Enée seront décuplées : la vengeance semble lui donner des ailes, la situation excite son *furor* guerrier. Jusqu'à maintenant le combat opposait les Troyens aux Latins :

> *[…] haud aliter Troianae acies aciesque Latinae*
> *concurrunt, haeret pede pes densusque uiro uir.* [2]

Désormais la lutte va s'engager entre le chef des Troyens et celui des Latins. Le style de ces deux vers est concis : le chiasme semble d'abord séparer les deux armées, chacune d'un côté du terme *acies* répété ; mais la mêlée survient dès le vers suivant, inaugurée par le verbe *concurrunt*. Désormais, il n'y a plus qu'un seul corps gigantesque qui regroupe les combattants aux prises les uns avec les autres. Un mot surgit du combat, répété et mis en valeur par sa place finale : c'est le substantif *uir*, l'homme, qui existe sous chaque combattant et met sa vie en péril pour tuer son semblable. Ainsi se marque une fois encore la vacuité de la guerre : les hommes, pourtant si semblables, se prévalent chacun d'une quelconque supériorité sur son prochain, créant ainsi des différences qui n'ont pourtant pas lieu d'être. Sur le terrain de la guerre, l'égalité se marque à nouveau dans la communauté des souffrances et des blessures, car seuls deux hommes dominent la mêlée. Après maintes péripéties qui ont retardé le combat singulier, les deux guerriers se trouvent finalement seuls en présence l'un de l'autre :

> *[…] Stupet ipse Latinus*
> *ingentis, genitos diuersis partibus orbis,*

[1] J.-P. Brisson (1966), p. 263.
[2] *En.*, X, 360-361 : « […] ainsi se heurtent les lignes troyennes et les lignes latines, dans la mêlée compacte, le pied s'accroche au pied, l'homme à l'homme. »
Voir *Il.*, XIII, 130 - XVI, 214.

inter se coiisse uiros et cernere ferro. [1]

Pour Latinus qui était absent du début de la guerre, Enée et Turnus paraissent tous deux doués d'une même force prodigieuse ; mais pour qui a pu observer les deux guerriers combattre, il sait que leur force n'est pas égale : quand le combat s'engage entre les deux adversaires, tout semble déjà joué d'avance. D'ailleurs, quand Enée et Turnus s'offrent tout proches aux regards des Rutules (*ut propius cernunt*), ceux-ci s'avisent de l'inégalité physique des deux hommes (*non uiribus aequis*) et elle leur est un motif supplémentaire de tenir ce duel comme *impar* [2]. Jupiter peut peser les destins des deux hommes [3], il sait déjà de quel côté penchera la balance : la mort de Turnus ne fait plus de doute. De même, quand Zeus évalue les chances de vie et de mort d'Achille et d'Hector, « le jour fatal d'Hector pencha et partit chez Hadès » [4]. Plus rien ne pourra retarder la mort des vaincus ; d'ailleurs Turnus ne redoute pas la mort [5] : tout comme Achille, il choisit une vie courte mais glorieuse. V. Pöschl note alors tout ce que doit à la tragédie grecque une telle scène, et il conclut : « cependant pour Turnus, il ne s'agit pas de conserver, mais de retrouver son honneur qu'il a perdu par la tromperie de la déesse Juturne »[6]. Par sa mort, Turnus réhabilitera son nom, reconstituera son image, évitera la *damnatio memoriae* : c'est pour lui une question de vie ou de mort, de vie ou d'honneur.

Comme on pouvait le prévoir, Enée prend rapidement l'avantage sur son adversaire ; au v. 941, Turnus est sur le point de le fléchir (*coeperat*) en faisant appel à l'amour qui lie le fils au père. Mais, c'est ce même amour qui causera la perte de Turnus : en voyant son ennemi arborer les armes de Pallas, Enée pense à la douleur d'un père, Evandre, dont le fils n'a pas été épargné, et la *pietas* cède le pas au *furor*. « Enflammé par les Furies, terrible en sa colère »[7], Enée enfonce son épée dans la poitrine de Turnus, détruisant la *superbia* de son

[1] *En.*, XII, 707-709 : « Latinus lui-même voit avec stupeur ces guerriers gigantesques, nés aux extrémités opposées du monde, en présence l'un de l'autre et prêts à décider entre eux par le fer. » Il y a ici une idée de complémentarité des contraires.
[2] *En.*, XII, 216-218.
[3] *En.*, XII, 725-727.
[4] *Il.*, XXII, 208 *sqq.*
[5] *En.*, XII, 646 *Usque adeone mori miserum est ?*
« Mourir ? est-ce donc un si grand malheur ? »
[6] V. Pöschl (1978), p. 75.
La décision de mourir que prend Turnus s'apparente à la marche à la mort d'Etéocle dans *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle ou à la décision de Polynice dans *Œdipe à Colone* de Sophocle.
[7] *En.*, XII, 946-947 : [...] *Furiis accensus et ira / terribilis* [...]

ennemi -selon l'adage d'Anchise [1]. Ce *furor* final d'Enée a occasionné bien des débats ; A. Flobert avoue : « on a parfois regretté la brutalité de cette fin d'épopée ; on s'est demandé si Virgile la condamnait comme il condamne la guerre : cette cruauté nous montre qu'en Enée ne s'incarnent qu'imparfaitement les vertus d'Auguste. En nous laissant sur cet épisode plein de barbarie, Virgile a sauvé son épopée des grâces de l'élégie ou des fadeurs du roman : il nous rappelle le dur combat que l'honneur et la gloire soutiennent contre la pitié »[2]. La contagion du *furor*, incontrôlable en temps de guerre, exclut l'expression de la pitié même chez un héros réputé pour son humanité comme l'est Enée. D'ailleurs, la furie guerrière qui s'empare d'Enée pendant l'épisode de la mort de Turnus n'est pas unique dans l'*Enéide* : il s'est rendu coupable de la même pulsion effrénée lors de la mort de Magus et lors de celle du frère de Lucagus [3].

Pourtant, la mort de Turnus ne peut être reprochée à Enée : il a accompli son devoir, celui que les destins lui réservaient et il a répondu à la promesse faite à Evandre, son hôte et son allié [4]. Selon J. Thomas, Turnus est la part négative et condamnée du psychisme d'Enée, contre laquelle celui-ci se bat, et grâce à laquelle il triomphe : « le meurtre de Turnus, et dans une certaine mesure la mort de Didon, transforment le combat contre l'Autre en combat contre soi »[5]. Aussi, c'est à la fin de l'*Enéide* qu'Enée se réalise spirituellement ; voilà peut-être pourquoi la mort de Turnus constitue l'ultime fin du poème. Selon Dante [6], cette mort finale marque l'apothéose du combat guerrier. Dans ce choix de Virgile de clore son épopée sur la mort de Turnus il y a aussi un écho littéraire évident à l'*Iliade*. Les tout derniers vers de l'*Iliade* sont les suivants :

« Telles furent, entourées de leurs soins, les funérailles d'Hector dompteur de chevaux »[7] ; en achevant son épopée sur la mort de l'ennemi des Troyens, Virgile prend ainsi sa revanche sur Homère. Achille a tué un héros comparable à Enée ; Enée a tué le nouvel Achille [8].

---

[1] *En.*, VI, 851-853.
[2] A. Flobert (1991), p. 20.
[3] *En.*, X, 531-535 mort de Magus.
En., X, 599-605 mort du frère de Lucagus. On peut noter le contraste entre les termes *pius (Aeneas)* et *dictis amaris* au v. 591 : la piété d'Enée est alors soumise à controverse.
[4] *En.*, XI, 176-181 : Evandre demande à Enée de venger la mort de Pallas.
[5] J. Thomas (1981), p. 378.
[6] *Enfer*, I, 107.
[7] *Il.*, XXIV, 803-804.
[8] J. de Romilly (1992), pp. 40-41 note une différence majeure entre les fins des deux épopées : alors que l'*Enéide* se termine par la mort d'un ennemi, l'*Iliade* se clôt sur un double deuil (mort de Patrocle et d'Hector) : Turnus meurt « indigné », Hector repose « en paix ».

En tuant Turnus, Enée commet un acte qui lui coûte et qu'il répugne à assumer [1] mais cette mort est nécessaire à l'apothéose spirituelle du héros : toute l'épopée converge vers cette réussite et cette plénitude du personnage héroïque. Comme le souligne J. Thomas, « Turnus n'est ni un adversaire, ni une victime : il est une sorte d'adjuvant au projet héroïque »[2] ; en le tuant, Enée réalise son destin et acquiert la véritable maîtrise sur lui-même et sur autrui. Mais la guerre de l'*Enéide* n'a d'autre but que l'instauration de la paix ; la mort respire la vie, la légende prévient l'histoire, l'épopée rejoint la mythologie : voilà les différentes nuances que recèlent les quatre derniers livres de l'*Enéide*. La reconnaissance mutuelle entre les deux combattants est nécessaire ; il faut se ressembler un peu pour être adversaires. Il y a une et même caractéristique qui domine chez chacun d'entre eux : la solitude.

c. La quête solitaire

Le couple suppose l'annulation d'un état antérieur. Comme il est souvent voué à l'échec, l'épopée ne peut être qu'une réussite solitaire – précisons que l'échec du couple, n'est pas celui de l'individu ou plutôt de deux individus : tout dépend de l'importance accordée au couple ; par exemple, s'il est tout pour Didon, Enée le conçoit seulement comme une étape. Tous les grands héros sont seuls pour achever leur quête. D'ailleurs *l'Enéide* finit par l'opposition de deux individualités, Enée et Turnus. L'*Enéide* peint un monde sinon sans joie, du moins sans illusion : « Enée est un homme qui va à contre-courant sous peine de périr, c'est-à-dire qui lutte contre les contingences pour accomplir son destin »[3] ; mais c'est un homme malheureux, et qui ne verra jamais achevé l'édifice dont il a posé la première pierre. Il y a quelque chose de douloureux dans ce personnage-instrument (et même jouet) de la volonté divine - et Virgile a tenu à le souligner, lorsqu'il interroge sa Muse inspiratrice [4].

Rien de tel chez Homère. Le poète grec semble trouver normal que les dieux aient des passions et que les hommes puissent en subir les frais. Or, cette colère qui anime les dieux et rejaillit sur le monde terrestre se trouve dans un rapport inversé dans l'*Iliade* : c'est la colère

[1] cf. Corneille, *Le Cid*, 15, 285 :
« plus l'offenseur est cher et plus grande est l'offense. »
[2] J. Thomas (1981), p. 376.
[3] J.P. Brisson (1966), p. 298.
[4] *En.*, I, 8-11 : « Muse, apprends-moi les causes : pour quelle atteinte à ses pouvoirs, pour quelle blessure la reine des dieux précipita en un tel cercle d'infortunes, au devant de tels travaux, un homme insigne en piété. Est-il tant de colères dans les âmes célestes ? »

d'Achille[1] qui inaugure la guerre de Troie, guerre à laquelle s'intéresseront les dieux. Enée apparaît comme une victime, Achille fait davantage figure de bourreau.

Mais alors, Enée est-il un véritable héros épique ? Sa conduite est-elle digne de l'épopée ? Achille est « bouillant », Ulysse est « ingénieux », Télémaque est « avisé... » et Enée est « pieux » ; est-ce là une caractéristique épique ? Si l'aventure d'Enée atteint aux dimensions d'une épopée, ce n'est pas en vertu d'exploits hérités d'Homère : « ce qu'il y a d'épique dans la conduite d'Enée, c'est qu'il abandonne Troie en flammes, alors que son attachement à sa patrie et son courage personnel l'inciteraient à y mourir les armes à la main ; c'est qu'il s'arrache à Carthage où son amour pour Didon devrait le retenir ; c'est qu'il n'hésite pas à excéder les limites ordinaires de l'homme pour connaître à fond son destin en affrontant le monde infernal. L'épique se situe au niveau de la prise de conscience des réponses actives qu'exige une situation donnée et qui mettent le héros en opposition avec lui-même » [2].

Son principal combat, c'est contre lui qu'Enée doit le mener ; ses luttes extérieures n'apparaissent que comme la « matérialisation » de son duel intérieur. Sa piété même, il la lui faut parfois refouler, l'oublier (comme lors des combats sanglants) pour pouvoir progresser dans sa mission. A ce titre, la quête d'Enée est tout à fait comparable à celle de Perceval dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes : les deux personnages mènent un double combat et seules deux victoires peuvent aboutir à leur couronnement (s'ils rencontrent une défaite dans l'une ou l'autre de leurs luttes, alors ils connaîtront l'échec) [3]. Ce parallélisme - fort anachronique, il est vrai - entre ces deux caractères paraît intéressant dans la mesure où il montre quel aurait pu être le sort d'Enée s'il n'avait pas accédé à cette dimension de personnage épique. Enée est bien un caractère épique, mais il l'est de manière plus suggestive, plus discrète et plus profonde sans doute que les héros homériques.

Néanmoins, il soutient également des combats guerriers (dans la pure tradition épique), « mais ces épisodes, où la couleur épique est la plus marquée au sens traditionnel, restent en fin de compte secondaires dans le développement du poème et, en tout cas, Enée en

[1] *Il.*, I, 1.
« Chante, déesse, la colère d'Achille le Péléide ».
[2] J.P. Brisson (1966), p. 299.
[3] Or, l'on ne peut manquer d'être troublé par les parallèles de leur situation : Perceval, à la différence d'Enée (qui refuse tout départ sans son père), abandonne sa mère, obéit aux instructions de Blanche-Fleur (Enée quitte Didon), ne parvient pas à décrypter le secret du graal (Enée acquiert la capacité de savoir lire les signes, de pouvoir les déchiffrer) et échoue finalement, n'accédant pas au statut que l'on pouvait lui présager. Le déterminisme divin laisse donc bien une marge de choix à l'homme : rien ne peut présumer de sa victoire, même si tout semble lui être favorable. Chacun est acteur de son destin : Enée a réussi là où Perceval a échoué.

est ordinairement absent ; comme si, pour faire épique, Virgile était obligé d'éliminer son héros »[1].

En effet, Enée est notamment absent du livre IX, et c'est Iris qui annonce à Turnus qu'Enée a quitté son camp en quête de renforts :

> *« Aeneas urbe et sociis et classe relicta,*
> *sceptra Palatini sedemque petit Euandri. »* [2]

On peut d'ailleurs noter que ce second vers, spondaïque, offre une particularité trahissant l'imitation grecque (le nom grec d'*Euandri* excuse l'allongement à la grecque au cinquième temps fort) ; derrière Virgile, se profile l'ombre d'Homère. Dans bien des épisodes des livres X et XI, Enée brille également par son absence notoire.

Mais il faut bien reconnaître qu'en d'autres passages de l'*Enéide*, Enée sait se montrer actif à la guerre, ce qui lui vaut ce mot de Drancès :

> *« […] O fama ingens, ingentior armis […] »*[3]

Enée apparaît alors comme un Hercule guerrier adonné aux « travaux de la guerre » [4]. Virgile souligne la valeur militaire d'Enée : le résultat des combats dépend de sa présence ou de son absence. Ailleurs, Virgile nous le présente glaive en main, « moissonnant tout sur son passage » :

> *Proxima quaeque metit gladio [...]*[5]

La métaphore employée ici, qui tend à rapprocher le moissonneur fauchant les épis et le guerrier tuant les ennemis, semble adoucir, atténuer, édulcorer l'image extrêmement violente qu'elle suggère[6]. La poésie sert ici le personnage d'Enée ; Virgile refuse de nous présenter ce caractère si remarquable en piété gagné par un *furor* inacceptable ; il arrondit les angles de son visage, sculpte ses actes avec plus de douceur. Toutefois il faut rester prudent

[1] J.P. Brisson (1966), p. 298.
[2] *En.*, IX, 8-9 : « Enée, quittant sa ville, ses compagnons, sa flotte, cherche secours auprès du sceptre, dans les demeures d'Evandre, seigneur du Palatin. »
[3] *En.*, XI, 124 : « Grand par ta renommée, plus grand par tes armes. »
[4] *En.*, XI, 126 *belline laborum*.
[5] *En.*, X, 513 : « Le glaive en main, il moissonne tout sur son passage […] ».
[6] On la retrouve chez Horace, *Odes*, IV, 14, 31 et chez Catulle 64, 353 (sous forme de comparaison cette fois).

dans une telle interprétation : cette métaphore, des plus conventionnelles, est avant tout un *topos* littéraire ; elle tient sa force percutante plus du symbolisme qu'elle évoque que de son contenu véritable.

Par ailleurs, c'est avant tout aux forces de la nature qu'Enée est opposé : seul contre les éléments, il lui faut vaincre un univers déchaîné, dompter une nature sauvage. A ce propos, on peut citer J. Thomas : « la Nature n'est jamais le simple théâtre indifférent d'une action : la corrélation entre le décor et les personnages est constante » [1]. Le paysage marin apparaît de prime abord comme un élément hostile, un lieu où le déferlement de la violence s'exprime librement ; triste est le présage qui menace les Troyens à peine partis de Crète :

> *« Postquam altum tenuere rates nec iam amplius ullae*
> *apparent terrae, caelum undique et undique pontus,*
> *tum mihi caeruleus supra caput astitit imber*
> *noctem hiememque ferens et inhorruit unda tenebris. »* [2]

On retrouve ces quatre vers repris plus loin dans l'*Enéide* (au chant V, vers 8 à 11) avec des variations sémantiques, mais avec la même construction en chiasme :

> *[…] maria undique et undique caelum.* [3]

Néanmoins, les deux entités (la mer et le ciel) sont ici inversées (chacun des mots occupe la place que l'autre avait dans l'extrait précédent) ; la mer et le ciel se confondent dans une même tonalité de nuances sombres, ils se mêlent l'un à l'autre, offrant au navigateur un horizon de néant ; la répétition de l'adverbe *undique* insiste sur cette impression d'effacement de l'homme, être microcosmique, dans un macrocosme hostile. La mer apparaît plus souvent comme un obstacle au projet héroïque (notamment quand elle est déchaînée) que comme un adjuvant, dans l'*Enéide* ; elle est, au contraire, un simple élément à traverser pour Télémaque, dans l'*Odyssée* (jamais les dieux ne lui manifesteront quelque colère en déchaînant les flots contre lui). En revanche, Ulysse subit des tempêtes semblables à celles qu'a à essuyer Enée et il dit à Alcinoos : « Lorsque nous eûmes quitté l'île, que nulle autre terre ne fut en vue, qu'il

[1] J. Thomas (1981), p. 57.
[2] *En.*, III, 192-195 : « Après que nos navires eurent gagné le large, qu'aucune terre ne paraît plus, que c'est le ciel de toutes parts et de toutes parts les flots, je vis alors une nuée sombre s'arrêter sur nos têtes, nous apporter nuit et tempête et l'onde se hérissa de ténèbres.»
[3] *En.*, V, 9 : « Partout c'est la mer, partout le ciel. »

n'y eut que le ciel et la mer, le fils de Cronos dressa un sombre nuage bleu au-dessus de la nef creuse ; la mer au-dessous s'obscurcit... » [1]. Mais la vision maritime est beaucoup plus noire chez Virgile qui la place essentiellement sous patronage de Poséidon - le représentant de la force brutale déchaînée [2]- alors qu'Homère partage le pouvoir sur la mer entre Poséidon et Ino, une Néréide, adoucissant ainsi l'image menaçante de la mer. Virgile reste quand même largement tributaire d'Homère dans ses descriptions de tempêtes, mais il innove dans la succession des séquences et dans le rapport à la tempête (vécue beaucoup plus intérieurement dans l'épopée latine, elle devient « tempête sous un crâne » [3]).

Quant au paysage terrestre, souvent représenté par la forêt, il offre deux visages opposés au voyageur : celui d'un lieu rassurant[4] où apparaît l'osmose de l'homme et de son milieu, l' « accord de la terre et du pied »[5] ; et celui d'un piège[6], d'un labyrinthe inextricable, alors opposé au cadre des *Bucoliques* où c'est un rapport de sympathie qui liait l'homme à la nature.

Nombreuses sont les correspondances qui unissent l'homme à son milieu et aux éléments (l'eau, l'air, la terre, le feu) ; l'univers se fait alors transcription de l'affectivité des personnages : il leur faut lutter contre la nature, contre eux-mêmes, contre autrui. Voilà le triple combat que mène Enée ; Télémaque, lui, connaît essentiellement la dimension du combat contre autrui. Nécessité survient pour le héros d'interrompre son périple par des étapes salutaires où la parole intervient pour l'aider à extérioriser ses souffrances intimes.

L'individu a besoin d'autrui pour progresser. Quand c'est un adversaire, l'autre est un moteur de l'action et un vecteur de progrès pour l'individu. Enée doit vaincre Turnus pour se départir définitivement du côté *impius* de son être que son adversaire incarne. Pour le héros, en effet, l'autre est souvent l'incarnation d'une pulsion qu'il s'agit de dominer. Il en va de même en amour où Enée affiche sa domination, successivement sur Créuse, qui meurt, Didon, qui se suicide, Lavinia, qui est contrainte à l'épouser. Mais l'autre, quand il est un double de soi, est un vecteur de connaissance et de reconnaissance et il est nécessaire à la construction personnelle de l'individu, à la réalisation de son être intime. C'est le rôle que remplissent

[1] *Od.*, XII, 402-406.
[2] Le dieu de la mer n'apparaît toutefois pas exclusivement hostile aux Troyens, qu'on pense au chant I, où Neptune apaise la tempête.
[3] V. Hugo, *Les Misérables*. Voir V. Pöschl (1966).
[4] cf. *En.* I, 162-167, 311 ; III, 229 ; VI, 472-474 : il s'agit du *nemus*, du bois sacré, toujours valorisé positivement.
[5] Camus, *Caligula*, II, 14, l. 30.
[6] cf. *En.* IX, 384-385 ; XI, 522-525 ; il s'agit généralement de la *silua*, de la forêt sauvage.

Anchise et Ascagne vis-à-vis d'Enée : le premier le réconforte et le guide ; le second, qu'il doit lui-même réconforter et guider, légitime ses actions par sa seule présence.

C'est ainsi que le couple père / fils est éminemment important dans l'*Enéide* : la perte d'un fils, souvent du seul fils, signe la mort réelle ou psychologique du père. Mézence se jette désespérément contre Enée alors que, pour Evandre, le temps est à jamais arrêté par la mort de son fils : dans les deux cas, le futur disparaît en même temps que meurt leur fils respectif. Si différents, dans la vie, les hommes deviennent alors semblables devant la mort : même colère, même tristesse, même souffrance. La mort dépasse tout, ôte les divergences, rassemble les êtres dans la communauté d'un sort auquel nul, s'il n'est pas dieu, ne peut échapper. La mort est nécessaire car elle fédère les hommes et rappelle à l'humanité ceux qui l'ont perdue ; Mézence, si cruel soit-il, n'est qu'un homme souffrant devant la mort de Lausus. C'est sans doute ce qui manque aux dieux : leurs conflits sont incessants, leurs divergences interminables, à l'image de leur vie qui est sans fin. Inégaux dans la vie, les hommes retrouvent cette égalité dans la mort qui annule toutes les différences ; seule reste la mémoire, et c'est ce que Virgile veut raviver, espérant faire résonner par-delà les siècles le nom des héros. C'est à la parole que revient ce pouvoir ; c'est elle qui, en premier, crée les couples ; elle qui, quand elle se mue en colère, les défait ; elle encore, dans les prophéties, les fait naître avant l'heure. A la base de toute relation, comme le souffle est à l'origine de la vie humaine, la parole est l'instrument de création et de dissolution des couples.

Chapitre II : La guerre des mots

> « Un des traits les plus frappants de la sexualité et qui explique qu'elle ait tout le temps attiré l'attention des écrivains, est le fait qu'elle puisse donner naissance à la fois à la tragédie et à la comédie. L'adultère, par exemple, peut sembler pénible et poignant (comme dans *Anna Karénine*) ou follement drôle (comme dans une farce de Feydeau), suivant la façon dont on le représente »[1].

Cette préface d'un roman de David Lodge illustre bien la dualité de l'amour en général, sujet à rires ou à larmes. Si c'est l'action elle-même, avec ses quiproquos, ses masques et autres déguisements, qui fait de la sexualité un sujet potentiellement comique, ce sont les mots qui peuvent lui conférer un caractère tragique. Si Racine qualifie *Phèdre* de « tragédie de la parole » c'est bien pour illustrer le pouvoir efficient de la parole ; Phèdre a avoué son amour à Hippolyte et elle l'a perdu ; elle a menti à Thésée et a causé ainsi sa propre perte. Si l'amour eût été tu, la tragédie familiale n'eût été que souffrance individuelle, propre à se résorber au cours du temps. De même, les malédictions proférées par Didon à l'orée de sa mort sont toutes ratifiées par les dieux : les guerres du Latium, les tribulations d'Enée, la mort de Pallas, la paix sans gloire et le trépas prématuré. Comme le souligne J. Perret : « Rien ne marque mieux le poids qu'une mort volontaire liée à une consécration magique apporte à des paroles » [2]. Si « un geste comme celui-ci se prépare dans le silence du cœur au même titre qu'une grande œuvre »[3], sa réalisation effective, associée aux imprécations, lui confère une dimension tragique qui s'étend à toute l'œuvre, la couvrant d'un voile sombre.

Ainsi la parole, et son corollaire le silence, sont intimement liés à la notion d'union et de couple : propres à rassembler, quand il s'agit d'un cri de guerre, le plus souvent, dans l'*Enéide*, ils divisent les forces quand il s'agit d'un cri d'amour. Même si on est loin de la peinture des femmes fatales du « personnel romanesque » de Zola qui conduisent l'homme à l'impuissance et à la mort – et parfois qui en meurent aussi - [4], les héroïnes de l'*Enéide* ne

[1] David Lodge, *La Chute du British Museum*, préface p. 11, traduit de l'anglais par Laurent Dufour, Rivages, Paris, 1991.
[2] J. Perret (1966), p. 192.
[3] A. Camus (1942), pp. 18-19.
[4] Beaucoup de figures féminines, chez Zola, sont proches de l'inspiration symboliste décadente, à l'image de Nana, Séverine ou Clotilde.

doivent pas parler de leur amour sous peine de le voir s'éteindre et d'en mourir elles-mêmes. C'est le cas de Didon, dont la parole amoureuse se mue en malédiction au départ d'Enée. En revanche, Lavinia, qui a tu son amour pour Turnus, accepte d'épouser son rival Enée cependant que sa mère, qui a clamé la suprématie du Rutule sur le Troyen, ne supporte pas cette union et se suicide.

Le silence semble être salutaire quand la parole révèle son pouvoir mortifère. Mais qu'en est-il de la parole guerrière, celle qui doit unir les forces dans un même combat et rallier les troupes dans un objectif commun ? La guerre de l'*Enéide* est multiple et protéiforme. Dans l'*Iliade*, elle commence avec la colère d'Achille et son silence qui se veut aussi refus de combattre : en refusant la guerre, il fait un affront aux Grecs, plus qu'aux Troyens ; puis, en consentant à prendre les armes, il décimera les lignes troyennes. Le conflit peut donc se marquer par deux attitudes opposées : la hargne dans le combat et l'énergie guerrière ou, au contraire, le refus de prendre les armes et le silence qui peuvent se montrer tout aussi offensifs. Ce qui importe, c'est le point de vue que l'on adopte dans chacun des cas : camp ami ou ennemi. Généralement, quelques mots suffisent à déclencher un conflit et quelques mots pourraient suffire à l'annuler, mais l'équilibre est précaire et la colère pèse parfois lourd dans la balance ; quand le geste s'allie à la parole, la machine infernale est déjà en marche et rien ne pourra l'arrêter[1]…

[1] Que l'on pense au soufflet que le comte donne à Don Diègue dans *Le Cid*, et qui déclenche toutes les péripéties à venir.

A Parole et silence : l'expression de l'amour

« Il y a des mystères enfouis dans toute parole humaine »[1].

Ces mystères de la parole, le temps nous les transmet sans toujours les avoir éclaircis : parole prophétique, parole poétique, le mystère de la parole se résout parfois dans le silence. Proférée ou bien tue, la parole est irréversible et elle transforme le futur des personnages en destin. Elle est le *fatum* même ; l'étymologie du mot tend d'ailleurs à le rapprocher du verbe *fari* [2]. Sa réalisation en tant que fatalité n'est possible que par son ancrage au cœur des passions.

a. La parole efficiente : le récit d'Enée à Didon

Didon est la femme qui connaît le sort le plus tragique de l'*Enéide* - son correspondant masculin étant Turnus- car elle est la proie des trois forces qui dominent l'univers épique de l'*Enéide* : le *fatum*, les dieux, les hommes. Ainsi, peu à peu, par paliers successifs, la reine s'approche de la mort. Son sort se joue dans une série de conversations et de décisions qu'elle ignore : tout commence au sommet de l'Olympe, se poursuit à Carthage et s'achèvera, pour elle, dans les entrailles de la terre.

Dépêché par Jupiter, c'est Mercure qui doit intercéder auprès de Didon et de son peuple, afin qu'ils n'aillent pas rejeter à la mer les inconnus (Enée et ses compagnons) qui ont abordé sur les rives carthaginoises :

Haec ait et Maia genitum demittit ab alto,
ut terrae utque nouae pateant Carthaginis arces
hospitio Teucris, ne fati nescia Dido
finibus arceret. [3]

[1] Balzac, *Louis Lambert*, éd. Leroy, p.5.
[2] Selon Ernout-Meillet (1967).
[3] *En.*, I, 297-300 : « Il dit [il s'agit de Jupiter] et des hauteurs envoie le fils de Maia pour que les terres, les châteaux de la nouvelle Carthage s'ouvrent, hospitaliers, devant les Troyens, de peur que Didon ignorante du destin les éloignât de ses frontières.»

Cette ignorance du destin, c'est justement ce qui causera la perte de Didon ; Enée va acquérir la connaissance (au livre VI) qui illuminera tous ses actes à suivre, Didon reste dans cet état d'ignorance qui la conduira vers les ténèbres des *Lugentes Campi*. Devenue esclave des destins, collaboratrice désignée à la mission d'Enée, Didon va désormais être le jouet des complots célestes : Vénus, craignant tout de l'hospitalité des Tyriens, s'avise de substituer, à l'insu de tous, l'Amour à Ascagne ; ainsi, quand il offrira les présents à la reine, le dieu pourra-t-il enflammer son cœur. L'intervention de Vénus, instigatrice de cette ruse maléfique, est d'ailleurs d'inspiration purement virgilienne : « la substitution Cupidon-Ascagne n'est pas homérique et n'a pas non plus son équivalent dans Apollonios » [1]. Cet artifice ne tarde pas à produire ses effets :

Nec non et uario noctem sermone trahebat
infelix Dido longumque bibebat amorem. [2]

J. Perret souligne, dans son commentaire, l'originalité de l'emploi de *bibo* dans un sens figuré (les emplois de *haurire* sont beaucoup plus fréquents dans l'*Enéide*) : « *bibere*, plus concret rappelle peut-être ici le décor du festin. Une expression correspondant au français « boire à longs traits » ne semble pas avoir existé en latin ; *longus amor* ne peut donc signifier qu'un amour qui s'enracine dans l'âme pour durer (cf. III, 487) ; le pathétique de cette épithète vient de ce que cet amour fait pour durer toujours sera brisé bientôt » [3]. La parole semble dotée d'une puissance magique, d'un pouvoir, d'un charme propre à captiver l'auditoire : « le grand récit d'Enée, qui est en réalité un « récitatif » commencé sous les étoiles déclinantes, à l'heure de l'invitation du sommeil est à la fois une épopée et un chant, une incantation pour Didon »[4] ; d'ailleurs c'est bien ainsi que Didon a ressenti les paroles d'Enée et elle l'avoue à Anna, sa sœur :

[…] Heu ! quibus ille
iactatus fatis ! quae bella exhausta canebat ! [5]

[1] R. Lesueur (1975), p. 380.
[2] *En.*, I, 748-749 : « Et cependant, reprenant cent fois l'entretien, l'infortunée Didon faisait durer la nuit, buvait un long amour. »
[3] J. Perret, *En.*, t. II, page 152, note du vers 749.
[4] M. Desport (1952), p. 391.
[5] *En.*, IV, 13-14 : « Lui, hélas ! quels destins l'ont éprouvé ! Quelles guerres il nous contait, épuisées jusqu'au terme. »

Enée, nouvel Orphée, semble doué des qualités propres au *uates*, tout comme Ulysse lors de ses récits chez Alcinoos : « lorsqu'il raconte, en effet, Ulysse possède le don verbal, la forme, l'inspiration élevée, l'invention comme un aède » [1]. La tirade devient tableau pour un récit relevant de l'ekphrasis et le recours à l'hypotypose [2]. Les destins ont guidé Didon vers sa perte, les dieux ont embrasé son cœur, Enée a achevé leur tâche : la mort de Didon est le résultat d'une triple action, d'un processus complet menant à la destruction.

Mais, pourquoi Virgile a-t-il fait de Didon la plus grande victime féminine de l'épopée? Pourquoi avoir choisi une femme - qui plus est une reine - qui possède les vertus cardinales de l'épopée : la *magnitudo*, la *pietas*, l'*humanitas* ? A ce titre, B. Otis va même jusqu'à identifier Didon à Enée affirmant : « Dido is obviously an alter Aeneas. Like him she had a mission to found a new city overseas ; like him she had a special *pietas* toward the dead (Sychaeus is, in effect, Dido's Anchise) ; like him she was lonely and vulnerable. She is thus the great example of *pietas* worsted by the *furor* of passion. She does what Aeneas was saved from ; she sacrifies her duty to her love »[3]. Notre interrogation se précise alors : pourquoi avoir fait de Didon, équivalent féminin d'Enée, une martyre (sans prendre en compte la connotation religieuse de ce mot) ? Peut-être que la réponse se situe justement à l'état embryonnaire dans la question même : c'est parce que Didon entretient un rapport fonctionnel avec Enée dont elle apparaît comme le contrepoint et le dédoublement, que sa mort apparaît comme inéluctable ; Enée est l'homme « who overcomes Dido and Turnus inside himself »[4]. Tout comme Créuse avait disparu, il fallait que Didon meure à son tour, comme si sa combustion était nécessaire à l'épanouissement, à la régénération du héros : pour sceller définitivement le passé tragique de Troie, Didon qui en était témoin - en étant auditrice des malheurs d'Enée - devait elle aussi mourir. La parole de trop, la parole qui tue : c'est ainsi que l'on peut concevoir le récit d'Enée à Didon.

[1] M. Desport (1952), p. 393. Elle renvoie ici aux passages suivants de l'*Odyssée* : XI 333-334, 367-368. On pourrait aussi évoquer le charme qu'offrent les paroles de Jason pour Médée et qui contribue également à causer la perte de cette dernière. *Argonautiques*, III, 453-458.

[2] Par hypotypose, on entend : « décrire une scène de manière si vive, si énergique et si bien observée qu'elle s'offre aux yeux avec la présence, le relief et la couleur de la réalité » selon H. Morier, *Dictionnaire de la poétique et de la rhétorique*, Paris, P.U.F., 1989.

[3] B. Otis (1964), p. 265 : « Didon est clairement un autre Enée. Comme lui, elle avait la mission de fonder une nouvelle ville par-delà les mers ; comme lui, elle avait une *pietas* particulière à l'égard des morts (Sychée est, en effet, l'Anchise de Didon) ; comme lui, elle était seule et vulnérable. Elle est donc le grand exemple de la *pietas* vaincue par le *furor* de la passion. Elle a fait ce qui a sauvé Enée : elle a sacrifié son devoir à son amour. »

[4] B. Otis (1964), p. 385 : « Enée est l'homme qui vainc Didon et Turnus en lui-même. »

Une autre explication, plus rationnelle, plus littéraire, pour légitimer le choix de Virgile d'avoir fait de Didon la victime de l'*Enéide* et d'avoir si fortement stylisé et individualisé ce personnage, peut se trouver dans les exemples d'amour malheureux qui s'offraient au poète. Le personnage de Didon, éminemment tragique, est un creuset où se fondent les traditions littéraires : une situation analogue à celle d'Enée et Didon était présente chez Catulle (Ariane et Thésée) et Apollonios (Médée et Jason). Mais si Ariane et Médée peuvent être rapprochées de Didon, il ne faut pas tendre à une assimilation trop grossière - et donc susceptible d'être erronée - de ces caractères[1]. L'histoire même a pu fournir à Virgile des éléments dans la peinture du couple Didon-Enée ; R. Brasillach le voit ainsi quand il écrit: « Pendant ce temps, César s'oubliait en Egypte, quelques mois, auprès de Cléopâtre. Virgile songeait que c'était une très belle histoire que celle de cet homme qui avait une mission, qui devait sauver et fonder son peuple, et qui oubliait tout, peut-être, auprès d'une enfant capricieuse et très belle. Mais il savait bien que la mission reprendrait le dessus. Et sans cela, l'histoire n'eût pas été belle »[2]. Mais, si une histoire a été exploitée par Virgile, c'est sans doute plus celle qui a lié Cléopâtre à Antoine - dont on voit une représentation sur le bouclier d'Enée - que celle qui l'a attachée à César. Selon J. Perret, la volonté de Virgile quand il introduit une relation entre Didon et Enée est d'investir son héros comme prince légitime de l'Afrique ; déjà prince de l'Asie par son mariage avec Créuse, il sera également prince de l'Italie en épousant Lavinia : ainsi, conclut-il, « il est le prince légitime des trois mondes »[3].

En tout cas, fort des traditions littéraires précédentes, Virgile s'est appliqué à bâtir une poésie aux dimensions de la scène qu'il voulait. Le livre IV, entre autres, est une merveille de composition, de sonorité, d'échos, un écrin qui conserve un des plus beaux joyaux que Virgile ait jamais ciselé. La mort de Didon est soigneusement annoncée et c'est l'image du feu que Virgile utilise comme vecteur pour conduire son héroïne de la vie à l'amour, de l'amour à la mort. Tout commence au premier livre : les appartements de Didon sont luxueusement ornés et l'or y tient une bonne place [4]. Or, ce luxe bien qu'honorable semble également inquiétant et

[1] Contestant l'opinion la plus courante de la critique, A. Bellessort s'indigne même de voir Didon comparée à Médée : « je ne comprends même pas qu'on ose la rapprocher de la Médée d'Apollonios de Rhodes. Je viens de relire les *Argonautiques*. Ne les relisez pas ou ne les lisez pas, quand vous aurez vécu quelque temps en compagnie de Virgile. L'héroïne du poète alexandrin n'est qu'une belle fille sensuelle, impulsive et barbare ; et tout son attirail de magicienne ne lui compose pas une âme. Didon est la première des femmes amoureuses dont nous sachions pourquoi elles ont aimé. » A. Bellessort (1920), p. 287.
[2] R. Brasillach (1931), p. 31.
[3] J. Perret (1966), p. 108.
[4] *En.*, I, 637-642.

J. Perret précise : « le lecteur se souvient des richesses de Priam, de la pauvreté d'Evandre ; il pressent qu'un drame de tentation va commencer » [1]. Et parmi les présents qu'Enée offre à la reine se trouvent un « manteau dont l'or et les broderies raidissent l'étoffe » et « une couronne double de pierreries et d'or » [2], tous deux sauvés des flammes de Troie. Avant même la naissance de leur amour, la liaison entre Enée et Didon est déjà incandescente. Enfin, la scène du banquet présente - outre une profusion de mets- un bouquet de lumière :

[…] dependent lychni laquearibus aureis
incensi et noctem flammis funalia uincunt. [3]

Non, la nuit n'est pas vaincue par les flambeaux... ceux-ci ne font que retarder sa venue. L'amour a été suscité, la blessure d'Amour fait ses premiers effets :

At regina graui iamdudum saucia cura
uolnus alit uenis et caeco carpitur igni. [4]

Le feu qui jusqu'alors ne brillait qu'à l'extérieur - dans la salle du banquet, sur les bijoux- vient de pénétrer « à l'intérieur » de la reine, consumant ses entrailles ; la mort est proche [5]. Virgile décrira ainsi la mort de Didon qui s'est transpercée du fer, sur un bûcher qu'elle avait allumé :

[…] omnis et una
dilapsus calor atque in uentos uita recessit. [6]

Le feu emblématique du sort de Didon connote aussi fortement le personnage d'Enée : il a dû traverser les flammes de Troie, il lui fallait aussi quitter celles qui embrasaient Carthage pour atteindre des zones plus calmes et plus sereines. Mais, alors qu'au chant II Enée subissait ces feux et s'acharnait à les éviter, au chant IV, il en est l'instigateur indirect

[1] J. Perret, *En.*, t.I, v. 642, note 1.
[2] *En.*, I, 648 *pallam signis auroque rigentem* et I, 655 *duplicem gemmis auroque coronam*.
[3] *En.*, I, 726-727 : « Des lampes allumées pendent aux lambris d'or, la flamme des flambeaux triomphe de la nuit. »
[4] *En.*, IV, 1-2 : « Mais la reine depuis longtemps blessée d'un mal inguérissable nourrit sa plaie du sang de ses veines et se consume d'un feu caché. »
[5] Phèdre, elle aussi, a connu les tourments de ce feu : « Chargés d'un feu secret, vos yeux s'appesantissent. » Racine, *Phèdre*, I, 1, 134.
[6] *En.*, IV, 705 : « […] dans l'instant même se dissipa toute chaleur, la vie s'en est allée aux vents.»

et, quand ils s'allument, il est déjà loin. Mais quelle est la part du destin par rapport à la volonté humaine ? L'homme peut-il se mesurer aux forces extérieures ? Et la femme, le peut-elle ? Le monde épique, enfin, laisse-t-il encore une lueur d'espoir aux hommes[1] ?

Si la parole, à laquelle Didon accorde foi, contribue à la tuer en faisant d'elle un témoin gênant des malheurs de Troie et la complice des amours d'Enée, c'est que le silence eût été salutaire. Enée, en effet, met les voiles de nuit et part sans un mot pour Didon : c'est peut-être ce qui le sauve du péril carthaginois. Mais cette tendance s'inverse au chant VI – dont le chiffre IV est le miroir - : Enée interpelle Didon qui reste sourde à son appel : a-t-elle compris l'efficacité dangereuse du langage et craint-elle de prononcer certains mots ? Ce qui est sûr, c'est que l'image que Didon souhaite laisser d'elle vivante, c'est celle d'une reine en furie maudissant la race d'Enée. Si la parole est symbole de vie, elle refuse d'en user une fois morte. Une contradiction apparaît alors : si la parole peut tuer, c'est elle aussi qui symbolise l'énergie vitale ; c'est une arme à double tranchant, tout comme le silence qui peut être salvateur ou mortifère. Il convient de resituer silence et parole dans leurs différents contextes : chez l'individu seul, dans la situation d'un couple, et en collectivité, pour discerner leur véritable pouvoir.

b. Le silence ou l'échec d'Orphée

Qui dit couple, suppose une relation duelle basée sur une forme de communication, dont le langage fait partie et est d'ailleurs le principal instrument. Il peut s'agir d'un langage verbal ou gestuel ; ce dernier pouvant être tout aussi porteur de sens que le premier : ce que les mots sont parfois impuissants à dire, les gestes peuvent le traduire. Si Enée apparaît bien comme un nouvel Orphée grâce au pouvoir captivant de son récit sur son auditoire, ce n'est que le temps des chants II et III. Il devient par la suite un anti-Orphée : si, comme ce dernier, il retrouve la femme aimée aux Enfers, ce n'est pas qu'il vient l'y chercher, mais plutôt qu'il l'y a conduite, malgré lui. Au geste d'Orphée se retournant, au seuil des Enfers, pour voir Eurydice et la perdant à jamais, correspond la parole d'Enée à destination de Didon qui se détourne à jamais de lui. Le silence de Didon devant Enée symbolise l'échec d'Orphée : la

[1] Sénèque évoque magnifiquement cette quête de l'homme à la recherche de la lumière dans une lettre à Lucilius (XXVI, 102).

parole n'a plus le pouvoir attirant qui était le sien. Enée s'adresse à Didon qui ne lui accorde pas même un regard :

Illa solo fixos oculos auersa tenebat
nec magis incepto uoltum sermone mouetur
quam si dura silex aut stet Marpesia cautes. [1]

Enée s'est arrêté brusquement, comme en témoigne le participe *incepto,* surpris par le silence de Didon. Il tente de l'émouvoir, mais cette dernière n'est plus partagée entre l'amour et la répulsion : elle est interdite, encore en plein désarroi puis se réfugie dans la haine, *inimica refugit* et part retrouver son époux Sychée. Aucun étonnement, pour un contemporain de Virgile, à ce que Didon trouve du réconfort auprès de son premier mari. L'abus des divorces et des mariages successifs est alors si grand que les Romains ont perdu la notion de la sainteté du mariage [2]. Cette attitude offre, de plus, l'avantage de laisser Enée seul face à un couple qui s'est retrouvé : ce n'est plus le briseur d'âme qui apparaît, mais le réconciliateur. Finalement, l'enjeu tragique réside plus dans l'apparition que dans le sens de la parole : les mots qu'Enée n'a pas su trouver à son départ de Carthage n'ont plus aucune valeur dans les Enfers, maintenant que tout est joué. A peine Mercure lui a-t-il enjoint de quitter l'Afrique qu'Enée prend la mer ; en cinq vers seulement, les flots sont brassés par les
rames troyennes. Ne subsiste plus alors qu'une impression, celle de l'aube se levant sur un jour neuf et un port vide :

Et iam prima nouo spargebat lumine terras
Tithoni croceum linquens Aurora cubile.
Regina e speculis ut primam albescere lucem
uidit et aequatis classem procedere uelis,
litoraque et uacuos sensit sine remige portus,
terque quaterque manu pectus percussa decorum
flauentisque abscissa comas « Pro Iuppiter ! ibit

[1] *En.*, VI, 469-471 : « Elle, s'étant détournée, tenait ses yeux fixés au sol et à cet essai d'entretien ne marque pas dans son visage plus de sentiment que si dur silex elle était ou que fût là debout un marbre de Marpessos. »
[2] Si cette rencontre ne choque personne dans l'Antiquité, chez Corneille, la situation de Polyeucte conseillant à Pauline d'épouser Sévère est parfaitement différente.

hic, » ait « et nostris inluserit aduena regnis ! » [1]

Les deux premiers vers, que l'on retrouve au chant IX formant alors parenthèses entre les jours de combats des Troyens contre les Rutules, et qui semblent purement conventionnels[2], acquièrent ici une dimension autre. Cette scène d'un couple se séparant au petit matin, l'Aurore quittant la couche de Tithon, est tout à fait significative par rapport à la situation des deux protagonistes de l'épisode : Enée vient à son tour de laisser Didon, mais de manière définitive. Ce qui peut apparaître anodin et ritualisé, dans le cas de l'Aurore, devient alors un fait exceptionnel, irréversible et par là même dramatique dans le cas de Didon. Seule, mise en relief par sa position au faîte de la tour [3], Didon assiste en spectatrice impuissante à son malheur ; agissant alors selon le rituel propre aux deuils, elle se frappe la poitrine et arrache ses cheveux. L'expression de sa douleur est proportionnelle à l'amour qu'elle vouait à Enée. Face à ce départ muet et sans adieux, Didon laisse s'exprimer sa peine qui se mue rapidement en haine : elle a été bafouée dans son intégrité de femme et c'est la reine, forte de sa puissance, qui entend demander réparation. Le dernier vers instaure une distance symbolique, déjà marquée géographiquement, entre elle et Enée : elle ne le nomme pas, ne retenant de lui que son caractère d'étranger[4]. La rupture est consommée et la douleur de Didon va s'exprimer, seule, dans un monologue qu'Enée ne peut plus rompre. Le tort de l'absent, c'est de ne pouvoir arrêter le flux de paroles qui grossit et submerge bientôt la reine. Enée est sur les flots, mais c'est Didon qui se noie.

En opposition à Didon, la femme délaissée et abandonnée sans un mot, on trouve Lavinia, la femme donnée à Enée. Deux êtres qui ont pour principal point commun leur union avec Enée, qui est aussi, dans les faits, leur principale distinction. L'une reine, l'autre fille de roi, Didon et Lavinia sont toutes deux dignes d'Enée, mais les dieux ont leur préférence et c'est le temps de leur union qui fera toute la différence. Didon n'est qu'un amour de passage

[1] *En*., IV, 584-591 : « Et déjà la naissante Aurore épandait sur le monde une neuve lumière, laissant le lit safrané de Tithon. La reine, de sa tour, dès qu'elle vit les premières lueurs blanchir, et s'éloigner la flotte les voiles pareillement gonflées, dès qu'elle sentit que plus un rameur ne restait sur les rivages dans le port vide, trois fois, quatre fois de ses mains frappant sa belle poitrine et arrachant ses blonds cheveux : « Oh ! Jupiter ! dit-elle, il partira ; un étranger de passage se sera joué de notre royauté ! »

[2] *En*., IX, 459-460. Ces vers sont par ailleurs imités d'Homère, *Il*, XI, 1 et XXIV, 695. Voir aussi Lucrèce, II, 164.

[3] On ne peut que penser au vers imagé de Racine, *Athalie*, I, 1, vers 160 :

« Et du temple déjà l'aube blanchit le faîte.»

[4] Tout comme dans le roman de Camus, le terme d' « étranger » a ici un sens double : d'une autre nationalité que Didon, Enée est aussi étranger à la reine qui fera mine de ne pas le reconnaître aux enfers ; étranger vis-à-vis des autres, son comportement en fait aussi un étranger à lui-même.

dans la vie du héros ; Lavinia représente la concrétisation de son destin et, à ce titre, leur union acquiert un caractère intemporel. Face à une Didon qui écoute beaucoup Enée, pendant deux chants, l'accueille et le réconforte, on trouve une Lavinia muette, qui n'a aucun entretien avec Enée. Si l'on peut reprocher à Didon de parler trop parfois –excepté aux enfers où elle s'efface sans un mot -, Lavinia ne parle pas : elle reste muette, entièrement soumise au sort que lui réserve son père. Promise à Turnus, elle accepte de le perdre sans un mot. C'est sans doute à cause de cette difficulté à verbaliser leur amour que Turnus et Lavinia condamnent par avance leur couple. Si la force de l'individu peut s'accroître grâce à son appartenance à un couple dont il se réclame, elle diminue avec les non-dits et les sous-entendus qui l'inhibent. D'ailleurs, au début du chant XII, Turnus ne s'appartient déjà plus à lui-même, aliéné qu'il est aux puissances célestes ; devant la déroute des Latins, il accepte un combat singulier contre Enée :

« Nulla mora in Turno […] » [1]

Parlant de lui à la troisième personne du singulier, Turnus se présente comme le bras armé de la vengeance, le dernier recours de la guerre : il n'est plus homme, avec sa singularité et ses sentiments ; c'est désormais l'instrument de la victoire ou de la défaite et seul il assumera l'une ou l'autre issue. Voilà l'exemple d'une parole impersonnelle, d'une voix sans auteur. C'est la voix de la guerre imposée et à laquelle il faut se soumettre, la voix de la raison face à celle du cœur : en se lançant dans ce duel, Turnus sait qu'il risque de mourir et que Lavinia est à jamais perdue pour lui. D'ailleurs il la donnera lui-même à Enée [2]. Ce n'est pas seulement l'adieu de Turnus à ses espérances personnelles qui apparaît alors, mais le renoncement au trône de l'Italie et la passation de pouvoir entre le roi potentiel et le futur roi. Lavinia n'est pas une personne privée ; l'épouser, c'est devenir le successeur de Latinus. On comprend mieux alors qu'elle soit un personnage quasiment muet de l'épopée : elle n'a pas d'existence propre ; elle est le vecteur de l'accession au trône. Finalement, Lavinia est un rôle plus qu'un personnage véritable.

Qu'il soit d'or ou d'argent, le silence est précieux dans l'*Enéide* : c'est un moyen de se préserver et de rester maître de sa personne. Les paroles de Turnus visant à fléchir Enée pour

[1] *En.*, XII, 11 : « Turnus ne se dérobe pas […] »
[2] *En.*, XII, 936-938 : « Tu as été vainqueur, les hommes d'Ausonie ont vu le vaincu tendre les mains, Lavinia est ton épouse ; dépose désormais ta haine. »

que ce dernier l'épargne sont cause de sa mort. Il évoque l'image de son père, Daunus cherchant à toucher la fibre sentimentale d'Enée lui-même très proche d'Anchise, mais ne fait que raviver sa colère à la vue du baudrier arraché à Pallas. A la pensée du malheureux enfant laissant son père orphelin de fils, la compassion cède la place à une haine farouche. De même Didon, avec son flot de paroles désespérées au départ d'Enée, ne fait qu'accroître sa douleur et se précipiter dans un abîme de mots et de maux. En revanche, Lavinia qui ne cède pas à la douleur, pas plus qu'à l'amour ou à la haine, poursuit la vie que lui a fixée le destin. Mais qui retient-on, au terme de l'épopée ? Le nom de Didon a sans aucun doute plus d'écho que celui de Lavinia et pourtant c'est la seconde qui est essentielle dans l'histoire romaine. Sans doute s'attache-t-on davantage à des figures plus contrastées, et donc plus humaines, telle qu'apparaît Didon ; Lavinia est figée dans un état de neutralité sentimentale qui la rend inaccessible. La parole poétique aussi, se fait parole prophétique quand elle confère l'immortalité littéraire à ses héros. Ainsi en a voulu Virgile avec Nisus et Euryale, morts tous deux dans un même combat :

> *[…] Si quid mea carmina possunt,*
> *nulla dies umquam memori uos eximet aeuo,*
> *dum domus Aeneae Capitoli immobile saxum*
> *accolet imperiumque pater Romanus habebit.* [1]

C'est un appel à ses contemporains qu'adresse ici le poète. Si l'on admet que *domus Aeneae* désigne l'empereur, par une assimilation entre la maison d'Enée et la maison des *Iulii*, sans doute *pater Romanus* désigne-t-il les *patres conscripti* – il est, en effet, peu vraisemblable qu'il qualifie Jupiter lui-même. Si le chant poétique est propre à immortaliser certaines figures marquantes de l'épopée, il est une autre instance chargée de divulguer largement certaines informations, c'est la *fama*. Elle n'a rien de la tranquille assurance du chantre de l'épopée, mais apparaît plutôt comme une voix maudite semant le trouble. Le *uates* et la *fama* forment sans doute un des couples les plus mal assortis de l'*Enéide*, mais aussi un des plus éloquents.

[1] *En.*, IX, 446-449 : « Si mes chants ont quelque pouvoir, aucun jour ne vous fera sortir de la mémoire des âges, tant que la maison d'Enée s'appuiera sur le roc immobile du Capitole et que le maître romain conservera l'empire. »

c. La furie ; le besoin du monstrueux : la *fama*

La parole, comme le souffle qui la fait jaillir, est signe de vie ; mais c'est une vie qui peut s'exprimer dans ce qu'elle a de plus terrible, de plus innommable même parfois. Il est, en effet, une parole, égarée, qui révèle l'incapacité de l'être humain à dominer sa condition charnelle et dont le poids l'entraîne vers la négation de l'humanité, vers la monstruosité. Virgile sacrifie volontiers à ce besoin de *monstrum* [1], d'extraordinaire, de prodigieux et parfois de hideux que son époque tend pourtant à repousser. Il ne va pas toutefois jusqu'à outrepasser les préceptes horatiens [2], et il nuance ses propos, limite le *monstrum*, le cantonne à des places singulières qui lui donnent tout son relief. Or, le monstrueux, tel qu'il apparaît dans l'*Enéide*, est une figure du chaos, qui, par un effet de contraste, permet de mettre en valeur l'ordre qui domine à plusieurs reprises dans l'épopée : c'est dans l'opposition que se construit l'harmonie, c'est quand on la confronte au désordre qu'elle acquiert tout son relief. Figure négative, agissant comme un révélateur de son corollaire, l'ordre harmonieux, le *monstrum* a aussi sa place propre dans l'épopée, et il ne faudrait pas le limiter au seul rôle de repoussoir qui tendrait à occulter sa signification propre dans l'œuvre poétique.

C'est au chant IV que surgit un monstre doué de parole, la *fama*, dont l'action, tout au long de l'épopée sera toujours de nature à accélérer le rythme du récit et à précipiter les personnages dans le drame. Didon et Enée viennent de s'unir, sous des auspices orageux ; la Renommée est déjà en route :

> *Extemplo Libyae magnas it Fama per urbes,*
> *Fama, malum qua non aliud uelocius ullum :*
> *mobilitate uiget uirisque adquirit eundo ;*
> *parua metu primo, mox sese attollit in auras*
> *ingrediturque solo et caput inter nubila condit.* [3]

[1] Voir Claude Moussy (1977), pp. 345-369.
[2] Horace insiste, dans son *Art Poétique*, sur la loi de l'unité, dont la violation conduit à la création d'un monstre : « Si un peintre voulait ajuster sur une tête humaine le cou d'un cheval et appliquer des plumes de diverses couleurs sur des membres pris de tous côtés, dont l'assemblage terminerait en hideux poisson noir ce qui était par en haut une belle femme, pourriez-vous, introduits pour contempler l'œuvre, vous retenir de rire, mes amis ? », traduction de F. Villeneuve, v. 1-5.
[3] *En.*, IV, 173-177 : « Aussitôt la Renommée va par les grandes villes de la Libye, la Renommée, un mal plus que tout autre prompt, il prend vigueur par le mouvement et en allant acquiert des forces ; petite d'abord par la crainte, bientôt elle s'élève dans les airs, ses pas foulent le sol, sa tête se cache dans les nues. »

L'arrivée de la Renommée, à travers les airs, est ici plus qu'une allégorie : c'est une véritable caricature. Personnifiée sous le nom de Ὄσσα (la Voix) chez Homère [1], Φήμη chez Hésiode [2], la *Fama* devient une caricature symbolique sous le plume de Virgile : la renommée, parole d'une gloire toute épique, s'est muée en rumeur vile et maléfique, gagnant en horreur ce qu'elle perd en grandeur. C'est à travers l'outrance du symbole que transparaît la caricature dont la raillerie ou le ridicule sont loin d'être les seules composantes [3]. Peut-être Virgile s'est-il inspiré d'une peinture pour faire le portrait de ce personnage monstrueux qui trouve sa correspondance dans *La Peste* de La Fontaine, « Un mal qui répand la terreur ». Or la voilà, cette Renommée, au cœur du poème, à un point de dramatisation de l'intrigue, la voilà devenue un objet poétique malgré l'esthétique du beau qui parcourt l'épopée. A travers la *Fama*, l'imagination devient le porte-parole de la poésie et du poète tout en transcendant l'épopée. Ce n'est plus à travers la parole des Muses que chante l'aède, mais par le biais de la rumeur, fille de la Terre et sœur du Titan Coeus et du Géant Encelade [4]. Issue d'une famille monstrueuse, et longtemps discréditée par la critique[5] qui y voit une figure d'indécence, *Fama* jouit d'une image plus favorable dans les écrits d'A.-M. Tupet [6]. Monstre hybride qui tient des Sirènes, du Sphinx, des Harpies, de Typhée ou d'Eris, la *Fama* est un monstre protéiforme, insaisissable, dont le corps importe finalement nettement moins que la voix qui est son véritable constituant, « monstre vocal » comme la définit S. Clément [7]. C'est donc un monstre d'un genre nouveau que crée Virgile, tout en s'inspirant des mythologies existantes : « ce n'est pas là une peinture, mais un monstre vaguement aperçu qui représente pour ainsi dire la démoniaque ambiguïté de la force, publicité et rumeur que Didon a désormais déchaînée » [8].

La *Fama* se situe à mi-chemin entre les Harpies et Allecto, le déchaînement de la force brutale et aveugle et la violence commanditée, réfléchie, codifiée. C'est la voix de la colère

[1] Homère, *Od.*, XXIV, 413.
[2] La conception d'Hésiode est particulièrement différente de celle de Virgile ; quand ce dernier en fait une monstruosité, le premier l'avait qualifiée de déesse : φημή θεὸς νὺ ἐστι καὶ αὐτή (« la réputation est une déesse elle aussi », traduction de P. Mazon), *Les Travaux et les jours*, v. 764.
[3] Cf Robert de Sizeranne, « La caricature » dans *Le Miroir de la Vie*, 1ère série, Paris Hachette, 1902, p.79.
[4] *En.*, IV, 177-179 ; Virgile mêle le mythe de l'antique déesse Terre à celui du mythe hésiodéen de Γῆ, mère des Titans qu'il confond avec les Géants, pour créer une famille monstrueuse à la dernière née : *Fama.*
[5] Cf T.E. Page (1894), A. Cartault (1926) et E. Paratore (1948).
[6] A.M. Tupet (1981), pp. 81-91.
[7] S. Clément (2000), pp. 314-325.
[8] A.M. Tupet (1981), p. 91.

exprimée de manière légère : elle se dissémine progressivement, mais c'est aussi un monstre dont le seul aspect suffit à susciter l'effroi :

> *Monstrum horrendum, ingens, cui quot sunt corpore plumae,*
> *tot uigiles oculi subter (mirabile dictu),*
> *tot linguae, totidem ora sonant, tot subrigit auris.* [1]

« Ce qui est visé et atteint derrière cette représentation, c'est son essence même d'être de langage. Les mille plumes qui la décorent, les yeux et oreilles tout aussi indénombrables qui la servent, ne sont là que pour compléter le portrait de celle qui incarne avant tout, ainsi que le souligne l'anaphore de *tot*, le vil bavardage d'une foule à la pluralité indistincte » [2]. L'expression *monstrum horrendum*, qui qualifie déjà Polyphème au chant III [3], augure d'une description particulièrement affreuse, et le comble de l'horreur est effectivement atteint : rien n'est épargné. Virgile va même, grâce à la préposition *subter*, jusqu'à exprimer une des qualités de la Renommée : elle voit les humains sans que ceux-ci ne puissent apercevoir ses yeux. Monstre tout puissant et indécelable, elle entend tout, voit tout et répète tout, en prenant soin d'exagérer la réalité, au besoin de la déformer pour donner plus d'impact à ses propos. Finalement *Fama* apparaît comme l'anti-voix poétique, capable de parler quand le poète modère son chant et se refuse encore à la voie épique [4]. C'est là tout ce que nous savons sur elle : impossible de se la représenter, les détails physiques sont trop ténus ; elle doit rester insaisissable, invisible et nul ne doit pouvoir la reconnaître. Seule sa voix importe finalement ; c'est un monstre parlant et ses mots sont des actes qui frappent ses proies aussi durement que l'eût fait une flèche. Elle apparaît comme un avatar des Muses dont elle a les attributs :

> *[…] tam ficti prauique tenax quam nuntia ueri.* [5]

---

[1] *Enéide*, IV, 181-183 : « Monstre horrible, démesuré : autant il a de plumes sur le corps, autant d'yeux vigilants - ô prodige- sous chacune, et autant de langues, autant de bouches qui parlent, autant d'oreilles qui se dressent. »
[2] S. Clément (2000), p. 318.
[3] Virgile offre un portrait similaire de celui de *Fama* à Polyphème (III, 659-665) et à Mézence (X, 767) comparé à Orion. On retrouve les traits de la Discorde de l'*Iliade* (IV, 443).
[4] Encore poète didactique, dans la *recusatio* des *Géorgiques*, II, 42-44, Virgile se refuse à entreprendre l'*opus maius*, l'œuvre épique : *Non ego cuncta meis amplecti uersibus opto/non, mihi si linguae centum sint oraque centum, /ferrea uox* … (« Je ne veux pas dans mes vers embrasser toutes choses. Non, eussé-je cent langues, eussé-je cent bouches, une voix de fer … »).
[5] *En.*, IV, 188 : « […] aussi acharnée à tenir ce qu'elle imagine ou déforme que messagère de la vérité. » Cette description peut nous évoquer la tirade de la Calomnie du *Barbier de Séville*.

Non sans écho avec l'auto-présentation des Muses hésiodiques [1], ce portrait ajoute une nuance au personnage de *Fama* grâce au terme *praui* : elle ne se contente pas de rapporter la vérité, mais elle la déforme, à l'image de son physique lui-même hybride et dépravé. Car la dichotomie des propos de *Fama* n'est pas la même que celle des Muses de l'Hélicon : ces dernières jouent à mêler le vrai et le faux ; la première lie le vrai à la déformation de la réalité, ce qui advient à ce qui aurait pu advenir, ce qui est à ce qui pourrait être. Elle reste dans le domaine du vraisemblable, du possible, conférant ainsi du poids à ses propos qui sont tous susceptibles d'être crus. La Renommée part de la réalité pour inventer ses conséquences et envisager ses issues potentielles, enflammant ainsi les ardeurs des hommes :

Haec passim dea foeda uirum diffundit in ora. [2]

Foedus ne s'applique pas directement à *Fama*, mais à ses propos ; c'est un pluriel neutre apposé à *haec* : la Renommée fait apparaître sous un jour ignoble la liaison de Didon et Enée. Dans sa bouche, le *fas* devient *nefas* et le *pius, impius* : elle ne connaît ni frontière ni limite et porte ses propos à leur paroxysme avec un seul but : déclencher les passions. C'est donc une anti-Muse ; sa voix, qui excède le domaine du possible et du véritable, se présente comme une anti-voix prophétique. Là où la Sibylle elle-même fait œuvre de modestie [3], *Fama* s'exprime en un langage clair mais rempli d'illusion et de tromperie. Il faut se méfier, dans l'*Enéide*, des voix trop habiles à parler : elles sont souvent les vecteurs du mensonge et de la ruine, qu'on pense à l'habile Sinon ou à Ulysse aux mille tours. Le chant de *Fama*, elle-même difforme, ne peut être que déformé : elle subvertit le réel, l'arrange de telle manière qu'il serve la cause de la violence et de la colère qui sont ses buts premiers. Ainsi divulgue-t-elle la passion de Didon et d'Enée, mêlant sans distinction *facta* et *infecta* :

Venisse Aenean Troiano sanguine cretum,

---

[1] Hésiode, *Théogonie*, v. 27-28 : ἴδμεν ψεύδεα πολλα λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοια

ἰδμεν δ 'εύτ' έθέλωμεν, άληθέα γηρυσασθαι.

(« […] nous savons conter des mensonges tout pareils aux réalités mais nous savons aussi proclamer des vérités », traduction de P. Mazon).

[2] *En.*, IV, 195 : « Telles sont les horreurs dont la déesse emplit partout la bouche des hommes ».

[3] *En.*, VI, 625-627. Incapable de satisfaire complètement la curiosité d'Enée, la Sibylle montre qu'il est des vérités qui demeurent inaccessibles tant au verbe poétique qu'à la parole prophétique :

non, mihi si linguae centum sint oraque centum
ferrea uox, omnis scelerum comprendere formas,
omnia poenarum percurrere nomina possim.

« Non, eussé-je cent langues, cent bouches, une voix de fer, je ne pourrais représenter toutes les formes des crimes, énumérer tous les noms des supplices. »

cui se pulchra uiro dignetur iungere Dido ;
nunc hiemen inter se luxu, quam longa, fouere
regnorum immemores turpique cupidine captos. [1]

Ce qui était amour, *Fama* en fait une relation honteuse et condamnable : deux débauchés, oublieux des intérêts de la communauté, s'abandonnent à leurs plaisirs personnels. Le début de son chant est véritable (les deux premiers vers), mais rapidement, on verse dans l'exagération, le mensonge, la vilenie jusqu'au scabreux. *Fama* veut choquer, percuter et son discours s'adresse autant aux hommes qu'aux dieux. Si Iarbas entend immédiatement ses paroles, Mercure les reprend un peu plus tard dans son avertissement nocturne à Enée :

« […] Tu nunc Karthaginis altae
fundamenta locas pulchramque uxorius urbem
exstruis ? heu, regni rerumque oblite tuarum ! » [2]

Dans son rappel à l'ordre, Mercure précise à Enée qu'il est « l'esclave d'une femme », *uxorius*. Cet adjectif est d'ailleurs doublement mis en relief, par sa position d'abord, puis par son sens. Il est placé entre *pulchram* et *urbem*, le premier qualifiant grammaticalement le second. En interprétant chacun des mots, *pulchram* peut faire écho à Didon, tandis qu'*urbem* serait une annonce de la future Rome. Au sein même de l'écriture, Enée se trouve pris au piège entre l'amour de Didon et sa mission. Par ailleurs, *uxorius* signifie que le héros est asservi à une femme mariée, puisque ce n'est pas le terme *mulier* ni *puella* qui est utilisé, mais *uxor*, qui renvoie à *uir*. Si *uxorius* fait référence au couple, il est aussi un reproche puisqu'il met en valeur la passivité d'Enée dans cette relation : on est loin de la mission qu'il doit accomplir …

« Si on fait l'effort de la débarrasser de son encombrante perversité, *Fama* énonce aussi clairement une vérité sur les deux héros, égarés dans une aventure hors du commun, hors normes, et sans doute, non épique. […] C'est en effet *Fama*, qui, étant à l'origine du vaste bouche à oreille qui part du roi Iarbas pour arriver à Jupiter, permet finalement le redressement du héros, dès lors que Mercure, l'invectivant, le remet dans le droit chemin de

[1] *En*, IV, 191-194 : « Enée, un héros de troyenne ascendance, était venu, la belle Didon daignait s'unir à lui ; maintenant, pendant ce long hiver, ils s'occupaient l'un de l'autre, tout aux plaisirs, oublieux de leurs royaumes et captifs d'une honteuse passion. »
[2] *En*, IV, 265-267 : « Te voilà maintenant à mettre en place les fondements de l'altière Carthage, une belle ville que tu fais sortir du sol en honnête mari. Malheur ! prince oublieux de ton royaume et de ta destinée ! »

« son » épopée »[1]. Finalement, mis à part l'exagération et le monstrueux qui la caractérise, *Fama* a presque le même rôle que le chœur des tragédies grecques : elle commente l'action et prévient les malheurs à venir. A l'instar des choreutes, *Fama* agit sous couvert d'un masque – ici fait de plumes- qui voile son visage et surtout son regard ; elle a un rôle dans l'intrigue et suppose un certain écoulement du temps. C'est un rôle dramatique, qui précipite l'action : c'est ici que se décide l'issue du chant IV et la tragédie de Didon. Mais il est aussi un autre point commun, moins apparent sans doute, entre le rôle du chœur et celui de *Fama*, c'est que tous deux parlent au peuple au nom du poète. Ce qui peut être évident pour le chœur de tragédie, ne va pas de soi concernant le personnage de *Fama.* En effet, il est une contradiction interne à ce personnage, c'est sa place au sein de l'écriture épique : il est à la fois en marge du projet épique – conventionnel, même s'il souscrit aux lois du *decorum* et parfaitement inséré dans l'œuvre, véritable voix du poète, nouvelle Muse, non pas à l'origine du projet épique, mais au point de déviance de l'épopée. Il n'est pas anodin que l'apparition de *Fama* soit concomitante avec la faute de Didon :

Coniugium uocat, hoc praetexit nomine culpam. [2]

Fama apparaît au moment même où le mot de *culpa* est prononcé, comme attirée par une notion proche de ses prérogatives. La Renommée est toujours porteuse de maux ; dans l'*Enéide*, elle n'a jamais pour rôle de réconforter ou d'apporter une bonne parole [3]. Rôle dramatique ou rôle tragique, elle sert l'action et le pathos, relançant l'épopée ou retardant l'action pour privilégier l'émotion. Sa parole n'est donc pas vaine élucubration monstrueuse, c'est aussi, nuance sensible notamment au chant IV, « un signal poétique chargé d'indiquer, en les grossissant, les erreurs qui nourrissent le texte, et de là, ce que l'on pourrait appeler certaines « errances » du texte. De fait, au moment où surgit le monstre *Fama,* ce même texte menace de sortir de la voie épique qui est la sienne, et la voix épique de s'éteindre » [4]. En effet, si Enée s'attarde à Carthage, c'est la fin de l'épopée ! Le texte verserait alors dans le

[1] S. Clément (2000), pp. 322-323.
[2] *En.*, IV, 172 : « elle parle d'un mariage, sous ce nom elle voile sa faute. »
[3] Si l'on rapproche l'hybride *Fama* de la modeste *fama*, comme les commentateurs anciens de Virgile semblaient le faire (Servius, *ad Georg*, I, 247 ; Tib. Donat, *ad En.* III, 694-5), elle intervient dans quatre chants : au chant III, elle précipite la séparation d'Enée et de Didon et amorce la mort de cette dernière ; au chant VII, elle annonce l'arrivée d'Enée dans le Latium et aiguise des haines farouches plus que de nobles alliances ; au chant IX, elle apporte à la mère d'Euryale la nouvelle de la mort affreuse de son fils décapité et au chant XI c'est celle de Pallas qu'elle apprend à son père Evandre.
[4] S. Clément (2000), p. 323.

roman d'amour ; ce n'est pas le propos de Virgile. *Fama* intervient quand le héros a oublié sa propre *fama* ; c'est la seule divinité à apparaître au début du chant IV, c'est elle qui alerte les dieux et notamment Jupiter qui prendra ensuite le relais. C'est donc un révélateur de la (mauvaise) conscience de l'âme : elle met en exergue les fautes du héros qui a choisi de s'affranchir du pouvoir des dieux et des *fata.*

Fama, monstre hybride et repoussant, apparaît à un moment opportun, quand l'épopée s'égare dans les errances du cœur et qu'elle acquiert, elle aussi, une couleur nuancée, où la passion se mêle à l'action et menace de la supplanter. Elle contient en elle deux réalités distinctes, à la fois monstre opposé à l'univers épique et moteur de l'action, voire interprète de la parole du *uates* : symbiose des contraires, c'est une figure originale qui forme à elle seule un couple d'antagonismes indissociables. Les deux aspects de *Fama* interagissent sur le poème : il y a forcément un double mouvement de rejet et d'attraction exercé par ce monstre pourtant lucide. Avec ses multiples bouches, langues, yeux et oreilles, *Fama* est aussi la réussite à laquelle cherche à parvenir Virgile : fondre en un seul et même creuset les traditions, légendes et écrits antérieurs [1]. C'est une *uox monstrifera* qui apporte, sans ménagement, une impulsion nouvelle à l'écriture codifiée de l'épopée.

De la parole d'un personnage au silence d'un autre, de la parole de la *fama* à celle du poète se tisse peu à peu un réseau de voix dans l'épopée. Même le silence et les non-dits sont porteurs de sens. Pourquoi assiste-t-on à la crise de folie d'Amata, où elle révèle l'amour véritable qui unit Turnus et Lavinia, et pas à la scène de confidence où cette dernière en fait l'aveu à sa mère [2] ? Lavinia n'a pas droit à la parole, sa simple présence suffit à nourrir l'action d'un but : l'accession au trône. Quant à Didon, au départ d'Enée, elle n'est plus qu'une voix qui s'éteindra définitivement aux Enfers. L'épopée, comme son nom l'indique, est avant tout parole poétique [3] : elle ne se contente pas d'exposer des actions plus ou moins glorieuses, mais les commente, les explique, les déplore et les justifie parfois. La parole est un des moteurs de l'action : elle sous-tend les actions et en expose l'objectif. Des couples se font et se défont, avec ou sans mots, et ce sont ces instants qui nous importent ici. Plus qu'un

[1] D'ailleurs, dans les *Géorgiques*, la déclaration poétique qui entourait le cliché des cent bouches servait aussi d'introduction à la fiction merveilleuse des greffes.
[2] *En.*, XII, 65-70 ; alors qu'Amata demande à Turnus de cesser le combat, Lavinia et Turnus laissent deviner leur amour, l'une rougissant et l'autre la regardant avec amour.
[3] Il vient du terme τὰ ἔπη, hexamètres.

simple message, la parole dévoile aussi une intention : elle raconte, décrit, explique, convainc ou donne un ordre ; or, toutes ces actions ne sont pas dénuées de sentiments ; joie, colère, compassion … Dans ce cadre, la parole crée un lien entre les individus, qu'il soit positif, funeste ou neutre. Les mots de la rencontre ne sont pas toujours tendres, surtout dans le cadre de la guerre où l'on trouve les mots « haine » et « ressentiment », mais ils permettent la confrontation d'individualités et l'émergence de couples.

B Colère et apaisement : les piliers de la guerre

« Les nobles pensées naissent des nobles spectacles. » [1]

a. Turnus ou le drame de la parole

La grandeur humaine a besoin de se mesurer à la grandeur d'un monde. Celui de la guerre offre un cadre privilégié à l'expression de la colère et de la démesure humaines. Qu'on parle d'une parole vive et bien lancée comme d'un trait, évoque le caractère brutal de la parole. Elle peut blesser, toucher ou bien réconforter quand il s'agit d'une bonne parole. Quoi qu'il en soit, la parole fait partie de la guerre et le silence, dans ce cadre, est parfois éloquent : il peut aussi bien représenter une période de paix que la menace d'une attaque inopinée. Au son des trompettes qui marque le moment de la guerre correspond le silence de chacun des deux camps opposés, puis la furie dans le combat. Le son des trompettes – souligné dans le passage ci-dessous - symbolise le point d'affrontement entre les Rutules et les Troyens, respectivement représentés par Turnus et Enée, seuls mis en valeur :

Nec Turnum segnis retinet mora, sed rapit acer
totam aciem in Teucros et contra in litore sistit.
Signa canunt. Primus turmas inuasit agrestis
Aeneas, omen pugnae […] [2]

Réparties de chaque côté des camps, comme autour du vers central - *signa canunt* - les deux armées se font face. Turnus est valeureux, non moins qu'Enée qui engage le combat, signe de bon augure, tout comme ses succès sur les Latins – fussent-ils recrutés dans les campagnes- qui n'en demeurent pas moins un bon présage pour l'issue de la guerre. Un son, deux armées, desquelles émergent deux hommes : la guerre est déjà une affaire individuelle, les armées respectives de chacun des deux chefs ne font qu'ajouter à l'ampleur du combat et à sa dramaturgie. La guerre est l'espace dévolu à l'action : peu de mots, tout juste des bruits,

[1] Ainsi s'exprime Chateaubriand après la peinture de la tempête dans *Les Martyrs.*
[2] *En.*, X, 308-311 : « Turnus de son côté ne connaît plus ni lenteur ni délai ; impétueux, il entraîne toute son armée au-devant des Troyens et la dispose contre eux sur le rivage. Les trompettes sonnent. Enée, le premier, bon augure de victoire, fondit sur les bataillons paysans […] ».

des cris et le heurt des armes ; la paix ou les moments de trêve, au contraire, sont des temps de paroles : le conseil se réunit, les langues se délient. C'est l'espace dévolu aux personnages plus habiles en paroles qu'en actes. Ainsi apparaît Drancès, jaloux des succès de Turnus :

> *Largus opum et lingua melior, sed frigida bello*
> *dextera […]* [1]

Et puis il est des silences forts de sens, capables de dérouter une armée même, qu'on pense à celui d'Achille par exemple ; il n'y a pas que la parole comme expression de la colère, le silence en est une autre. Entre Enée et Turnus, il y a peu de mots, des coups échangés par armées interposées, des paroles dont Latinus se fait l'intermédiaire, mais le dernier dialogue de l'*Enéide* leur est réservé. C'est Enée, rendu terrible par la colère qui l'envahit alors, qui aura le dernier mot :

> *[…] Furiis accensus et ira*
> *terribilis : « Tune hinc spoliis indute meorum*
> *eripiare mihi ? Pallas te hoc uolnere, Pallas*
> *immolat et poenam scelerato ex sanguine sumit. »* [2]

Mais dans un souci d'équité, c'est à Turnus que sera octroyé le dernier geste :

> *[…] ast illi soluontur frigore membra*
> *uitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras.* [3]

La notion d'indignation au moment de la mort a déjà paru lors du trépas de Camille. Le modèle de ce vers ne se trouve que deux fois dans l'*Iliade* - mais sans équivalent à *indignata*- lors de la mort de Patrocle tué par Hector et lors de celle d'Hector tué par Achille[4]. Dans les deux cas, le mourant prophétise la mort de son assaillant. Le terme d'*indignata* prend tout son sens à la lumière des exemples homériques : sans doute Turnus est-il indigné de

[1] *En.*, XI, 338-339 : « parleur habile mais à la guerre bras de glace […] ».
[2] *En.*, XII, 946-949 : « […] enflammé par les Furies, terrible en sa colère : Toi qui te revêts de la dépouille des miens, quoi, tu pourrais maintenant te sauver de mes mains ? Dans ce coup, c'est Pallas qui t'immole, Pallas qui se paie de ton sang scélérat. »
[3] *En.*, XII, 951-952 : « […] le corps se glace et se dénoue, la vie dans un gémissement s'enfuit indignée sous les ombres. »
[4] *Il.* XVI, 856-857 et XXII, 362-363.

mourir sans vengeance, sachant qu'Enée va désormais régner au Latium, sur des terres qui lui étaient réservées. Si Patrocle et Hector connaissent une mort pleine de larmes, mais sans indignation, c'est qu'ils savent que le trépas de leur assaillant n'est pas loin et qu'ils peuvent le lui dire. Turnus n'emporte avec lui qu'une indignation muette qui ne témoigne que d'un tourment personnel. Le lien entre les deux hommes est définitivement rompu : c'est sur la scission définitive de deux hommes et la réunion de deux peuples que Virgile a clos son épopée.

Le drame de Turnus, c'est un drame de la parole. Il ne parvient jamais à faire partager ses sentiments : haine, colère, amour ; tout reste ancré au plus profond de lui et il en est le seul détenteur. S'il s'affirme en tant que chef, c'est par la légitimité que lui donnent ses relations avec Latinus ; une fois ces liens dénoués, son charisme ne suffit plus à guider ses hommes et la peur fait son apparition. Lors de l'intervention de Drancès qui l'accuse d'avoir entraîné tout un peuple dans la guerre pour sauver une cause personnelle, Turnus se rebelle et soumet au choix des Latins l'issue de la guerre :

> *Quod si me solum Teucri in certamina poscunt*
> *idque placet tantumque bonis communibus obsto,*
> *non adeo has exosa manus uictoria fugit,*
> *ut tanta quicquam pro spe temptare recusem.* [1]

Turnus remet aux Latins la responsabilité de décider de la suite des combats. Comme le montre la suite de son discours, Turnus songe surtout à défendre son honneur mis à mal par les propos de Drancès : il s'engage sur un terrain personnel et montre que l'idée d'un duel lui répugne. Il y a trop à risquer à remettre l'issue de la guerre dans les mains d'un seul homme : s'il perd, c'est tout un peuple qui devra accuser la défaite. A aucun moment, Turnus ne rappelle aux Latins les raisons qui les ont poussés à prendre les armes et qui méritent encore un combat collectif : c'est leur liberté et leur identité qu'ils doivent défendre. Au contraire, en répondant aux attaques de Drancès, il reste sur le plan personnel, apparaissant comme seul intéressé à la guerre. Turnus ne sait pas trouver les bons mots pour défendre la cause de son peuple ; il ne montre qu'une maladresse imputable à son emportement. Mais pouvait-il en être

[1] *En.*, XI, 434-437 : « D'ailleurs, si les Troyens me réclament, moi seul, au combat, si cela vous convient, si au bonheur de tous je fais un tel obstacle, la victoire n'a pas à ce point détesté nos armes, échappé à nos mains, que je refuse, pour si belle espérance, de tenter quoi que ce soit. »

autrement ? Le propos de l'*Enéide* résulte dans la réunion harmonieuse des deux peuples, Troyens et Latins, propre à fonder la nation romaine. Derrière les paroles retenues de Turnus, on trouve la voix de Virgile qui entend établir la nation romaine sur les bases d'une entente solide ; leur guerre est née de malentendus, mais elle n'a pas de fondements réels. Virgile n'a pas doté Turnus d'une personnalité propre : c'est un instrument, une marionnette dont il actionne les fils selon les besoins épiques. Enée, en revanche, a un passé littéraire qui lui confère une certaine autonomie. En bien des points d'ailleurs, il est semblable à Achille, et Turnus ne manque pas de le souligner :

> *Ibo animis contra, uel magnum praestet Achillem*
> *factaque Volcani manibus paria induat arma*
> *ille, licet.* [1]

Ainsi s'exprime l'esprit de *deuotio* de Turnus qui se caractérise par une sorte d'extase de l'engagement personnel ; c'est le sens que l'on peut donner au pluriel poétique *animis* qui renforce le mot et lui donne le sens du singulier avec une épithète, *forti animo*. Ce n'est pas un homme qu'il prétend affronter, mais un héros protégé des dieux et aussi puissant que son homologue grec. Dès lors l'issue du combat est connue : si Enée est un nouvel Achille, alors Turnus connaîtra devant lui le sort d'Hector. Le drame de la parole que connaît Turnus, c'est le manque de liberté qui le génère. C'est une parole déjà écrite et Turnus est résolu à l'accomplir jusqu'au bout. Drancès, Latinus s'opposent à lui, quand Enée dispose, lui, d'habiles conseillers et porte-parole.

b. L'importance du silence ; Enée et Achille : gémellité des deux héros

D'un point de vue littéraire, tous deux occupent le premier plan d'une épopée célèbre, où ils s'illustrent, entre autres, par leurs qualités guerrières. Tous deux, fils d'une déesse (Thétis et Vénus) et d'un mortel (Pélée et Anchise), adhèrent parfaitement à la définition première du héros, c'est-à-dire du « demi-dieu » ; mais, même s'ils sont supérieurs à la

[1] *En.*, XI, 438-440 : « J'irai de tout mon cœur au-devant de l'adversaire, dût-il me présenter un autre Achille, revêtu comme lui d'armes forgées par Vulcain. »

moyenne des êtres humains (pour ne pas dire à tous les êtres humains), ils restent ancrés dans l'humanité : « tous doivent mourir ; et les multiples interventions des divinités qui leur sont proches ne peuvent les soustraire à ce double destin »[1]. Grands par la taille, la beauté et la renommée, ils n'en sont pas moins touchés par le flot des passions humaines ; ainsi la colère d'Achille qui inaugure l'*Iliade* annonce celle d'Enée devant le désastre de Troie :

> *« Arma amens capio ; nec sat rationis in armis*
> *sed glomerare manum bello et concurrere in arcem*
> *cum sociis ardent animi ; furor iraque mentem*
> *praecipitat, pulchrumque mori succurrit in armis. »* [2]

Mais, alors que la colère d'Enée est un moteur qui le pousse à agir, celle d'Achille l'inhibe (tout au moins au début de l'*Iliade*) :

« Et lui, le fils de Pélée, Achille aux pieds prompts, race de Zeus, il restait assis, rempli de colère, près des nefs [...]. Il consumait son cœur à rester là » [3].

Or, l'effort de chaque héros devra tendre à vaincre l'inclination vers laquelle leur colère les pousse : Enée devra refouler sa colère et préférer la fuite salutaire au combat funeste ; Achille devra surmonter son refus de prendre part à la guerre et revêtir les armes pour venger Patrocle. En fait, la colère d'Enée était impulsive, sauvage, furieuse comme le rappelle Vénus :

> *« Nate, quis indomitas tantus dolor excitat iras ?*
> *quid furis aut quonam nostri tibi cura recessit ? »* [4]

Vénus rappelle son fils à l'ordre au moment où le *furor* est en train de s'emparer de son être, effaçant la *pietas* caractéristique du héros. De même, si Achille avait consenti à prendre les armes plus tôt, surmontant son orgueil, Patrocle aurait sans doute été épargné : mais Achille n'avait pas, à l'instar d'Enée, de mission à accomplir ; rien ni personne ne pouvait exercer de contrainte sur lui. Selon Hölderlin, l'absence d'Achille de la majeure partie

[1] J. de Romilly (1992), p. 30-31.
[2] *En.*, II, 314-317 : « Je prends mes armes, tout égaré ; y avait-il chance que les armes servissent ! mais rassembler une troupe pour nous battre, courir vers la citadelle avec des compagnons, c'est là ce qui brûle mon cœur ; fureur, colère précipitent ma résolution ; je me souviens qu'il est beau de mourir en armes. »
[3] *Il.*, I, 488-489 et 491-492.
[4] *En.*, II, 594-595 : « Mon enfant, quel ressentiment si grand excite donc cette colère sauvage ? Quel est ce délire? Qu'est devenu le soin que tu nous dois ? »

des combats est une volonté d'Homère de conserver au héros toute son intégrité : « si le poète antique fait mener grand tapage aux autres, tandis que son héros reste sous la tente, c'est pour éviter de le profaner dans la mêlée de Troie »[1]. D'ailleurs Virgile a agi de même en éclipsant Enée des combats des livres VII et VIII : c'est une manière de préserver le héros.

Si Achille et Enée sont tous deux des guerriers, ils sont également, à tous les égards, humains ; on les a vus en proie à la colère, le poète nous les montre également parfois affligés et pleurants. Voilà dans quel désarroi se trouve Enée après la mort de Palinure :

> *Sic fatur lacrimans, classique immittit habenas*
> *et tandem Euboicis Cumarum adlabitur oris.* [2]

Désarroi qui n'a d'égal que celui d'Achille quand il voit partir Briséis :

> *« Ainsi parla-t-il, en versant des larmes, et son auguste mère l'entendit »* [3].

A plus d'un titre Enée et Achille sont comparables : leur nature semi-divine, leur éducation peu ordinaire (par le centaure Chiron pour Achille, par les nymphes pour Enée), leur vaillance au combat, l'expression de leur chagrin, leur *furor* impulsif, voilà autant de points qui les rapprochent... mais ils sont aussi opposés que ressemblants.

Ce qui différencie profondément les deux personnages, c'est le rapport au temps : Enée a un avenir ; Achille est voué à une mort prochaine. Enée a un fils qui pourra prolonger sa mémoire par-delà sa mort, il aura une descendance illustre : Enée n'est qu'un maillon d'une grande chaîne ; Achille est le dernier maillon (Néoptolème, le fils d'Achille, n'est mentionné que trois fois par Homère, et n'a pas l'importance qu'Ascagne avait dans l'*Enéide*: il n'atteindra jamais la grandeur de son père Achille). Le destin d'Enée est de fonder une nouvelle Troie, celui d'Achille est de périr devant Troie ; constamment Achille et Thétis évoquent cette prompte mort qui attend le héros. Selon les propos d'Hölderlin, Achille est « la fleur la plus parfaite et la plus éphémère du monde des héros, né pour peu de temps, selon Homère, précisément parce qu'il est beau ».

---

[1] Hölderlin, *Correspondance complète*, trad. par Denise Naville, Gallimard, 1948, Paris.
[2] *En.*, VI, 1-2 : « Ainsi parla-t-il tout en larmes, il rend les rênes à sa flotte et touche enfin aux rives eubéennes de Cumes. »
[3] *Il.*, I, 357.

En fait, Enée agit non en son nom propre, mais au nom de la communauté : sa mission n'est pas personnelle, mais elle atteint des dimensions quasi universelles (derrière Enée se profile Rome elle-même). L'unité de l'épopée se fait indiscutablement autour d'Enée : toutes les péripéties lui sont subordonnées ; quand il délègue ses pouvoirs, c'est que son devoir l'appelle à d'autres tâches ; son absence crée souvent un sentiment d'insécurité chez ses compagnons, sentiment qui s'estompe à son retour toujours senti comme providentiel. Aussi, Enée ne peut-il mourir avant d'avoir mené à bien sa mission : il fait figure d'*exemplum*, c'est un héros positif (civilisateur, bâtisseur et réunificateur). En outre, il est l'objet de l'attention particulière des dieux : il doit sauver leur culte et veiller à sa pérennité. La portée de ses actions a donc un triple but : honorer les dieux, pacifier les peuples, poser les fondements de Rome. Son action héroïque aura aussi des conséquences futures puisqu'elle trouvera son aboutissement dans la politique d'Auguste ; à plus d'un titre, Enée était donc digne de survivre dans les mémoires et de ne pas s'abîmer dans le fleuve de l'oubli.

Mais Achille ? Pourquoi a-t-il survécu jusqu'à nous ? Quel bagage lui a permis de franchir les siècles ? Bien sûr la poésie d'Homère, si belle et si profonde, ne pouvait sombrer dans l'oubli, mais Achille aurait peut-être connu une postérité moins illustre si sa vie eût été plus longue : « la mort dans la gloire, c'est aussi l'immortalité dans la mémoire des hommes. Achille a choisi de vivre jusqu'à nous et au-delà » [1]. Paradoxalement, en choisissant la voie de la gloire et en signant son arrêt de mort, Achille s'est offert l'immortalité (littéraire). Pourtant, nombreuses étaient les mises en garde qu'il avait reçues sur son destin : tout d'abord sa mère, Thétis l'avait prévenu de la brièveté de sa vie [2]. Puis il y eut Xanthos, le cheval d'Achille, qui, soudain doué de parole, prophétisa la mort de son maître [3] ; d'ailleurs quand les chevaux de l'Eacide se mirent à pleurer, une fois Patrocle mort, sans doute anticipaient-ils la mort d'Achille : la mort de Patrocle annonçait la mort d'Achille [4]. On retrouve les pleurs des chevaux dans l'*Enéide*, lors de la mort de Pallas ; Ethon, le cheval du jeune homme, se trouve dans le cortège funèbre de son jeune maître :

> *Post bellator equos positis insignibus Aethon*
> *it lacrimans guttisque umectat grandibus ora.* [5]

[1] A. Bonnard (1991), p. 52.
[2] *Il.*, I, 352.
[3] *Il.*, XIX, 409 : « Mais le jour de ta mort est proche. »
[4] *Il.*, XVII, 426 et 437.
[5] *En.*, XI, 89-90 : « Derrière [le char], marche Ethon, le cheval de bataille, il ne porte plus ses glorieux insignes, il pleure et mouille sa face de grosses larmes. »

A travers ces pleurs, Pallas et Patrocle -les deux victimes - se trouvent rapprochés, ainsi qu'Hector et Turnus, les deux meurtriers et qu'Achille et Enée, qui vengeront la mort de leur ami. La conception dramatique du rôle guerrier d'Enée et d'Achille est donc semblable : tous deux, déplorant la perte d'un être cher, auront pour devoir d'assurer sa vengeance (c'est la fonction majeure d'Achille dans l'*Iliade,* c'est une fonction de plus pour Enée, dans l'*Enéide*).

Mais si Achille a un « côté-Enée » il a également un visage plus tyrannique, plus furieux, plus condamnable, c'est son « côté-Mézence ». C'est encore dans la prédiction de sa mort qu'on trouve un détail pouvant le rapprocher d'un caractère de l'*Enéide* ; si les pleurs de ses chevaux permettaient de l'assimiler à Enée, les menaces d'Hector mourant le rapprochent de Mézence [1]. Au livre X de l'*Enéide,* quand Mézence s'apprête à tuer le troyen Orodès celui-ci lui dit en expirant :

« […] te quoque fata
prospectant paria atque eadem mox arua tenebis. » [2]

Les anciens croyaient, en effet, que les mourants avaient le don de prophétie, au moment où leur âme se dégageait du corps. Plus frappante encore est la similitude entre la réponse de Mézence à Orodès :

« Nunc morere ; ast de me diuom pater atque hominum rex
uiderit. »[3]

et celle d'Achille à Hector :

« Meurs. Le trépas, je le recevrai, moi, lorsque Zeus et les autres dieux immortels voudront l'accomplir » [4].

Achille, comme Mézence, manifeste son entrée au combat par un grincement de dents significatif [5] : le côté hargneux de chaque personnage n'en est que rehaussé. Sans conteste,

[1] *Il.,* XXII, 358-359 : « Prends garde, à présent, que je ne devienne pour toi une cause de la colère des dieux, ce jour-là où Pâris et Phoïbos Apollon, tout brave que tu es, te feront périr aux portes Scées. »
[2] *En.,* X, 740-741 : « Toi aussi, un semblable destin te guette et bientôt tu entreras en possession de la même terre. »
[3] *En.,* X, 743-744 : « Pour l'instant, meurs ; en ce qui me concerne, le père des dieux et roi des hommes décidera. »
[4] *Il.,* XXII, 365.
[5] *En.*, X, 718 *dentibus infrendens* et *Il.*, XIX, 365 « ses dents faisaient grand bruit. »

Enée et Achille présentent des similarités indéniables : on retrouve la même finalité dans leurs actions guerrières (venger leurs morts), mais la manière dont ils accomplissent leur acte est fort différente (Achille s'apparente alors plus au *contemptor deum* Mézence [1] qu'au *pius Aeneas*). C'est leur rôle de héros et de caractère dominant de chaque épopée qui permet de rapprocher Enée et Achille, mais leur personnalité et leur intimité profonde restent bien éloignées : est-ce dû au tempérament des deux poètes, à leur époque, à leur choix littéraire ? Sans doute les conceptions propres à chaque auteur influent-elles sur leurs personnages, mais c'est aussi le rôle dévolu à chacun d'entre eux qui marque son caractère : si Achille est le vainqueur de Troie, il ne survivra pas à la guerre et ne verra donc pas la victoire des siens, alors qu'Enée, l'exilé de Troie, prépare la fondation de Rome. La guerre est un but en soi pour Achille alors que, pour Enée, c'est un moyen de parvenir à la reconstruction. Deux visages, deux ennemis de guerre pourtant proches dans la représentation qu'ils donnent de la condition humaine.

c. Achille et Turnus : chronique d'une mort annoncée ou l'échec de la parole réduite au silence

En concevant le projet de son *Enéide*, Virgile s'est fixé pour but d'offrir une vision totale du devenir humain, d'embrasser la vie de l'homme depuis sa naissance jusqu'à sa mort, et même d'aller par-delà sa mort : ainsi, il ressuscite même - ne serait-ce que le temps d'une évocation- des guerriers dont on connaissait la mort (c'est le cas pour Achille).

« Pourquoi, alors, ne pas lancer un pont à travers les siècles et mettre en pleine lumière le cheminement des Destins, révéler cette finalité qui, obstinément poursuivie par les dieux depuis le temps de Troie, avait fait surgir Rome et son Empire »[2] ? La durée de l'histoire, dans l'*Enéide*, n'excède pas une année (la règle de l'année pour l'épopée était, en effet, aussi importante que celle des vingt-quatre heures pour la tragédie) mais, « par le passé qu'elle évoque, par le mystère où elle plonge, par l'avenir dont elle nous ouvre les larges et profondes perspectives, l'*Enéide* nous produit une impression d'immensité »[3]. Justement, si nous avons

[1] A preuve par exemple le vers 773 du livre X où Mézence s'exclame : « *Dextra mihi deus...* » ; « mon bras qui est mon dieu à moi [...]».
[2] P. Grimal (1994), p. 281.
[3] A. Bellessort (1920), p. 182. C'est lui qui précise que la durée de l'histoire dans l'*Enéide* n'excède pas une année : « l'action du poème virgilien est, comme celle des tragédies, plus ramassée, et le théâtre en est plus circonscrit. »

pu voir précédemment le rôle du passé homérique dans le présent virgilien du point de vue d'Enée, nous allons maintenant prendre en compte cette « alchimie temporelle » du point de vue d'Achille.

Achille est le moteur de l'action héroïque autour duquel l'*Iliade* s'organise structurellement : qu'il soit actif ou immobile, bavard ou silencieux, il unifie le récit, lui confère toute sa cohérence interne. Lui seul est capable de sauver les Grecs, lui seul peut mettre en déroute les Troyens. Mais, alors qu'Homère reste neutre dans le conflit générateur de la guerre de Troie [1], Virgile au contraire prend nettement position pour les Troyens et contre les Grecs : l'*Enéide* obéit, en effet, à un souci de propagande dynastique totalement absent de l'*Iliade*. Ainsi, dans l'*Enéide,* Achille n'est absolument pas vu comme un « héros positif », mais comme un guerrier cruel et impitoyable, une calamité en quelque sorte. Aussi par deux fois dans l'*Enéide,* Achille est qualifié d'*immitis*[2] ou même de *saeuus*[3], épithètes qui caractérisent sa force brutale, inhumaine. Quand P. Grimal écrit : « Enée, chef incertain en face de prodiges et d'oracles peut-être trompeurs, va devenir un guerrier impitoyable, digne d'Hector, d'Achille ou d'Ajax, tels que les montrait l'*Iliade* » [4], l'adjectif « impitoyable » semble mal choisi pour caractériser la fougue commune aux différents personnages ; Achille est impitoyable, Enée ne l'a jamais été (justement en vertu de sa piété envers les dieux et sa pitié envers les hommes). Achille est un destructeur :

> *Te quoque Laurentes uiderunt, Aeole, campi*
> *oppetere et late terram consternere tergo :*
> *occidis, Argiuae quem non potuere phalanges*
> *sternere nec Priami regnorum euersor Achilles.* [5]

Enée est un bâtisseur ; Drancès, un Latin, propose d'ailleurs de se rallier à la cause d'Enée et de l'aider à édifier Troie :

> *« Quin et fatalis murorum attollere moles*

[1] cf. J. de Romilly (1992), p. 38 : « En fait, aucune partialité n'intervient dans l'*Iliade*. Entre les deux camps, Homère ne suggère jamais ni différence profonde ni hostilité fondamentale. »
[2] *En.*, I, 30 et III, 87 *immitis Achilli*, l'impitoyable Achille.
[3] *En.*, II, 29 *saeuos Achilles*, le cruel Achille.
[4] P. Grimal (1985), p. 214.
[5] *En.*, XII, 542-545 : « Toi aussi, Eolus, les plaines laurentines t'ont vu rencontrer ton destin et dans ta haute taille te coucher sur terre ; tu tombes, toi que ne purent abattre ni les phalanges d'Argos, ni Achille destructeur des royaumes de Priam. »

saxaque subuectare umeris Troiana iuuabit. » [1]

Achille appelle à lui la désolation, Enée la fondation : chaque héros utilise son ardeur à des fins diamétralement opposées.

« Enée n'est pas un Achille. Virgile ne lui a pas attribué ce rôle et en prévient ses lecteurs au livre VI de l'*Enéide* par la bouche de la Sibylle : s'il existe un autre Achille dans le poème latin, c'est Turnus » [2]. La Sibylle dit, en effet, à Enée :

« Non Simois tibi nec Xanthus nec Dorica castra
defuerint ; alius Latio iam partus Achilles,
natus et ipse dea [...] » [3]

L'allusion au Simoïs (torrent qui descend de la montagne voisine dans la plaine de Troie et se jetait dans le Scamandre), au Xanthe (nom que les dieux donnent au cours d'eau appelé Scamandre par les hommes) et au camp dorien (qui n'est autre que le camp grec) signale que les Troyens auront à soutenir en Italie une guerre aussi formidable que celle qu'ils ont dû mener contre les Grecs. Le Latium a lui aussi son Achille en la personne de Turnus : d'ailleurs tout comme Enée et Achille, Turnus est un véritable héros (sa mère était la nymphe Vénilie, déesse des eaux -détail qui la rapproche d'ailleurs de la néréide Thétis-). La qualité principale de Turnus est certainement son audace [4] ; quand ses compagnons s'effraient, Turnus reste de marbre :

Obstipuere animi Rutulis [...]
At non audaci Turno fiducia cessit. [5]

Mais c'est une hardiesse teintée de fourberie, de perfidie ; ainsi, pour avoir commencé la guerre malgré l'accord conclu entre Enée et Latinus, Turnus est nommé : « *Perfidus Rutulus* » (X, 231-232). Tout comme celui d'Achille, le caractère de Turnus est double : il

[1] *En.*, XI, 130-131 : « Plus : ce sera pour nous un plaisir que dresser l'appareil des murs voulus par le destin et porter sur nos épaules les pierres d'une nouvelle Troie. »
[2] A.M. Guillemin (1931), p. 207.
[3] *En.*, VI, 88-90 : « Ni le Simois ni le Xanthe, ni le camp dorien ne t'auront manqué ; un autre Achille déjà est né pour le Latium, lui aussi fils d'une déesse. »
[4] Cette audace est mentionnée à plusieurs reprises dans l'*Enéide* ; par exemple : VII, 409 *Audacis Rutuli* ; X, 276 *audaci Turno*.
[5] *En.*, IX, 123 et 126 : « Les Rutules sont frappés de stupeur [...] Mais l'impétueux Turnus n'a pas perdu son assurance.»

oscille - d'un point de vue quelque peu manichéen- entre « le bien » qu'il désire et « le mal », tentation irrésistible. On pourrait rapprocher la personnalité de Turnus de celle d'Hannibal, dans le portrait suivant qu'en dresse Tite-Live :

Has tantas uiri uirtutes ingentia uitia aequabant : inhumana crudelitas, perfidia plus quam Punica, nihil ueri, nihil sancti, nullus deum metus, nullum ius iurandum, nulla religio [1]. Quelles que soient la cruauté et la duplicité de Turnus, il est toutefois difficile de lui reprocher son mépris des dieux et son absence de sens religieux : l'intérêt de ce rapprochement réside en fait essentiellement dans cette mention de la *perfidia* qui est une des caractéristiques de Turnus.

D'accord avec B. Otis on peut dire : « Turnus, in short, is a truly Homeric hero, an Achilles who cannot endure an inferior position ». Premier de tous [2], Turnus se prévaut d'ailleurs lui-même d'être un nouvel Achille ; devant le gigantesque Pandarus il proclame sa vaillance en ces termes :

> *« Incipe, si qua animo uirtus, et consere dextram,*
> *hic etiam inuentum Priamo narrabis Achillem. »* [3]

De quelle jactance sont empreints les propos de Turnus que sa *superbia* condamne ! Non content de se comparer à Achille, il annonce sa mort à son adversaire par l'évocation de Priam qu'il ne peut rencontrer qu'aux Enfers. Tout comme Achille, Turnus est orgueilleux, tout comme lui il est dominé par ses passions [4] ; et pourtant, jamais il ne pourra égaler Achille à la guerre, il lui manque pour cela d'être l'objet continuel de l'attention des dieux. Certes, il est soutenu par Junon et par sa sœur Juturne, mais il n'a pas l'appui des destins ; ce qui distingue Enée et Achille de Turnus, ce sont leurs armes divines, c'est là ce qui perdra Turnus et il en est bien conscient [5].

L'Achille homérique a donc influencé diversement l'*Enéide* : plusieurs personnages virgiliens ont hérité d'une qualité du héros homérique. Enée s'est trouvé majoritairement doté

---

[1] Tite-Live, *Histoire*, XXI, 4 : « Les si grandes qualités de cet homme, des défauts énormes les compensaient : une cruauté inhumaine, une mauvaise foi plus que punique, nul souci du vrai, du sacré, aucune crainte des dieux, aucun respect du serment donné, aucun scrupule religieux. »
[2] *En.*, IX, 535 *Princeps Turnus*.
[3] *En.*, IX, 741-742 : « Commence, si tu as quelque vaillance au cœur, engage le combat ; tu raconteras à Priam qu'ici encore vous avez rencontré Achille. »
[4] *En.*, IX, 797-798 : l'esprit de Turnus « bouillonne de colère », *mens exaestuat ira*.
[5] *En.*, XI, 438-440 : « J'irai de tout mon cœur au-devant de l'adversaire, dût-il me présenter un autre Achille, revêtu comme lui d'armes forgées par Vulcain.»

de caractéristiques « achilléennes », il a notamment « reçu » la même douleur qu'Achille face à la perte d'un être cher (Patrocle/Pallas) ; Mézence et Turnus se sont vu attribuer le même destin tragique. Et il est encore un personnage virgilien qui entretient un rapport étroit avec Achille : il s'agit de Camille, la jeune guerrière qui a rejoint Turnus dans sa lutte contre les Troyens. Camille apparaît dès le livre VII, lors du catalogue des héros et des peuples qui vont s'engager contre les Troyens [1].

Dans la peinture qu'il fait de la jeune femme, Virgile reprend et perfectionne, en l'adaptant à la situation, l'esquisse qu'il avait faite de l'Amazone Penthésilée[2]. On retrouve ensuite Camille au livre XI où elle décide avec Turnus d'une stratégie pour prendre les Troyens en embuscade ; alors qu'elle vient de parler à Turnus, voilà l'impression qu'elle produit sur lui :

Turnus ad haec oculos horrenda in uirgine fixus […] [3]

Horrenda se dit de tout ce qui inspire un respect religieux, à cause du frisson qui saisit devant la divinité et les puissances mystérieuses : ainsi, Camille exerce-t-elle sur son allié un pouvoir quasi surnaturel. Le courage, l'apparence divine sont déjà deux critères qu'elle partage avec Achille, mais il y a un détail qui rapproche explicitement les deux personnages ; alors que Camille poursuit un adversaire qui s'enfuit après l'avoir provoquée, Virgile écrit :

Haec fatur uirgo et pernicibus ignea plantis
transit equom cursu frenisque aduersa prehensis
congreditur poenasque inimico ex sanguine sumit […] [4]

Camille, aux pieds rapides comme la foudre, s'apparente à « Achille aux pieds légers »: célérité, agilité, vivacité, autant de qualités communes aux deux guerriers. D'ailleurs au livre VII Virgile insiste sur la complémentarité course/combat [5].

[1] *En.*, VII, 803-805 : « Enfin de la nation volsque est arrivée Camille, menant un escadron de cavaliers et des troupes resplendissantes de bronze, une guerrière. »
[2] *En.*, I, 490-493.
D'ailleurs, au IVe siècle de notre ère, Quintus de Smyrne, dans ses *Posthomerica* (I, 314-818) s'est inspiré de la Camille virgilienne pour raconter les exploits de Penthésilée.
[3] *En.*, XI, 507 : « Turnus, à ces mots, les yeux fixés sur l'effrayante vierge [...]».
[4] *En.*, XI, 718-720 : « Ainsi parle la vierge, ses pieds rapides bondissent comme une flamme, elle dépasse le cheval dans sa course, se retourne, saisit le mors, attaque et prend sa vengeance dans un sang détesté [...] ».
[5] *En.*, VII, 806-807 : « Vierge, son exercice est de souffrir les rudes batailles et devancer les vents dans sa course.»

Que ce soit par effets de rappels ou par phénomènes d'échos, Achille garde une bonne place au sein de l'*Enéide*. Quand J.P. Brisson écrit : « on chercherait en vain dans la section iliadique de l'*Enéide* un équivalent à la grandeur guerrière d'un Achille » [1], c'est sans compter Turnus, Camille et Enée. C'est le *furor* (permanent chez certains, ponctuels chez d'autres) qui permet essentiellement d'unifier ces caractères et de les placer sous l'égide d'Achille. Mais ce *furor* qui a engendré cette guerre meurtrière, puis l'a entretenue, attisant sans cesse de nouvelles haines, s'est également emparé de la nature, des animaux, des éléments, faisant de cette guerre une guerre totale.

Parole et silence construisent un réseau de sens, formant des couples d'oppositions. Turnus et Enée ; Enée et Achille ; Achille et Turnus : tous se correspondent, se répondent et le cercle se referme sur lui-même, à l'image de l'éternel recommencement de la vie. Ces correspondances entre le mot dit et le mot tu symbolisent de manière métaphorique la linéarité de la vie qui commence dans un cri et se termine dans un soupir. L'épopée est un microcosme dans lequel se fondent les aspirations de l'être vivant, homme ou dieu. La parole est liée à la guerre comme le silence en est son aboutissement ; les mots s'effacent dans une paix tacite. Les mots de la guerre créent les maux de la vie : la douleur devant la perte de l'être aimé et la vision de l'iniquité de l'existence. Combat pour la vie, pour la liberté, l'*Enéide* est aussi un cri d'espoir autour du malheur environnant, espoir de réunion des communautés et d'équilibre des forces. Mais cet espoir implique le passage par la souffrance et la mort pour obtenir une rédemption. Des couples de sens se créent dans la guerre, des couples se déchirent entre la vie et la mort.

[1] J.P. Brisson (1966), p. 260.

C Parole / silence : le rapport à la vie

> « Le malheureux a beau être mon ennemi, j'ai pitié de lui quand je le vois ainsi plier sous un désastre. Et, en fait, c'est à moi plus qu'à lui que je pense… » [1]

L'altérité est constamment présente dans l'*Enéide*, qu'elle figure l'ennemi à abattre ou l'allié à atteindre ; mais cette dichotomie est quelque peu réductrice et on ne saurait limiter l'*Enéide* à cette version simplifiée des faits. L'altérité, c'est aussi ce qui pose question et l'*Enéide* est autant un « poème de la force » [2] qu'un « poème de la pitié » [3] ; dans ce cadre, l'ennemi peut aussi susciter un respect que l'allié n'a pas su gagner. En tout cas, l'autre suppose nécessairement une prise en compte de soi, à l'image d'un V. Hugo écrivant dans sa préface des *Contemplations* : « Quand je vous parle de vous, je vous parle de moi. » C'est donc cette image de l'individu, se reflétant dans les regards de ceux qu'ils croisent, que nous cherchons à cerner ; la quête des couples est avant tout celle d'un individu qui s'attache à un autre.

a. Différences entre hommes et femmes

Pourquoi la femme resterait-elle « l'Une en moins de l'homme » [4] dans un système qui soutient la dimension de l'Un (l'homme) sur l'autre néantisé (la femme) ? L'homme se vit comme le sujet de l'histoire, des sciences, de la philosophie, la femme étant censée représenter son double, sa moitié silencieuse, son ombre [5]. A fortiori, il y a une infériorisation de la femme dans l'épopée, récit normalement dévolu aux hommes et à leurs exploits. On peut alors rapprocher la femme du petit peuple sans voix dans l'épopée : pauvres, paysans, enfants. A l'image hypertrophiée du héros correspond l'image oblitérée de ces êtres de papier.

---

[1] Sophocle, *Ajax*, 121-124.
[2] Cette expression est empruntée à S. Weil qui l'emploie à propos de l'*Iliade*, dans *La source grecque*, Paris, 1953, p. 11.
[3] Expression empruntée à J. de Romilly dans *Hector*, Paris, éd. de Fallois, 1997, p. 70.
[4] Lacan (1975), , p. 116.
[5] Pour preuve, nombre de femmes à l'origine d'inventions importantes sont restées dans l'ombre des hommes qui les ont suivies ; si c'est Mme Franklin qui a découvert l'ADN, nul dictionnaire ne mentionne son nom. Certes les femmes ne sont pas totalement absentes de la tradition littéraire, mais elles restent minoritaires ; en littérature française, Christine de Pisan, Madame de La Fayette, la marquise de Sévigné, George Sand entre autres sont passées à la postérité. Pourtant souvent, les rares femmes influentes étaient curieusement admirées ou vilipendées pour leurs qualités « viriles ».

Une chose est sûre : être femme dans un milieu d'hommes signifie forcément être inféodée aux hommes. Les grandes déesses-mères des cultes primitifs, sources de vie et de mort, ont vite cédé la place aux dieux mâles [1]. S'il est vrai qu'en Egypte, à Mycènes, à Rome, des cultes féminins ont longtemps subsisté, ils restaient secrets et réservés à une minorité d'initiés ; ils semblent d'ailleurs moins témoigner d'une croyance en la suprématie de la femme qu'ils ne proposent une catharsis contre la terreur qu'elle inspire. La femme est donc souvent oubliée ou niée, parce qu'elle fait peur, qu'elle inquiète. Elle est changeante (*semper mutabile femina est*), imprévisible, moins franche que l'homme. Son omission ne serait donc pas un défaut de pouvoir, mais une crainte de sa possible suprématie incontrôlable. Et c'est ici que s'illustre le rôle des déesses, qu'il s'agisse de Junon ou de Vénus : elles commandent aux hommes. Finalement, peut-être y a-t-il ici un paradoxe originel : sous couvert de domination, les femmes sont celles qui gouvernent les hommes, à leur insu. Si Jupiter est l'arbitre du combat et le chef du pouvoir exécutif, c'est bien Junon, sa femme, et Vénus, sa fille, qui dirigent la guerre et soutiennent les forces adverses. En témoigne la halte des Troyens en Sicile, chez Aceste ; cette pause salutaire se révèle particulièrement difficile à cause de l'intervention inopinée de Junon qui dépêche Iris parmi les femmes restées seules près des vaisseaux :

> *Dum uariis tumulo referunt sollemnia ludis,*
> *Irim de caelo misit Saturnia Iuno*
> *Iliacam ad classem uentosque aspirat eunti,*
> *multa mouens necdum antiquom saturata dolorem.* [2]

Messagère privilégiée de Junon, Iris est directement liée à la mer par son ascendance[3] : le rôle qu'elle va jouer en incitant les femmes troyennes à brûler leur flotte est donc particulièrement symbolique ; Iris se retourne elle-même contre ses origines grâce à l'intervention d'un tiers. Nul lien entre l'intervention de Junon et les jeux troyens qui occupent le premier vers, si ce n'est que l'apparente sérénité des Troyens ne fait que raviver l'hostilité de Junon à leur égard. Dans le même chant, Vénus, contrariée par l'action de Junon

[1] « Le phallus a supplanté rapidement la vulve de Baubo », note L.-A. Skittecate (1995), p. 13.
[2] *En.*, V, 605-608 : « Tandis qu'en jeux de toutes sortes on rend au tombeau d'Anchise de solennels honneurs, la Saturnienne Junon envoya Iris du ciel vers la flotte troyenne ; elle fait souffler les vents pour sa messagère, remuant maints projets : son ancien ressentiment la laisse encore inassouvie. »
[3] Dans la mythologie grecque, Iris est la déesse de l'Arc-en-ciel. C'est la fille de Thaumas (fils de Pontos, la Mer) et d'Electra (fille d'Océan), et par conséquent sœur des Harpies.

et par son machiavélisme à l'égard des Troyens, se confie à Neptune et lui demande de favoriser la navigation des Troyens :

> *« Quod superest, oro, liceat dare tuta per undas*
> *uela tibi, liceat Laurentem attingere Thybrim,*
> *si concessa peto, si dant ea moenia Parcae. »* [1]

Par *quod superest*, il faut comprendre « ce qui reste de la flotte d'Enée » et qui a échappé aux torches des femmes en furie excitées par Junon. Le ton déférent et réservé de Vénus contraste avec l'impudence de Junon. Elles n'associeront leurs forces que lors de l'épisode de Carthage, mais avec des vues bien différentes. Globalement, ce sont elles les deux grandes forces agissantes de l'épopée, Vénus cherchant à étouffer ou à éteindre les feux de colère allumés par Junon. D'ailleurs, à l'instar de Jupiter, Junon est elle aussi qualifiée d'*omnipotens* [2] ; c'est elle qui initie les combats au Latium en ouvrant les portes de la guerre[3]. Habituellement, il est rare que Junon intervienne en personne ; généralement elle convoque Eole, Iris ou Allecto et leur confie ses projets. C'est que l'acte qu'elle accomplit ne supporte aucun retard et que l'importance de ce geste, qui pour une fois se passe de parole, nécessite qu'elle intervienne personnellement. C'est une guerre impie qui se prépare car le roi, seul être habilité à ouvrir les portes de la guerre, s'est refusé à le faire. L'aspect surnaturel de leur ouverture - tous ignorent l'acte de la déesse - suffit pourtant à la légitimer. Sans une parole, Junon vient d'accomplir le geste qui occasionnera le développement des quatre derniers chants.

Ce sont les déesses qui guident les dieux dans l'épopée ; Junon soudoie Eole, Vénus séduit Vulcain [4]. Elles usent de leurs charmes et de leurs pouvoirs pour parvenir à leur fin ; même auprès de Jupiter, leurs paroles sont un jeu de séduction. Ainsi Vénus intervient-elle auprès de Jupiter, dans l'attitude d'une suppliante, les yeux baignés de larmes [5], et Junon lui demande-t-elle de prolonger la vie de Turnus, en baissant les yeux devant son époux en signe

[1] *En.*, V, 796-798 : « Pour le reste, puissent-ils grâce à toi conduire leurs voiles en sûreté à travers les ondes, atteindre le Thybris des Laurentes : tu le sais, je demande ce qu'on nous accorda, et ces remparts, les Parques nous les donnent. »
[2] *En.*, VII, 428, *omnipotens Saturnia* ; Junon est ainsi qualifiée par Allecto qui, sous l'apparence d'une vieille femme, cherche à raviver la flamme vengeresse dans le cœur de Turnus.
[3] *En.*, VII, 620-622.
[4] C'est d'ailleurs en un jeu de séduction entre les trois déesses rivales - Junon, Vénus et Minerve - que résident les prémices de la guerre de Troie.
[5] *En.*, I, 227-254.

de soumission [1]. Toutes deux en appellent à l'amour filial et marital qui doit leur donner quelque droit. Elles s'opposent, lors du conseil des dieux, prenant à partie Jupiter : pour Vénus, Junon est cruelle [2] ; selon Junon, Vénus présente des plaintes injustes et sans fondement [3]. Quarante-cinq vers pour Vénus contre trente-deux pour Junon et une réponse de seulement dix vers pour Jupiter, qui achève par cette formule lapidaire :

Fata uiam inuenient. [4]

Ce vers déjà prononcé à l'égard d'Enée par Hélénus est une manière pour Jupiter de se dérober à la querelle féminine et de ne pas prendre parti pour l'une ou l'autre. Sa brièveté témoigne d'une autorité qui n'a pas besoin de se déployer : un mot de lui et tous tremblent. La longueur au contraire des plaidoiries de Vénus et de Junon témoigne de la peur de l'une et de la colère de l'autre. La tâche principale de Jupiter est de lutter contre les penchants naturels de Vénus et Junon : il lui faut rassurer la première et tempérer la seconde. Véritable arbitre des sentiments, Jupiter laisse les deux déesses mener l'action, tout en sachant que les destins s'accompliront de toute façon ; elles ne font que les retarder ou en atténuer les effets. Quand le dieu tout-puissant accepte le sort dévolu aux hommes qu'il a sous sa garde, les déesses mènent une vaine lutte. Sans doute y a-t-il là une part de l'éternel féminin qui trouve son but dans la lutte perpétuelle pour une certaine image de la vie qui n'est pas en partage à toutes les femmes. C'est leur différence principale avec les hommes. Ceux-ci sont capables d'union pour parvenir à leurs fins ; celles-ci préfèrent la lutte individuelle pour y parvenir. On peut rapprocher l'attitude de Jupiter de celle de Latinus qui accepte les décisions divines, cependant qu'Amata, à l'image de Vénus ou Junon, les conteste et ne les tolère pas. Il y a une sagesse en l'homme qui se mue en rébellion chez la femme. Peut-être est-ce dû à la capacité féminine de donner la vie, quand les hommes de l'épopée sont plutôt générateurs de mort.

Pourtant la femme, créatrice de vie, est aussi liée à la mort [5]. Elle rejoint en cela la dialectique de la vie telle que la conçoit Freud ; selon lui, la vie comporte, du point de vue de son but, une réponse dualiste, soit la désunion qui est la mort, soit l'union (Eros) qui

[1] *En.*, X, 611 *Iuno summissa.*
[2] *En.*, X, 44-45, *tua coniunx dura*.
[3] *En.*, X, 94-95.
[4] *En.*, X, 113 : « Les destins trouveront leur voie. »
[5] La peur de la femme est archaïque. Elle est là dès l'enfance dans l'inconscient : peur de la mère-ogresse, de la femme castratrice ; l'image déconcertante de la femme toute-puissante hante notre littérature, nos mythes, nos contes, nos romans.

neutralise momentanément Thanatos [1]. Essentiellement, l'amour est ambivalent, désir fou de vie, il est aussi risque de mort, avec pour pôles contradictoires Eros et Thanatos [2]. En faisant appel à Amour qu'elle substitue à Ascagne, Vénus donne aussi le coup de grâce à Didon. Le cas des deuils est, à ce titre, révélateur : l'analogie de la douleur des mères et des pères est révélatrice de l'universalité de ce sentiment, sans doute le mieux partagé au monde. Quand la mère d'Euryale apprend la mort de son fils, elle s'exprime longuement dans un monologue des plus pathétiques ; elle s'adresse à son fils, en lui disant :

« Hunc ego te, Euryale, aspicio ? Tune ille senectae
sera meae requies potuisti linquere solam,
crudelis ? nec te sub tanta pericula missum
adfari extremum miserae data copia matri ?
Heu, terra ignota canibus data praeda Latinis
alitibusque iaces ! » [3]

La douleur de la mère apprenant la mort de son fils se manifeste triplement : elle l'invective à la deuxième personne et l'appelle par son nom, elle lui reproche son départ et déplore l'iniquité de cette mort, évoquant ce corps abandonné sur une terre étrangère. Tout son amour de mère transparaît dans ce lamento où la douleur ne peut se passer de mots. Elle regrette même de ne pas lui avoir dit un dernier mot au moment de son départ, un mot qui aurait pu le retenir peut-être. La parole acquiert toute son importance quand on sait qu'il s'agit d'une ultime parole avant une séparation imminente ; ici, les regrets s'ajoutent à la souffrance. Ce qui ne devait être qu'un départ temporaire est devenu définitif et la séparation est à jamais consommée. C'est ce rapport au temps, infini désormais puisqu'il est sans date de retour, que la mère du jeune disparu ne peut supporter. Elle est âgée, il est mort : la jeunesse a quitté la vie qui lui était pourtant destinée. Ce même contraste apparaît lors de la mort de Pallas que le vieux roi Evandre apprend lui aussi par la Renommée ; il se jette sur le corps exsangue de son fils, lui parle à la deuxième personne, puis regrette sa propre vie :

[1] Freud, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1979, p. 51.
[2] Il n'est pas étonnant dès lors que tant de mythes (Orphée et Eurydice, Tristan et Yseult, Roméo et Juliette) érigent la mort comme seul accomplissement de l'amour.
[3] *En.*, IX, 481-486 : « Est-ce toi Euryale, que je vois devant moi ? Est-ce toi, mon fils, repos tardif de ma vieillesse, qui as pu me laisser seule, cruel ? Et quand tu es parti pour affronter de si grands dangers, il n'a pas été donné à ta malheureuse mère de te dire un mot une dernière fois ! Oh ! sur une terre inconnue, proie abandonnée aux chiens du Latium et aux oiseaux, tu gis étendu ! »

« […] Tuque, o sanctissima coniunx,
felix morte tua neque in hunc seruata dolorem !
Contra ego uiuendo uici mea fata, superstes
restarem ut genitor. » [1]

Après son apostrophe rituelle à Pallas, Evandre s'adresse à sa défunte femme grâce à l'épithète conventionnelle, *sanctus*. Il exprime ensuite le regret d'être encore en vie et de devoir supporter l'intolérable, la perte de son fils disparu dans la fleur de l'âge. Evandre, au contraire, estime avoir vaincu sa destinée (*uici mea fata*), soit avoir dépassé le temps ordinaire de la vie [2]. Comme précédemment, on retrouve l'opposition entre la jeunesse, synonyme d'espoir et la vieillesse qui s'achemine vers la mort ; elle se substitue à la traditionnelle opposition homme/femme. En verbalisant leur douleur dans des termes similaires, la mère d'Euryale et Evandre lui donnent une couleur universelle que nulle frontière ne peut scinder. Si la mort fait partie de la vie, elle est difficilement acceptable quand elle ne se produit pas selon l'ordre des générations.

L'homme s'accomplit dans l'action alors que la femme manifeste peu d'initiative personnelle [3] ; si elle vient à s'engager dans des aventures périlleuses, c'est toujours pour sauver un être aimé, jamais pour se mettre en valeur ou conquérir un avantage. Didon se tue par amour pour Enée plus que par vengeance ; sa disparition volontaire est à mettre en parallèle avec le sacrifice imposé à Créuse : deux gestes forts qui laissent la voie libre au héros. De là peut-être cette impression de soumission de la femme à l'homme qui n'est finalement qu'effacement personnel pour que s'accomplisse le destin de l'autre. C'est notamment dans la manière qu'il a de perturber le langage qu'apparaît le plus nettement l'empire des sens sur l'individu [4]. Didon n'accepte pas le départ d'Enée. Elle le retient par la parole, manière de possession qui se substitue à la possession physique. Enée se défait de son emprise en la quittant sans un mot. La tragédie du langage, à laquelle il faut ajouter

[1] *En.*, XI, 158-161 : « Et toi, ma sainte femme, heureuse es-tu par ta mort, qui ne fus réservée pour pareille douleur ! Moi au contraire, en vivant j'ai vaincu mon destin, et je reste là survivant, moi, le père. »
[2] C'est une pensée qu'on retrouve chez Lucrèce, I, 202.
[3] Les contes de Perrault et de Grimm permettent d'ailleurs de dégager deux archétypes féminins : la Belle en attente du prince charmant (et donc soumise au destin) et la méchante marâtre (définie par son action exclusivement négative). Une Américaine, C. Dowling a d'ailleurs écrit un livre intitulé *Le Complexe de Cendrillon* (Grasset, 1982) stigmatisant les femmes qui, au lieu de se réaliser par leur industrie, attendent tout du Prince charmant.
[4] Qu'on pense à ce vers de Phèdre :
« J'oublie en le voyant, ce que je viens lui dire. » Racine, *Phèdre*, II, 5, vers 582.

l'importance du regard, sous-tend toute leur aventure : un mot, un regard, un geste aussi minime soit-il, suffisent à précipiter l'individu dans des abîmes de malheurs.

b. la parole libératrice

Le domaine de la parole est un point qui scelle une importante similitude entre Enée et Télémaque : c'est un moyen pour parvenir à l'enjeu de leur quête, au but de leur mission. La parole est même plus qu'un simple instrument de communication, c'est une véritable arme - dont le détenteur le plus illustre reste sans doute Orphée, bien qu'il soit plus musicien qu'orateur - : « elle excite, elle enflamme, elle allume : *acuere*, *accendere*, *exardere*, à la colère, à la violence, à la guerre » [1]. La parole détient, en effet, un pouvoir puissant et multiple qui peut s'exprimer dans divers domaines (l'amour, la guerre, l'amitié...).

En ce qui concerne le rapport entre Enée et Télémaque, la parole a pour but d'obtenir un renseignement, une aide, de conclure une alliance, de tisser une amitié ; elle n'a donc pas de fonction en elle-même, mais joue le rôle d'expédient. R. Lesueur voit une correspondance entre les chants I à IV de l'*Odyssée* (l'épisode de la *Télémachie*) et les livres V à VI de l'*Enéide* : le parallèle des situations (absence du père dans les deux cas et errances d'Enée) est le critère dominant sur lequel il fonde son interprétation. Une telle répartition paraît justifiée mais extrêmement réductrice : en effet, le manque affectif que ressent chacun des deux personnages devant l'absence de son père est un point de connexion entre la *Télémachie* et l'*Enéide*, mais ce n'est pas le seul. Aussi, il faut bien admettre qu'il semble difficile de discerner dans l'*Enéide* des livres où Virgile tirerait son inspiration de la seule *Télémachie* ; les rapprochements possibles avec les quatre chants inauguraux de l'*Odyssée* sont disséminés dans l'*Enéide* et ne constituent pas la matière de certains livres bien précis de l'épopée virgilienne. Et Enée a beau fuir la rocailleuse Ithaque [2], Virgile ne s'en écarte pas moins de l'inspiration homérique.

Quand Enée et ses Troyens approchent de Pallantée, « leur arrivée chez Evandre comporte un écho de l'arrivée de Télémaque à Pylos où règne Nestor, et, ainsi auréolée de cette réminiscence homérique, elle s'encadre avec netteté dans le temps héroïque » [3]. Le narrateur nous raconte en ces termes l'arrivée des Troyens :

---

[1] M. Desport (1952), p. 397. Elle cite à ce propos les passages suivants de l'*En.* : VII, 350 ; XI, 376 ; XII, 258.
[2] *En.*, III, 272 *Effugimus scopulos Ithacae*... ; « Nous évitons les écueils d'Ithaque. »
[3] A. Novara (1986), p. 69.

Sol medium caeli conscenderat igneus orbem
cum muros arcemque procul ac rara domorum
tecta uident, quae nunc Romana potentia caelo
aequauit, tum res inopes Euandrus habebat. [1]

Et voici le récit de l'arrivée de la flotte de Télémaque à Pylos :
« Le soleil se leva. Quittant l'incomparable beauté de l'humide étendue, il monta vers le ciel tout de bronze pour éclairer les Immortels, ainsi que les mortels humains sur les champs qui donnent le blé... Ils arrivèrent à Pylos, la cité bien bâtie de Nélée » [2].

Si l'arrivée d'Enée à Pallantée s'apparente à celle de Télémaque à Pylos, Virgile se démarque quand même de son prédécesseur grec par de nombreux détails où s'exprime son originalité. Virgile a le souci du pittoresque, de la nuance : le soleil de midi accentue les contours, relève les contrastes [3] ; la vision des navigateurs qui se précise au fur et à mesure que leur nef s'approche de la ville est rendue par une gradation progressive qui part des « murs » et arrive aux « demeures éparses ». Par opposition, Homère néglige toute progression visuelle pour aboutir directement au but : « ils arrivèrent à Pylos », formule qui s'accompagne des épithètes traditionnelles. Virgile est plus minutieux, plus soucieux du détail ; « la leçon de goût qu'on en peut tirer n'est pas de moins apprécier Homère ni Virgile mais de les mieux apprécier chacun dans son ordre et à son âge de civilisation » [4]. Virgile ne néglige pas non plus certains *topoi* littéraires tels le contraste entre la splendeur de la Rome d'Auguste et la pauvreté de la Rome primitive (*res inopes*), souvent exprimé par ses contemporains[5], tantôt avec fierté, tantôt avec mélancolie et regret de la simplicité d'autrefois; sans doute y a-t-il là également de la part de Virgile une intention politique : louer le siècle d'Auguste.

Comme Télémaque et Mentor à Pylos, Enée et ses compagnons, quand ils arrivent à Pallantée, surviennent au moment d'une cérémonie sacrificielle. A Pylos, il s'agit d'« un

[1] *En.*, VIII, 97-100 : « Le soleil de feu était monté au sommet de la voûte du ciel quand ils voient au loin des murs, une citadelle, des toits et des demeures éparses, que la puissance romaine a maintenant élevés jusqu'au ciel; c'était alors l'humble domaine d'Evandre ».
[2] *Od.*, I, 1-5.
[3] A propos de VIII, 97, J. Thomas précise « Il n'y a pas d'ombre et ce moment axial coïncide -encore brièvement- avec l'assomption héroïque d'Enée et de Rome » (1981), p. 55.
[4] Sainte-Beuve (1857), p. 292.
[5] cf. surtout Properce IV, 1, 1-32.

sacrifice de taureaux tout noirs à l'Ebranleur du sol aux sombres cheveux bleus » [1], à Pallantée il s'agit de la fête d'Hercule Invaincu à l'*Ara Maxima* :

> *Forte die sollemnem illo rex Arcas honorem*
> *Amphitryoniadae magno diuisque ferebat*
> *ante urbem in luco.* [2]

A la différence d'Homère, Virgile choisit donc une célébration annuelle, situant ainsi avec précision la scène dans le calendrier liturgique de Rome. A. Novara écrit à ce sujet : « la seule mention de la fête tisse un lien entre le passé héroïque et le présent du lecteur, lui précise la date du 12 ou 13 août pour cette venue d'Enée. D'ailleurs, dans le début de la première *Géorgique* Virgile tissait un lien comparable, mais explicite, en faisant se succéder les prières aux dieux agricoles inventeurs de la civilisation, et à Octave » [3].

Virgile se plaît à mêler l'histoire à la légende, le rêve à la réalité, le passé au présent, jouant librement sur chacun des tableaux.

Puis, l'ordre des événements diverge de l'épopée grecque à l'épopée latine : Télémaque et Mentor commencent par participer au festin, puis sont questionnés sur leur identité, alors qu'Enée suit exactement le parcours inverse. Dans les deux cas, Evandre et le vieux Nestor se plaisent à reconnaître dans leur interlocuteur les traits et le caractère de son père ; Evandre dit à Enée :

> *« […] Vt uerba parentis*
> *et uocem Anchisae magni uoltumque recordor ! »* [4]

et Nestor à Télémaque :

« Quand je te regarde j'ai l'impression d'un miracle. Ton langage en vérité est semblable [à celui d'Ulysse] ! Une telle ressemblance de langage chez un plus jeune est incroyable », (*Od.* , III, 124-126).

---

[1] *Od.*, I, 5-6.
[2] *En.*, VIII, 102-104 : « Ce jour-là précisément le roi arcadien offrait au glorieux fils d'Amphitryon et aux dieux un sacrifice solennel devant la ville dans un bois sacré. »
[3] A. Novara (1986), pp. 28-29.
[4] *En.*, VIII, 155-156 : « Comme je retrouve la parole de ton père, la voix, l'expression du grand Anchise ».

Alors, Evandre, qui se souvient avec émotion d'Anchise donne à ses souvenirs une toute autre portée que Nestor qui, lui, ne s'attarde pas beaucoup à rappeler ses sentiments à l'égard du père de Télémaque, son compagnon à l'assemblée et à l'armée des Grecs.

La bonne hospitalité que Télémaque reçoit chez Nestor, et Enée chez Evandre fait suite à une situation belliqueuse, hargneuse, où régnait la mauvaise hospitalité : à Ithaque, les prétendants saccageaient le palais, dans le Latium l'Italie prenait les armes. Le havre de paix qui est procuré à chacun des personnages pendant le séjour chez leur hôte leur permet de se ressourcer en énergie et de préparer leur avenir ; Brooks Otis précise d'ailleurs « *Pallanteum* is the empty interim between two civilizations and between two golden ages, and it is itself a partial *exemplum* of golden age virtues »[1].

D'autres situations offrent des caractéristiques semblables entre les deux épopées, permettant encore de rapprocher Enée de Télémaque. Comme Télémaque, Enée traverse tout d'abord une phase d'apprentissage où il lui faut le soutien de guides spirituels (on a pu voir, à ce titre, l'importance de la mission dont était investi Anchise vis-à-vis de son fils) ; or, un de ces guides, qui lui fournissent des éléments pour progresser dans son périple, c'est la Sibylle qu'il vient consulter au chant VI. Et, étrangement, celle-ci semble remplir auprès d'Enée le même rôle qu'Athéna auprès de Télémaque ; à preuve ces vers :

> *Tantum effata furens antro se immisit aperto ;*
> *ille ducem haud timidis uadentem passibus aequat.* [2]

et chez Homère :

> « Ayant ainsi parlé, Pallas Athéna le guida rapidement, et lui marchait sur les traces divines » [3].

Athéna et la Sibylle remplissent une fonction identique auprès de chaque personnage : elles l'emmènent dans un monde qui lui est étranger ; mais la dimension mystique et ésotérique présente dans l'*Enéide* n'apparaît absolument pas dans l'*Odyssée* (le périple de Télémaque ne transcende pas le monde terrestre). D'ailleurs les questions incessantes que l'un et l'autre personnage posent à leur guide respectif tendent à tisser un lien supplémentaire entre les deux épopées.

---

[1] B. Otis (1964), p. 337. « Pallantée est le *no man's land* entre deux civilisations et entre deux âges d'or, et c'est en lui-même une sorte d'*exemplum* des vertus de l'âge d'or. »
[2] *En.*, VI, 262-263 : « Elle ne dit que ces mots, hors d'elle-même, et s'élança dans l'antre béant ; lui, règle son pas sur le pas résolu de son guide. »
[3] *Od.*, III, 29-30.

On pourrait encore faire des rapprochements entre la visite de Télémaque à Ménélas (à Sparte) et celle d'Enée à Andromaque (à Buthrote), mais l'exemple de Nestor et Evandre reste le plus significatif.

Ces rencontres accordent une large place à la femme dans sa fonction nourricière et maternelle –d'où l'importance donnée à la nourriture et à la parole, toutes deux liées à la femme (on parle bien de « langue maternelle »). Si les femmes ne jouent pas un rôle prépondérant dans l'*Enéide*, certaines d'entre elles occupent une place qu'on ne peut négliger; c'est bien sûr le cas de Didon qu'André Bellessort évoque comme « la création la plus moderne de Virgile » [1].

Baudelaire a écrit « la femme est naturelle, c'est-à-dire abominable »[2], en est-elle pour autant damnée et condamnée dans l'*Enéide* ? Le lien entretenu avec la divinité permet de la sauver comme il la perd souvent ; Créuse, Didon, Amata : victimes des dieux, elles leur doivent aussi leur réhabilitation après leur mort. A ce titre, la parole joue encore ce rôle de lien, de médiation, non plus entre des êtres du même monde, mais entre des sphères qui se complètent.

c. La parole divine ; Virgile/Orphée/Enée : médiateurs entre le monde divin et le monde humain

Si la parole est une source de pouvoir indéniable pour celui qui la détient, elle peut être plus ou moins efficace selon l'usage qu'en fait son détenteur. C'est également un lien entre les hommes, entre les dieux, entre l'Olympe et la terre, entre le poète et son public. Comme le souligne M. Desport, « L'*Enéide*, sous son allure homérique et romaine, est en réalité une épopée d'un genre particulier, toute hantée d'incantation, où se rencontrent à chaque page les Chanteurs et les Enchanteurs » [3]. C'est ainsi qu'apparaît un des couples les moins apparents de l'*Enéide*, celui qui lie Enée à Virgile, par le biais de son art poétique ; une figure légendaire permet d'unir le créateur à sa créature : c'est celle d'Orphée, le poète-musicien sans doute le plus fameux des temps héroïques. C'est un personnage que Virgile

[1] A. Bellessort (1920), p. 287.
[2] Baudelaire, *Mon coeur mis à nu*, V. Virgile aurait sans doute partagé ce point de vue ; néanmoins, il ne faut pas pour autant faire de toutes les femmes de l'*Enéide* des « abominations » !
[3] M. Desport (1952), p. 355.

affectionne particulièrement et qui apparaît dans ses trois œuvres majeures [1] - c'est bien sûr sa présence dans l'*Enéide* qui retiendra notre attention. C'est la transcendance de l'humanité moyenne qui permet de relier Virgile à Orphée, Orphée à Enée : tous trois se font médiateurs entre le monde humain et le monde divin, le temps des hommes et le temps des dieux ; à ce titre, ce n'est pas un hasard si la rencontre - la symbiose, pourrait-on dire- de ces trois figures (Enée - Orphée - Virgile) se situe aux Enfers, monde de la transition par excellence [2].

Virgile est le poète, le *uates* qui « par un privilège habituel au narrateur épique comme au romancier de tous les temps, a ses accès jusque dans les âmes et chez les dieux »[3] : il utilisera ce pouvoir pour éclairer la légende à la lumière de l'histoire, et vice versa. C'est bien grâce à un don de nature divine que Virgile peut communiquer sa poésie aux hommes ; il invoque les Muses héliconiennes et se fait intercesseur de leur parole auprès de l'humanité :

Pandite nunc Helicona, deae, cantusque mouete […] [4]

Voilà que la tradition homérique [5] et hésiodique prend un souffle latin ; J. Perret précise qu'il ne s'agit pas d'une investiture (Virgile ne demande pas aux Muses de lui inspirer ses chants), mais plutôt d'une révélation : « les Muses ouvrent leur sanctuaire comme elles déploient leurs chants » [6]. Homère est le Ποιητής, Virgile est le *uates* ; leurs œuvres, d'essence divine, répondent parfaitement à la définition que Posidonius donne de la poésie : « Une poésie est un poème qui présente un sens en donnant l'image des choses divines et humaines » [7]. D'ailleurs les aèdes sont divins, θεῖον ἀοιδόν, c'est leur épithète homérique (*Od.*, I, 336 ; VII, 3) et leur chant l'est aussi, inspiré par les dieux, θέσπιν ἀοιδήν (*Od.*, I, 328 ; VIII, 498). De même, dans l'*Enéide*, les *uates* ont commerce avec les Muses ; ainsi, au livre IX, alors que Turnus, enfermé par mégarde dans le camp troyen multiplie les victimes, Virgile s'attache à nous décrire l'une d'entre elles, Créthée aimé des Muses (*amicus Musis*) :

[…] Crethea Musarum comitem, cui carmina semper

[1] Dans les *Bucoliques* : III, 46 ; IV, 55, 57 ; VI, 30 ; VIII, 56-57 - Dans les *Géorgiques* : IV, 454, 494, 545, 553 - Dans l'*Enéide*, VI, 119.
[2] Transition entre la mort et la résurrection à la vie, entre le rêve et la réalité, entre les dieux et les hommes.
[3] A. Novara (1986), p. 21.
[4] *En.*, VII, 641 : « Ouvrez cette fois, déesses, votre Hélicon, éveillez vos chants [...] ».
[5] cf. *Il.*, II, 484 où se trouve aussi une invocation à la Muse : « Contez-moi, maintenant, Muses qui tenez les olympiennes demeures [...], contez-moi quels étaient les guides, les chefs des Danaens. »
[6] J. Perret, *En.*, tome II, p. 200, note du v. 641. Il précise, à ce sujet, le double sémantisme du verbe *pandere* qui signifie à la fois ouvrir (*pandere portas*, II, 27) et révéler (III, 252, 479 ; VI, 723...).
[7] dans Diogène Laërce, VII, 60.

et citharae cordi numerosque intendere neruis,
semper equos atque arma uirum pugnasque canebat. [1]

Créthée - qui est à différencier de son homonyme du livre XII, 538- offre une étrange similarité avec Virgile lui-même, qui inaugure son épopée par l'annonce « *arma uirumque cano...* » ; Virgile se place dans la longue tradition des *uates* (Créthée chantait, *canebat* ; Virgile chante, *cano*) et affirme fermement son activité de chantre inspiré. La mention de la cithare tend à assimiler Créthée (et donc, à travers lui, Virgile) à Orphée, dont elle est l'instrument principal. C'est au livre VI, quand Enée demande à la Sibylle de revoir Anchise aux Enfers, que le héros légitime sa requête en évoquant Orphée à qui le droit de franchir la barrière stygienne a été octroyé :

« […] si potuit manis accersere coniugis Orpheus
Threicia fretus cithara fidibusque canoris […] » [2]

La lyre d'Orphée possède, tout comme la baguette magique de Mercure (*fretus uirga* ; IV, 242-246), un pouvoir enchanteur opérant au-delà du monde sensible ; au contraire, la lyre de Créthée, inopérante devant l'épée, ne lui a pas épargné la mort [3]. « La lyre savante » [4] d'Orphée pouvait éteindre la colère des bêtes sauvages, celle de Créthée ne peut rien devant la folie furieuse des hommes. Créthée symbolise l'impuissance de l'harmonie devant le chaos ; il représente également Virgile qui considère la violence dévastatrice comme « un adieu à Orphée » [5] : l'art ne peut que déplorer la barbarie - il ne peut l'enrayer.

---

[1] *En.*, IX, 775-777 : « Créthée, le compagnon des Muses qui n'avait au cœur toujours que les chants, la cithare, l'ajustement des rythmes sur les cordes de son instrument, qui chantait toujours les chevaux, les armes des héros, leurs combats. »

[2] *En.*, VI, 119-120 : « […] s'il est vrai qu'Orphée put rappeler les mânes de son épouse, fort d'une cithare thrace et de cordes mélodieuses […]».
M. Desport (1952), p. 298, précise que *Threicia fretus cithara* est un emprunt direct aux *Argonautiques* où cette formule (ἡμετέρη πίσυνος κιθάρη) apparaît lors de la catabase d'Orphée (v. 42, 265, 707) ; il s'agirait de la première trace indiscutable de l'utilisation des Ecritures orphiques par Virgile.

[3] Nous nous garderons de dresser un quelconque parallèle avec la mort d'Orphée qui s'exprime très diversement selon les traditions et à laquelle nous ne pouvons donc donner une version unique.

[4] Voir Rousseau : « Divin Orphée, à qui les dieux
Ont prodigué des sons la science charmante,
Par les accents mélodieux
De ta lyre savante
Suspends la rage menaçante
De tant de monstres furieux. »
Ces vers sont rapportés par M. Drioux (1888).

[5] L'expression est de J.P. Brisson (1966), p. 305.

Il y a un second *uates* - plus aède que *uates* d'ailleurs- dans l'*Enéide*, c'est Iopas qui anime le festin chez Didon, à Carthage :

> *[…] Cithara crinitus Iopas*
> *personat aurata, docuit quem maximus Atlas.*
> *Hic canit errantem lunam solisque labores […]* [1]

Iopas chante la vie, le soleil, la pluie [2] : autant de sujets sans doute plus propres à la poésie bucolique qu'à la poésie épique ; cet intermède instaure une sérénité vouée à être brisée par le récit tragique d'Enée et le drame qui se noue à Carthage. Le chanteur rappelle ceux des repas homériques, et surtout Démodocos, « l'aède fameux entre tous » (*Od*., VIII, 83) ; on peut aussi l'assimiler à Achille qu'Ajax et Ulysse trouvent « en train de se réjouir l'âme au son clair d'une belle lyre artistement travaillée » (*Il*., IX, 182). Les chanteurs tiennent une place importante dans l'*Enéide* comme dans l'*Iliade* et l'*Odyssée* : « la vie heureuse, la vie des rois [et des reines !] épiques, ne se conçoit pas sans eux » [3]. La musique est partout dans l'*Enéide* : à Carthage (Iopas), aux Enfers (Orphée) et dans le Latium (Créthée) ; de place en place, la transmission du chant divin s'effectue grâce à Enée (qui en est le témoin direct) et à Virgile (*uates* et *poeta*) [4].

Qu'en est-il d'Orphée ? Est-il le véritable médiateur entre Virgile et Enée ? Nous avons vu qu'Orphée était mentionné la première fois par Enée (en VI, 119), au même titre qu'Hercule, Thésée et les Dioscures, pour son attitude exemplaire (du fait de l'effort surhumain qu'elle implique) [5]. Cette simple évocation d'Orphée se double d'une véritable rencontre avec le poète mythique dans les Champs-Elysées, parmi les bienheureux ; voilà la scène qu'aperçoit Enée en y pénétrant :

> *Pars pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt*
> *nec non Threicius longa cum ueste sacerdos*

[1] *En.*, I, 740-742 : « Iopas aux longs cheveux fait sonner la cithare d'or ; le grand Atlas a été son maître. Il chante la lune errante et les épreuves du soleil [...] ».
[2] La poésie d'Iopas illustre les souhaits mêmes de Virgile (*Géorgiques*, II, 475 *sqq*.) réalisés par Lucrèce dans le *De natura rerum*.
[3] M. Desport (1952), p. 459.
[4] L'alliance des deux termes se trouve dans les *Bucoliques* (VII, 25-28).
[5] cf. J. Thomas (1981), p. 235 : « Au sixième livre, au seuil des épreuves qui lui sont imposées, Enée rappelle toutes les grandes démarches initiatiques de l'Antiquité : Hercule et ses Travaux, mais aussi Orphée, Thésée et les Dioscures. »

obloquitur numeris septem discrimina uocum,
iamque eadem digitis, iam pectine pulsat eburno. [1]

Orphée joue de sa lyre, ses compagnons dansent, et tous chantent ; « interprète sacré des dieux » [2], Orphée donne un rythme à la joyeuse troupe, tantôt (*iamque*) en pinçant les cordes avec les doigts, tantôt (*iam*) en se servant du plectre. C'est une scène d'harmonie, d'entente sympathique qu'il est donné de voir à Enée ; Orphée, poète mythique de l'âge d'or, incarne le bonheur du « temps retrouvé ». Pourtant Enée n'interrompt pas son parcours pour écouter plus longtemps Orphée, il continue sa marche à travers les Champs-Elysées ; il doit trouver Anchise.

Or justement, désireuse de savoir où se trouve Anchise, la Sibylle s'adresse à la troupe des poètes, et plus particulièrement à Musée, « car c'est auprès de lui que la foule est la plus dense » [3]. La prêtresse le qualifie de « plus grand des prophètes » (*optime uates* ; VI, 669) : « Musée, image d'Orphée, est lui-même à son tour, le centre et l'exemplaire de la troupe anonyme des *pii uates* (VI, 662), les poètes pieux qui ont accès aux Champs-Elysées »[4]. Fils de la Lune et d'Eumolpe, disciple d'Orphée, Musée est un poète légendaire auquel on attribuait des chants sacrés. C'est lui qui va guider Enée et la Sibylle vers Anchise[5] ; il leur dit :

« […] hoc superate iugum, et facili iam tramite sistam. » [6]

Musée est le prophète qui peut sciemment diriger les voyageurs [7] ; c'est un guide « réel » alors qu'Orphée est un guide « spirituel »[8]. Enée passe de l'une à l'autre des figures, de l'un à l'autre des modèles ; or, « le cheminement d'Enée figure celui du poète à travers ses

[1] *En.*, VI, 644-647 : « D'autres frappent du pied le rythme d'un chœur et chantent des poèmes ; le prêtre de Thrace avec sa longue robe répond à ces cadences en faisant parler les sept intervalles des notes, il les émeut aussi tantôt des doigts, tantôt de son plectre d'ivoire. »
[2] Horace, *Art poétique*, 391 *Sacer interpresque deorum*. cf. *En.*, VI, 662.
[3] *En.*, VI, 666-668 : *Quos circumfusos sic est adfata Sibylla*
Musaeum ante omnis (medium nam plurima turba
hunc habet […]
[4] M. Desport (1952), p. 157.
[5] Platon, *République*, II, p. 363 C, fait de Musée le guide des justes dans les Champs-Elysées (il lui donne un rôle analogue à Hermès psychopompe).
[6] *En.*, VI, 676 : « […] franchissez ce sommet et je vous mettrai sur un chemin facile [...] ».
[7] cf. Hugo, *Les Rayons et les Ombres*, I, « Fonction du poète » : « Pareil aux prophètes », le poète doit « faire flamboyer l'avenir. »
[8] Musée apparaît exactement comme le second Orphée ; selon Pausanias les caractères d'Orphée déterminent ceux de Musée (ἐς πάντα μίμησις Ὀρφέως) - X, 7, 2.

modèles et ses sources, jusqu'au chant poétique originel qui l'identifie à Orphée et à Musée, ses premiers donateurs » [1]. Ainsi, Enée serait le représentant symbolique de Virgile, sa catabase figurant l'aristie poétique du *uates*. De même que la Sibylle et Anchise guident Enée dans son parcours, de même Virgile se situe sous le patronage d'Apollon et des Muses. A.Deremetz apparente aussi Virgile à Dédale (l'un est l'auteur d'une œuvre littéraire, l'autre d'une œuvre architecturale), Enée à Thésée (ce sont les deux protagonistes) et la Sibylle à Ariane (il s'agit des deux adjuvantes) ; fort de ces rapprochements, il écrit : « De même que Dédale a dénoué pour Thésée les artifices et les ambiguïtés du palais, en guidant d'un fil ses pas aveugles (VI, 29-30), Virgile dénoue donc, lui-même, pour son lecteur les artifices et les ruses de sa composition épique » [2]. Enée, tout comme Virgile, sait interpréter les effrayantes énigmes (*horrendas ambages* ; VI, 99) des prophétesses : Enée se fait émissaire des dieux au niveau légendaire, Virgile l'est également, mais au niveau littéraire. A travers l'évocation d'Orphée, de Pollux, de Thésée, c'est indirectement à Ulysse et à Homère que Virgile fait référence. N'en déplaise à Sainte-Beuve [3], il était impossible qu'Ulysse (ou Homère) figurât dans la liste des rencontres infernales d'Enée, puisque son aventure héroïque est censée être contemporaine de celle d'Ulysse.

A travers Enée, Virgile réalise un spectaculaire bond dans le temps qui lui permet, l'espace d'un songe, de se trouver face à Homère (réincarné en Orphée et en Musée). Les mots de *uates*, de *carmen* se chargent alors de tout leur poids sémantique [4] : le poète est enchanteur, l'épopée enchantement, le lecteur enchanté.

« Et déjà Lucifer s'élevait sur les plus hauts sommets de l'Ida, amenait le jour »[5], qu'Enée s'éloignait définitivement de Troie : quittant le combat contre les Grecs, il partait fonder la nation romaine. La prophétie de l'*Iliade* (annoncée par Poséidon) se réalisait dans l'*Enéide*. Homère avait donné leurs maux aux Troyens, Virgile songeait à un remède pour les guérir : la première consolation qu'il avait trouvée, c'était le *carmen*, traditionnellement

---

[1] A. Deremetz (1995), p. 164.
[2] A. Deremetz (1995), p. 159.
[3] Sainte-Beuve (1857), p. 189, a regretté que Virgile n'ait pas trouvé le moyen de nommer Homère ; il s'en exprime ainsi : « L'adresse de Virgile a été si grande pour faire figurer et pour nommer dans son Elysée tous les illustres Romains qui n'étaient pas nés, qu'on aurait aimé à lui voir employer quelque chose de cet art et de cette industrie pour faire à l'avance sa place à Homère. »
[4] cf. *B.A.G.B.* n° 3, oct. 1965 ; A. Morard place en en-tête de son article la citation suivante : « Si tu étais Dieu, que ferais-tu ? » demanda-t-on à Laö-Tseu, sur son lit de mort. Le vieux philosophe répondit : « Si j'étais Dieu, je rendrais aux mots leur valeur. »
[5] *En.*, II, 801-802 : *Iamque iugis summae surgebat Lucifer Idae*
ducebatque diem [...]

considéré comme φαρμακόν [1]. L'avenir s'ouvrait plus lumineux devant les Troyens, l'inquiétude cédait le pas à l'espoir : Troie survivrait en Rome.

La parole et le silence sont deux piliers essentiels de l'*Enéide* dans le cadre de l'étude des couples. Ils soutiennent l'édifice épique qui repose essentiellement sur la liberté d'action de l'individu assujetti au *fatum* qui gouverne le monde. Dans cette liberté de dire ou de ne pas dire s'inscrit l'origine étymologique du terme *fatum* qui signifie « chose dite irrévocablement ». Les personnages jouent leur destin en prenant la parole ou en refusant de la prendre, initiant des situations de couples – harmonieux ou discordants- ou les rompant. L'épopée met en scène un langage troublé dans sa version informative et qui va vers une fonction performative.

Soudés comme les deux faces d'une seule médaille, silence et parole forment une dynamique dialectique dont l'issue est aporétique ; elle se heurte à une contradiction insoluble. Parler ou se taire revient toujours à capituler ; c'est renoncer à dépasser ce qu'on est, c'est constater sa dépendance à l'égard des passions, la violation de l'interdit qu'elles supposent.

La parole entre en ligne de compte dans les situations d'amour, de guerre et de mort : les trois grandes passions de l'*Enéide*. Selon le cadre dans lequel elle apparaît, elle peut être expiatoire, bienfaisante ou génératrice de maux : aux multiples vertus et aux nombreux avatars, l'empire de la parole est vaste. Il touche les dieux et les hommes, embrasse le passé, le présent et l'avenir, suit le héros dans son périple. Virgile lui-même revendique le patronage des Muses dans la rédaction de son épopée. La parole est fédératrice, créatrice de liens et c'est dans ce cadre qu'elle est un des maillons essentiels de notre étude.

[1] cf. *Géorg.*, IV, 464 ; Théocrite, *Idylles*, XI, 1-4 ; *Buc.*, IX, 64.

Chapitre III : Hommes et dieux : des couples antinomiques ?

> « J'ai coupé toutes les apparitions de dieux. […] Derrière le geste du dieu, le texte homérique cite presque toujours un geste humain qui redouble le geste divin et le ramène, si l'on peut dire, sur la terre. Bien que les gestes divins transmettent l'incommensurable qui souvent se présente dans la vie, l'*Iliade* montre une surprenante obstination à chercher, quoi qu'il en soit, une logique aux événements dont l'homme est l'artisan ultime. Ainsi, si l'on enlève les dieux de ce texte, ce qui reste n'est pas tant un monde orphelin et inexplicable, qu'une histoire éminemment humaine, où les hommes vivent leur propre destin… » [1]

Répliques au ciel de leurs homologues terrestres, les dieux sont-ils inutiles ? C'est ce que l'on pourrait être tenté de penser à la lecture de la citation inaugurale d'A. Baricco ; pourtant, ce n'est pas ce qu'il dit. Qu'il s'agisse des dieux de l'*Iliade*, de l'*Odyssée* ou de l'*Enéide*, le constat est le même : ils légitiment l'action humaine et guident le lecteur vers une interprétation concrète des événements. Si Didon conçoit un amour inextinguible pour Enée, c'est parce que, par l'intromission de l'Amour, Vénus l'a piquée. Si les femmes troyennes brûlent les vaisseaux lors de la halte en Sicile, c'est parce qu'Iris, envoyée par Junon, les y incite. L'affrontement des passions se fait jour grâce aux dieux qui incarnent chacun une grande tendance pulsionnelle dont les deux penchants dichotomiques sont les suivants : à Vénus, l'amour, à Junon, la colère. Pourtant, ne pas tenir compte des dieux dans notre étude serait une erreur : ils sont dans l'épopée comme autant de personnages doués de sentiments et propres à s'insérer dans des relations de couples plus ou moins fructueuses.

Les dieux sont étrangement similaires aux hommes : les mêmes querelles, les mêmes jalousies, les mêmes tromperies les accaparent. Le monde des hommes leur est un terrain de jeux et d'expériences, mais ils ne retirent pas d'enseignement de la pièce qui se joue en bas : il y a comme un mimétisme des dieux à l'égard des hommes. C'est un paradoxe, puisque ceux qui prétendent diriger le monde sont ceux-là mêmes qui ne parviennent pas à dompter leurs

[1] A. Baricco, *Homère, Iliade*, introduction, p.8. Le propos de cet ouvrage est de reprendre certains événements majeurs de l'*Iliade* et d'en faire la lecture, des heures durant, comme c'était le cas lors des récitations antiques. A. Baricco crée donc des séquences narratives consacrées à un personnage en particulier.

passions. Le conflit des hommes devient celui des dieux, à moins que ce ne soit le contraire - après tout, c'est sur l'Olympe et avec « la pomme de discorde » que tout a commencé. Et si les dieux n'existaient pas, quel aurait été le sort de Troie ? Finalement, les dieux ne sont peut-être que des allégories issues de la pensée humaine et cristallisant ses doutes, ses espoirs, ses angoisses, ses certitudes et ses peurs ; il y a peut-être un dieu enfoui à chercher au fond de chacun d'entre nous ou plutôt plusieurs qui s'affrontent comme autant de schématisations des passions qui nous animent ?

Très tôt, les hommes ont ressenti le besoin de légitimer leur action sur terre en s'inventant une instance suprême chargée de régir notre monde et qui détiendrait les clés de son interprétation. Les hommes de l'Antiquité se sont inventé des dieux ; loin d'en faire des idées abstraites, ils les ont dotés d'une apparence physique, d'un caractère et d'un rôle. Les hommes y ont cru – certains y croient toujours - : ils leur ont voué un culte et leur ont imputé leurs malheurs, tout comme ils en ont fait la cause de leurs bonheurs. Puis sont nées les idées de punition, de récompense et la pensée s'est structurée autour de ces grandes images devenues des icônes. Comme ses contemporains, Virgile a suivi les traces de ses prédécesseurs : nourri de cette présence divine, à laquelle il attribue même ses talents de *uates*, il l'a immortalisée définitivement dans l'*Enéide*, lui assurant une pérennité qui aujourd'hui encore n'a pas failli. L'autorité d'un Virgile et nos propres penchants pour l'imaginaire ont accordé à ces dieux une crédibilité qui ne se dément pas : ils existent, immortels et intemporels, comme autant d'instances créatrices et destructrices, vecteurs d'harmonie et de chaos, grande puissance en lutte avec l'universalité de la vie.

Ainsi, sur le terrain de la guerre, on ne suit pas seulement l'affrontement de puissances humaines ; également engagés dans le conflit, les dieux se répartissent majoritairement en deux camps, selon le sentiment - plus proche de l'amour ou de la haine - qu'ils vouent aux Troyens. Qui plus est, d'aucuns pensent que les dieux sont le moteur de la guerre, qu'à eux revient le pouvoir d'attiser ou d'éteindre le feu meurtrier qui souffle sur l'*Enéide.* C'est quelque peu réducteur ; il semble plutôt que les dieux soient des incarnations des pulsions guerrières qui animent les hommes plus que des instances qui se surajoutent à leurs propres intentions. Les dieux font partie des hommes : s'ils s'en distinguent physiquement, c'est pour que l'on comprenne mieux le fonctionnement humain. En fait, ils représentent une partie de l'imaginaire humain ; ainsi extraite et mise à jour sous les traits d'un dieu, elle nous apparaît saisissable, plus proche, presque tangible. Les dieux sont des allégories des pulsions humaines. S'il n'y pas d'assimilation directe et unique entre un dieu et un homme, chaque grand personnage de l'*Enéide* se retrouve dans un ou plusieurs dieux qui révèlent la face

intime de son être. Ascagne est un des seuls personnages à trouver son correspondant dans un seul et même dieu : l'Amour ; tous deux interchangeables, l'enfant troyen incarne à lui seul tous les types d'amour : filial (avec Enée), marital (entre Enée et Créuse), extraconjugal (entre Enée et Didon) et, de manière plus générale, l'amour de la patrie, la foi en l'avenir, la promesse du genre romain, avant d'être celle du genre humain. Ainsi, c'est toujours le soin, l'attention et l'affection qui accompagnent le jeune Ascagne : c'est cet amour qu'il est chargé de transmettre, devenant un vecteur de pacification. Comme le dieu Amour, Ascagne est créateur d'union : il réunit les temps, réussit la synthèse des lieux et la communion des peuples. A ce titre, le livre VIII est révélateur de sa fonction unificatrice qui s'exprime dans les trois principaux domaines : lieux, hommes et temps. Il y est mentionné par trois fois. C'est d'abord le dieu du Tibre qui, s'adressant à Enée, le rassure quant à sa destinée ; il est bien arrivé sur la terre promise et Ascagne touchera lui aussi à son but :

« Ascanius clari condet cognominis Albam. » [1]

Prêt à prendre les armes, Enée forme une troupe et envoie le reste de ses compagnons prévenir son fils de son départ :

Post hinc ad nauis graditur sociosque reuisit,
quorum de numero, qui sese in bella sequantur,
praestantis uirtute legit, pars cetera prona
fertur aqua segnisque secundo defluit amni,
nuntia uentura Ascanio rerumque patrisque. [2]

Ce passage se construit dans un double mouvement opposé : certains hommes suivent Enée, quand d'autres se rendent vers Ascagne : Enée, roi en formation, guide déjà son peuple, comme il conduit ses troupes ; Ascagne voit le sien venir à lui, recevant non seulement des nouvelles de son père, mais aussi une partie de ses hommes. Peu à peu s'organise la transmission entre le père et le fils. C'est d'ailleurs ce dernier aspect, lié au temps, qui apparaît dans l'ultime extrait du chant faisant mention d'Ascagne. Vénus apporte les armes

[1] *En.*, VIII, 48 : « Ascagne fondera la ville d'Albe au nom clair. »
[2] *En.*, VIII, 546-550 : « Ensuite il se rend aux vaisseaux, revoit ses compagnons ; dans leur troupe il choisit pour le suivre à la guerre les plus valeureux ; les autres s'embarquent au fil de l'eau, se laissent glisser dans le courant pour porter à Ascagne des nouvelles de la situation et de son père. »

divines, forgées par son époux Vulcain, à Enée et celui-ci contemple le somptueux bouclier finement ciselé :

> *Illic res Italas Romanorumque triumphos*
> *haud uatum ignarus uenturique inscius aeui*
> *fecerat ignipotens, illic genus omne futurae*
> *stirpis ab Ascanio pugnataque in ordine bella.* [1]

Ici, Ascagne n'est plus un but en soi, comme dans l'extrait précédent où des hommes doivent lui porter des nouvelles de son père ; c'est un médiateur, entre un présent bientôt passé et un futur déjà écrit. Ascagne est le trait d'union entre Enée et la *gens Iulia* : c'est lui qui réussit la symbiose de la légende héroïque et des temps historiques [2].

Dans ces trois extraits, Ascagne n'est pas présent physiquement mais toujours mentionné et en lien indirect avec Enée. Le dieu du Tibre et le maître du feu s'adressent tous deux à Enée et c'est ce dernier en personne qui à son tour donne des ordres à ses compagnons. Virgile contribue, comme Vulcain, à graver dans les mémoires le nom de cet enfant, objet de tant d'attentions qu'il saura bien rendre à sa patrie. C'est en cela qu'Ascagne peut apparaître comme une incarnation de l'Amour ; petit-fils de Vénus, il doit poursuivre la tâche d'humanisation des peuples et de civilisation commencée par son père. Fils de Vénus et de Vulcain, l'Amour s'assimile au fils d'Enée et Créuse . De la même façon, de nombreuses correspondances unissent Latinus à Jupiter, Amata à Junon ou Turnus à Mars. Hommes et dieux forment parfois des couples, même s'ils ne se rencontrent pas physiquement ; les analogies de leurs tempéraments permettent de les associer dans un jeu de correspondances qui n'est pas systématique. C'est ainsi que, si Enée a pour protectrice sa mère Vénus, elle est pour lui un mentor, plus qu'il n'est la réplique humaine de la déesse. Il faut bien se garder dans l'*Enéide* de vouloir apposer une même méthode de lecture à toute l'œuvre ; foisonnante de sens et aux multiples interprétations, elle ne saurait être enfermée dans une seule d'entre elles.

---

[1] *En.*, VIII, 626-629 : « C'était l'histoire de l'Italie et les triomphes des Romains ; instruit des prophéties, pénétrant les âges futurs, le maître du feu les avait gravés là, et aussi toute la race de ceux qui sortiraient d'Ascagne, et dans leur ordre les guerres et leurs combats. »

[2] Anchise présente à Enée la *Iuli progenies*, soit « la descendance d'Iule » qui défile aux enfers (*En.*, VI, 789-790).

C’est ainsi que nous verrons d’abord les couples qui se forment ou s’opposent au sein du seul Olympe, puis nous étudierons les influences divines dans le monde humain et enfin, dans un continuel balayage vertical, nous verrons les interférences qui se créent d’un monde à l’autre.

A Sympathies et antipathies conjugales : la vie quotidienne des dieux

> « Une montagne emplit tout l'horizon des hommes ;
> L'Olympe. Pas de ciel. Telle est l'ombre où nous sommes. »[1]

S'ils vivent à l'ombre des dieux, les hommes se trouvent néanmoins au premier plan de l'épopée : ils sont les acteurs d'un destin qui se trame au-dessus d'eux, par-delà le ciel visible, dans les contrées de l'Olympe et même au-delà. A bien des égards, les dieux sont semblables aux humains : ils sont touchés dans leur affect, essuient des échecs, se trompent ou sont trompés. Ils recherchent une harmonie difficile à trouver et à entretenir, tant sont compliquées les relations sur l'Olympe. Les dieux, vénérés par les Grecs et les Latins, sont une manifestation imagée de leur inconscient collectif : ils marquent la nécessité de donner une explication et un sens aux différentes forces agissantes dans une vie, qui font aimer, combattre et vivre. C'est ainsi que chaque dieu a une spécificité qui correspond à un des grands traits de la vie humaine : par exemple, à « la splendide Vénus » l'amour, à Mars la guerre, à « l'orageux Jupiter »[2] la vie dans son ensemble. Finalement, les dieux forment autant de modèles de comportements susceptibles de s'emparer des hommes à certains moments de leur vie, et l'on peut se demander en quoi les couples humains sont redevables de leurs homologues divins ?

a. La vie rêvée des dieux

Quelle réalité les mortels accordent-ils à ces dieux dont le comportement paraît si vrai ? Ne sont-ils pas que des entités créées par l'imagination pour stigmatiser ses peurs, ses doutes, ses ambitions, ses désirs ? Comme pour l'espèce humaine, l'espèce divine s'est développée à partir d'une unité. Il nous faut remonter à la *Théogonie* d'Hésiode pour bien saisir les forces initiales qui vont générer les dieux et créer leurs associations ou dissensions. A l'origine était le « Chaos-Abîme » :

[1] V. Hugo, *La légende des siècles,* "Entre Géants et Dieux", « Le Titan », 1, *Sur l'olympe*, vers 1 et 2.
[2] Ces deux épithètes appartiennent au poème de V. Hugo cité ci-dessus (v. 5 et 11).

« Donc, avant tout fut Chaos (Abîme) ; puis Gaïa (Terre) aux larges flancs, assise sûre à jamais offerte à tous les vivants, et Eros (Amour), le plus beau parmi les dieux immortels, celui qui rompt les membres et qui, dans la poitrine de tout dieu comme de tout homme, dompte le cœur et le sage vouloir.

D'Abîme naquirent Erèbe et la noire Nuit. Et de Nuit, à son tour, sortirent Ether et Lumière du jour.

Terre, elle, d'abord enfanta un être égal à elle-même, capable de la couvrir tout entière, Ciel étoilé (Ouranos), qui devait offrir aux dieux bienheureux une assise sûre à jamais » [1].

D'un vide originel naît un tout qui devient monde, à partir des forces primordiales que sont Chaos, Gaïa et Eros. Primordial dans l'histoire des dieux, l'Amour l'est aussi dans celle des hommes : sa présence les unit, son absence les déchire. L'Amour, à ce stade, est la force qui « pousse les unités primordiales à produire au jour ce qu'elles cachaient obscurément dans leur sein » selon l'expression employée par J.-P. Vernant [2]. Mais ce qui nous importe surtout ici, c'est la création d'une dualité à partir d'une unité : du Chaos seul naissent Erèbe et la Nuit ; de la Nuit seule naissent Ether et Lumière. Le couple naît de l'unité qui parvient à se démultiplier en deux entités distinctes : « Eros n'est pas principe de l'union du couple ; il ne réunit pas deux pour en faire un troisième ; il rend manifeste la dualité, la multiplicité, incluses dans l'unité » [3]. Au contraire, la Terre ne donne naissance qu'au Ciel et tous deux vont ensuite former un couple ; mère d'Ouranos dont elle est la seule génitrice, Gaïa aura de lui de nombreux enfants – les Erinyes, les Géants et les Nymphes des Frênes étant nés de son sang, après sa mutilation [4].

Dès l'histoire des origines, il n'y a pas de nécessité du couple et de la différence pour créer de la vie. Ce matriarcat initial n'est pas sans rappeler le rôle de la déesse Vénus, dont le nom grec signifie « issue de l'écume des mers », selon la légende qui la fait naître de la semence des organes sexuels d'Ouranos arrachés et jetés à la mer par Cronos[5]. Dans l'*Enéide*, en effet, bien qu'elle soit mariée à Vulcain, Vénus apparaît souvent seule, affirmant son rôle de déesse autonome à part entière. Si Enée est le fruit de son union avec Anchise, elle n'entretient plus aucune relation avec ce dernier. Chacune de ses interventions nous la montre dans une relation de dualité - elle ne s'adresse qu'à un seul individu - contrairement à Junon

[1] Hésiode, *Théogonie*, 116-128.
[2] J.-P. Vernant (1989), p. 154.
[3] J.-P. Vernant (1989), p. 154.
[4] D'après P. Grimal (1969), p. 162, tableau 12.
[5] Hésiode, *Théogonie*, 188-206.

qui aime à intervenir auprès d'une collectivité. Qu'elle se présente à Enée, Jupiter, Junon, Ascagne[1] ou Vulcain, elle privilégie toujours un rapport de force équitable, montrant ainsi qu'elle agit bien seule. Il n'est qu'un passage dans l'*Enéide* qui voit le rapprochement des amants d'hier, Anchise et Vénus, cités dans la même phrase. Alors qu'Enée a relâché en Sicile, il décide d'y laisser les femmes et les vieillards fatigués du périple, auprès d'Aceste qui sera leur roi ; ce dernier consacre un temple à Vénus et un sanctuaire à Anchise :

> *Tum uicina astris Erycino in uertice sedes*
> *fundatur Veneri Idaliae, tumuloque sacerdos*
> *ac lucus late sacer additur Anchiseo.* [2]

Une place similaire semble accordée, dans la répartition des vers, à Vénus et Anchise, surtout que ce dernier apparaît dans un vers spondaïque terminé par un mot de quatre syllabes - une rareté dans l'épopée. Recevant un culte autour de sa tombe, Anchise devient un héros national ; n'ayant toutefois pas connu l'apothéose, Anchise gagne le séjour des Bienheureux, et ne rejoint pas Vénus dont le temple s'élève dans le ciel. Le temple d'Aphrodite, sur le mont Eryx, rivalisait de célébrité avec celui de Paphos : la légende rejoint l'histoire[3]. Unis puis séparés[4], Vénus et Anchise se trouvent donc symboliquement réunis, l'espace de trois vers, dans une évocation qui les rassemble. Tous deux objets d'un culte, ils marquent à cette étape du récit l'heureuse harmonie du monde humain et divin dans une même entreprise. Tous deux favoriseront, à leur manière, la tâche d'Enée. Aussi, quand Vénus apparaît dans une situation de couple –fût-ce, comme dans le passage précédent, lors d'une évocation cultuelle- c'est toujours parce que le récit le requiert. Symboliquement, la présence conjointe de Vénus et Anchise sur un même site place le pouvoir d'Aceste sous la légitimité de celui d'Enée. La réunion assure la concorde. De même, au chant VIII, Vénus se montre caressante avec son époux, Vulcain, soucieuse d'obtenir de lui des armes pour Enée. Il y a une stratégie divine que Virgile respecte du point de vue littéraire : Vénus se rapproche volontairement de Vulcain ; de la même façon, Virgile la rapproche symboliquement d'Anchise. Le couple marque aussi un état de stabilité, nécessaire à l'instauration d'un nouveau pouvoir –comme c'est le cas pour

[1] Vénus n'apparaît pas directement devant Ascagne mais elle interfère auprès de lui pour lui substituer l'Amour.
[2] *En*., V, 759-761 : « Alors un temple voisin des astres est fondé sur la cime de l'Eryx, dédié à Vénus, déesse d'Idalie ; on affecte un prêtre au tombeau d'Anchise et un grand bois qui lui sera consacré. »
[3] Cf Tacite, *Annales*, IV, 43.
[4] Vénus et Anchise appartiennent à la catégorie des couples refusés, comme Thétis et Pélée, à l'image aussi des liaisons de Jupiter avec des mortelles dont il ne partage pas l'existence.

Aceste en Sicile- ou à la réussite de la geste épique - comme dans l'épisode de la conception du bouclier divin.

Ainsi dans l'*Enéide*, si les dieux semblent souvent seuls dans leurs actions et en perpétuelle opposition les uns avec les autres, apparaît la nécessité de l'union pour la création. C'est ainsi que Junon et Vénus cherchent toutes deux à obtenir l'aval de Jupiter pour leurs actions. En tant que maître des hommes et des dieux, Jupiter représente le pouvoir absolu avec lequel doit compter quiconque veut avoir quelque chance de réussite. Jupiter est mentionné dans tous les chants de l'*Enéide*, même s'il n'a pas toujours d'action directe. Tout comme Junon et Vénus, il est entouré de messagers chargés d'exécuter ses ordres, parmi lesquels Mercure. C'est ce dernier qui porte à Enée l'avertissement divin qui lui est donné lors de son séjour prolongé à Carthage. Dans ce contexte, les dieux apparaissent comme des êtres véritables plus que comme de simples images allégoriques : ils sont un des constituants majeurs de l'épopée, et l'on ne pourrait imaginer une épopée sans dieux. S'ils représentent un monde quasiment magique, ils apparaissent pourtant comme très réalistes ; c'est sans doute parce que les codes qui régissent leur univers sont les mêmes que pour les hommes. Ils connaissent les mariages, les enfantements et une véritable hiérarchie. Spécialisé dans un domaine avec lequel il forme corps, chaque dieu est l'expression d'une qualité intellectuelle et/ou physique ; bien souvent, un dieu combine harmonieusement des qualités complémentaires, afin d'atteindre à la notion d'excellence. Mais il n'est pas de dieu parfait ; tous présentent des failles, à l'image des hommes dont ils sont une réplique améliorée. D'ailleurs, ils n'ont pas un pouvoir suprême sur le monde car ils sont généralement eux-mêmes assujettis aux *fata* [1]. Néanmoins, leur pouvoir sur les hommes est immense ; pour preuve, la déclaration de guerre des Latins aux Troyens, à l'instigation de Junon. Les Latins, dont la colère a été attisée par Allecto, se ruent au palais de Latinus pour l'obliger à déclarer la guerre aux Troyens :

> *Ilicet infandum cuncti contra omina bellum,*
> *contra fata deum peruerso numine poscunt.* [2]

[1] Il est quelques exemples où l'on voit, au contraire, la suprématie de Jupiter sur les *fata* eux-mêmes, comme le précise P. Boyancé (1963) qui étudie notamment le « couple » que Jupiter forme avec le *fatum.*
[2] *En.*, VII, 583-584 : « C'en est fait, tous ensemble, contre les présages, contre les oracles, au rebours du vouloir des dieux, ils réclament une guerre maudite. »

Et effectivement, au début du chant [1], lors du présage qui indique à Latinus qu'il devra marier sa fille à un étranger, il n'est pas question de guerre. Le cœur irascible de Junon a su exciter l'ardeur guerrière des Latins et anéantir leur jugement ; d'ailleurs c'est la déesse elle-même qui ouvrira les portes de la guerre. Pourtant dépassés par leurs querelles intestines et leur rôle dans la guerre, les dieux n'éprouvent plus que tristesse devant l'horreur de la guerre qui fait rage au Latium :

Di Iouis in tectis iram miserantur inanem
amborum et tantos mortalibus esse labores […] [2]

Qu'ils soutiennent ou non l'entreprise troyenne – *amborum* -, les dieux souffrent pour les hommes. C'est une spécificité du récit virgilien ; les dieux d'Homère, eux, n'ont pour les malheurs des mortels que de la curiosité. Et pourtant les querelles initiales, sont toujours présentes :

Hinc Venus, hinc contra spectat Saturnia Iuno.
Pallida Tisiphone media inter milia saeuit. [3]

S'unir est, pour les dieux comme pour les hommes, une nécessité pour tenter d'égaler le pouvoir des *fata*. Il ne s'agit pas, pour les dieux, d'assurer la pérennité de l'espèce - puisqu'un seul individu, immortel par essence, suffit à le faire - mais de créer une diversité pouvant assurer un rapport de force équitable avec les instances dominatrices du monde. Le couple formé par Vénus et Junon, le plus hostile de l'épopée, apparaît avec toute la froideur qui caractérise les rapports des deux déesses. Chacune à une extrémité du vers, opposition révélatrice de leur inimitié –*contra*-, regarde le spectacle qui se déroule sur terre, avec un œil que l'on imagine bien différent -compatissant pour Vénus et courroucé pour Junon, l'instigatrice de la guerre[4]. Tisiphone, qui est au milieu des hommes –*media*- et symboliquement entre les deux grandes déesses, entretient ce combat, aussi bien divin

[1] *En.*, VII, 58-101.
[2] *En.*, X, 758-759 : « Les dieux, dans le palais de Jupiter, prennent en pitié la vaine rage des deux partis et ces lourdes souffrances qui sont le lot des mortels. »
[3] *En.*, X, 760-761 : « Ici Vénus, en face la Saturnienne Junon regardent. La pâle Tisiphone parmi ces milliers d'hommes exerce ses fureurs. »
[4] On pense notamment au début de l'*Enéide* (I, 4) et à l'expression suivante : *saeua Iuno*.

qu'humain. Ainsi se résume le grand conflit divin qui oppose Vénus à Junon et se résoudra par le duel entre leurs représentants humains, Enée et Turnus.

b. Monstres et merveilles : le pouvoir sur les hommes des divinités mineures

« Pour pouvoir vivre en société, l'être humain, confronté à la sauvagerie pulsionnelle, a cherché à la canaliser, la transformer ou la contrôler. Il a nommé 'monstres' ses peurs et 'divinités' les forces qu'il a découvertes pour les affronter » [1]. C'est ainsi que le psychanalyste M. Cautaerts comprend la présence des dieux et autres créatures d'essence divine dans l'épopée. Pour appréhender la place des dieux au sein des couples humains, il faut aussi s'intéresser à ces divinités mineures qui la peuplent. Aux couples divins s'ajoutent des couples plus allégoriques. Si l'on admet, d'accord avec J. Dion, que les passions sont des allégories de l'âme, on peut suivre son questionnement : « Qui divinise la passion ? Le dieu vraiment ou l'homme » [2] ? Sans doute y a-t-il une interaction entre les deux, les dieux symbolisant les passions ressenties par les hommes, mais il est aussi des divinités, mineures, qui font le lien entre les hommes et les dieux. On peut voir ainsi *Furor* enchaîné [3], puis dans les Enfers, on suit le catalogue des passions incarnées : *Metus* la crainte, les *ultrices Curae* et la *Discordia* qui illustrent le désir, *Luctus* le deuil et les mauvaises joies de l'âme, *mala mentis / Gaudia* [4]. Pour symboliques qu'elles soient [5], ces transpositions des maux en êtres, conformes à la fiction poétique, lient le monde des dieux et le monde des hommes, tous deux étant susceptibles de connaître ces passions.

Il est d'autres divinités, mineures, qui tissent ce lien : ce sont celles qui sont attachées au déroulement du temps. Si les actions épiques se passent durant la journée, il est un autre moment dévolu davantage à la réflexion et à l'expression des sentiments : c'est la nuit, *Nox* personnifiée. Les Troyens s'apprêtent à traverser l'Adriatique ; comme toujours, le départ a lieu en fin de nuit :

[1] M. Cautaerts (1999), p. 15, « entrée en matière générale ».
[2] J. Dion (1993), p. 450, « passion et sacré ».
[3] *En.*, I, 294, *Furor impius* ; ce n'est pas seulement la guerre entre ennemis que marque cette expression, mais aussi une allusion à la Folie des discordes civiles enfermée à l'intérieur des portes de la ville elle-même.
[4] *En.*, VI, 274-280.
[5] Cf J. Perret, « Les dieux de l'*Enéide*», *ALF* Nice 50, 1985, p. 334.

Necdum orbem medium nox Horis acta subibat […] [1]

Les Heures sont attelées au char de la nuit, de même que chez Ovide on les voit attacher les chevaux au char du Soleil [2]. Dans les deux circonstances, les poètes paraissent les considérer comme les divinités des subdivisions du jour, tandis que chez les Grecs, les Heures président aux saisons [3]. Si la nuit, dans son aspect le plus prosaïque[4], marque le déroulement chronologique d'un temps qui succède au jour et qu'elle entre alors en composition avec le cortège des Heures, il est des passages où, divinité véritable, elle apparaît moins neutre. Elle est aussi un territoire propre aux cauchemars et autres angoisses ; Enée en fait plusieurs fois l'expérience, notamment en Sicile. Alors que les femmes égarées viennent de mettre le feu à la flotte, le vieux Nautès s'emploie à réconforter le chef troyen, ébranlé au plus profond de lui-même :

Talibus incensus dictis senioris amici
tum uero in curas animo diducitur omnis,
et Nox atra polum bigis subuecta tenebat. [5]

Il s'agit ici de *Nox*, fille de Chaos, mère du Sommeil et de la Mort : son bige conduit par les Heures avance dans une obscurité noire et inquiétante. Pas une douce lueur de la lune qui éclaircisse cette noirceur, à l'image du désespoir étouffant qui emplit le cœur d'Enée. On note, comme souvent dans l'épopée, une adéquation entre la nature ambiante et l'état intérieur des personnages qui s'y trouvent. C'est aussi le temps de tous les dangers que la nuit ; Palinure en fera les frais :

Iamque fere mediam caeli Nox umida metam
contigerat, placida laxabant membra quiete
sub remis fusi per dura sedilia nautae,
cum leuis aetheriis delapsus Somnus ab astris

[1] *En.*, III, 512 : « La nuit, conduite par les Heures, n'atteignait pas encore le milieu de son orbe […] ».
[2] Ovide, *Mét.*, II, 115.
[3] « Dans la mythologie grecque, les Heures sont filles de Zeus et Thémis. Elles accompagnent les dieux et sont généralement trois (Printemps, Eté, Hiver). On invoque plus volontiers les deux premières qu'on considère comme les déesses de la Vie et de la Croissance ; elles sont souvent associées à Aphrodite et aux Grâces. » *Dictionnaire de l'Antiquité*, Robert Laffont « Bouquins », Paris, p. 499.
[4] On ne peut bâtir un raisonnement solide sur la présence ou l'absence de majuscule au terme *nox / Nox*, celle-ci ne remontant pas à Virgile.
[5] *En.*, V, 719-721 : « Les paroles du vieillard son ami ont allumé un feu en sa conscience ; alors son âme s'engage et se partage entre mille soucis ; et la Nuit noire, traînée dans son bige, occupait la voûte d'en haut. »

aera dimouit tenebrosum et dispulit umbras,
te, Palinure, petens, tibi somnia tristia portans
insonti […] [1]

Une opposition apparaît dans ces lignes entre le Sommeil léger, le paisible repos de l'ensemble des matelots et les visions fatales qui traversent l'air ténébreux pour atteindre Palinure. Une même nuit peut apparaître fatale à l'un quand elle est douce aux autres. Ici, le Sommeil paraît se venger des veilles continuelles de Palinure : il lui infligera une nuit éternelle. L'obscurité est propice à ces visions et apparitions inquiétantes qui se révèlent à un homme, seul parmi les autres. On observe une bipartition nette entre la nuit favorable, ouverte au sommeil réparateur, et la nuit maléfique, propre aux songes inquiétants. On rejoint ici la tradition grecque qui fait de la Nuit la mère du Sommeil et de la Mort : dans ce passage, elle forme corps avec chacun de ses deux fils, dans deux relations de couple aux effets opposés. La mort de Palinure est nécessaire, inéluctable, tout comme l'est autant le sommeil des matelots : ils doivent fournir leur force à Enée le lendemain ; Palinure doit donner sa vie pour le salut de l'ensemble. J. Perret n'y voit, pour sa part, qu'un sacrifice inutile quoique porteur de sens ; il note, à propos du terme *insonti* : « l'apostrophe du poète, le rejet de *insonti* accentuent le pathétique d'un épisode pour lequel Virgile paraît n'avoir pas eu de modèle. Le malheur qui frappe Palinure n'est pas seulement immérité : il semble gratuit, inutile, ne paraît même répondre à aucune intention. Peut-être le poète veut-il nous faire entendre qu'une entreprise hors du commun ne peut se réaliser sans quelque malheur, comme par une résistance aveugle, anonyme, de l'ordre du monde » [2].

Les dieux rentrent dans des couples symboliques qui subordonnent l'un des deux membres à son binôme. Il y a une hiérarchie établie. Céléno l'explique fort bien quand elle lance son imprécation contre les Troyens :

« Accipite ergo animis atque haec mea figite dicta,
quae Phoebo pater omnipotens, mihi Phoebus Apollo

[1] *En.*, V, 835-841 : « Et déjà la Nuit humide avait presque touché la borne médiane du ciel, les matelots allongés sous les rames, parmi les bancs aux planches dures, délassaient leurs membres en un paisible repos quand le Sommeil, léger, glissant du haut des astres de l'éther, écarta l'air ténébreux, repoussa les ombres, allant à toi, Palinure, et t'apportant des visions fatales, que tu ne méritais pas. »

[2] Malgré les propos de J. Perret (*En.*, t. II, note 1 p. 37) l'épisode de la mort de Palinure peut avoir pour origine celui de la mort de Phrontis, pilote de Ménélas dans Homère, *Od.*, III, 278. Toutefois, même si cette mort retarde un moment la navigation de Ménélas, il faut reconnaître qu'elle n'est qu'un bref incident qui n'a pas toute l'ampleur dramatique de celle de Palinure.

praedixit, uobis Furiarum ego maxima pando. » [1]

Ainsi s'effectue la transmission entre les hommes et les dieux : elle suppose un certain nombre d'intermédiaires ; les divinités mineures se font l'interprète des grands dieux. Il n'est que Vénus qui intervienne directement auprès d'Enée par trois fois – mais c'est sa mère - et Juturne auprès de Turnus – mais c'est sa sœur. Ici, la parole suit un parcours qui la mène de Jupiter, à Apollon, à Allecto qui la transmet à son tour aux Troyens. Il en va de même pour la parole poétique que nous livre le poète l'ayant lui-même reçue du souffle des Muses. L'accusation de Céléno, qui reproche aux Troyens d'avoir voulu chasser les Harpies de leur domaine ancestral, pour infondée qu'elle soit [2], donne pourtant lieu à sa prophétie défavorable : l'annonce d'une famine affreuse. D'ailleurs, le fait que Céléno appelle les Troyens *Laomedontiadae* [3] équivaut à une accusation de traîtrise ; Laomédon est le roi de Troie qui avait tenté de berner Apollon et Neptune qui avaient construit ses remparts. L'allusion directe à Apollon, comme intermédiaire de la parole prophétique, tisse un lien nouveau entre les Troyens et les menaces qui peuvent se présenter comme une vengeance du dieu. Céléno "met en scène" sa prophétie. Elle l'annonce solennellement, utilisant un pléonasme *haec* - *mea*. De plus, elle la place sous une triple autorité : celle de Jupiter, d'Apollon et la sienne propre. Cette énumération de divinités est en gradation croissante, mais en fait, dans l'esprit de l'auditeur, l'itinéraire s'inversera quand la prophétie aura été émise : les prédictions de Céléno viennent d'Apollon qui les tient lui-même de Jupiter. Chaque étape renforce la véracité de la prophétie. Il faut remarquer qu'elle a « transité » par Apollon, dieu des oracles, c'est donc un gage supplémentaire de vérité.

Les Troyens ont été terrifiés par la prophétie de Céléno. Un peu plus tard, le devin Hélénus, d'origine troyenne et installé en Epire, les rassure de manière relativement vague :

« Nec tu mensarum morsus horresce futuros :
fata uiam inuenient aderitque uocatus Apollo. » [4]

---

[1] *En.*, III, 250-252 : « Alors écoutez, gravez dans vos esprits ces paroles que je vous dis ; le Père tout-puissant les a dites d'abord à Phébus, Phébus Apollon à moi, et moi, la première des Furies, je vous les livre. »

[2] Les accusations de Céléno sont empreintes de mauvaise foi : la mise à mort des taurillons est un fait incontestable (mais peut-on en faire le reproche aux Troyens qui les ont crus sans maître, v. 221 - *nullo custode*), mais contrairement aux intentions que Céléno prête à ses interlocuteurs, ils ne sont pas venus apporter la guerre, ils n'ont fait que se défendre ; ils ne veulent pas chasser les Harpies de leur domaine ancestral, ils ne sont que de passage.

[3] *En.*, III, 248 ; c'est le seul emploi de ce mot dans toute l'*Enéide.*

[4] *En.*, III, 394-395 : « Et ne t'effraie pas d'avoir à mordre dans tes tables : les destins trouveront leur voie, Apollon invoqué t'assistera. »

Forts de ces paroles réconfortantes, les Troyens arrivent au Latium. Ils préparent un repas frugal où des galettes de froment servent de plats et d'assiettes. Il est capital de remarquer que ce dispositif leur a été suggéré par Jupiter lui-même :

Instituontque dapes et adorea liba per herbam
subiciunt epulis (sic Iuppiter ipse monebat)
et Cereale solum pomis agrestibus augent. [1]

Alors que l'allusion à Cérès n'étonne pas dans pareil contexte [2], on peut s'étonner que le maître des dieux intervienne dans ce domaine bassement domestique, mais la suite montrera que l'enjeu est capital ; Jupiter s'apprête à adresser à Enée un message d'importance: son voyage est fini. *Monere* n'implique pas que Jupiter soit apparu pour donner ses consignes; il s'agit plutôt d'une sorte de suggestion inconsciente. Par ailleurs, on peut trouver à l'utilisation des galettes comme plats une justification rationnelle : en effet, en Sicile, Enée a perdu des vaisseaux, ce qui le contraint à achever son voyage avec une flotte réduite chargée d'une poignée de guerriers. Il est donc logique qu'on n'ait embarqué qu'une cargaison minimale. Si on admet que la vaisselle de terre cuite a été sacrifiée au profit du chargement humain, Enée et ses compagnons se trouvent, au moment où ils abordent dans le Latium, dans l'incapacité - à la fois pour des raisons techniques et temporelles - de s'en fabriquer une.

Le repas terminé, les Troyens, encore affamés, mangent les galettes. Ainsi s'accomplit la prophétie de Céléno, avec cependant une restriction pour l'adjectif *dira* qu'elle a utilisé pour qualifier la faim des Troyens. En fait, poussée par le ressentiment et sa cruauté naturelle, elle a prophétisé sur le mode sinistre un événement somme toute assez anodin. Iule constate alors naïvement qu'ils sont en train de manger leurs tables :

« Heus, etiam mensas consumimus », inquit Iulus,
nec plura, adludens. [3]

Il s'agit d'une plaisanterie innocente qu'explique sans doute le jeune âge du personnage ; mais justement, la naïveté dans ce domaine peut être considérée comme le

[1] *En.*, VII, 109-111 : «[…] ils apprêtent un repas et disposent sous leurs mets dans l'herbe des galettes de blé – c'était par une inspiration de Jupiter lui-même- ; ils chargent alors de fruits champêtres cette assiette donnée par Cérès. »
[2] *Cereale*, Cérès, désigne le blé et les grains, puis par métonymie, la farine.
[3] *En.*, VII, 116-117 : « Holà ! dit Iule simplement et par plaisanterie, nous mangeons même nos tables. »

vecteur de la vérité [1]. De plus, en tant que fils d'Enée, Iule est un personnage éminent. C'est Enée qui aussitôt met en rapport la plaisanterie de son fils avec les mots de Céléno : cette parole contribue à l'accomplissement de la prophétie. Dans sa volonté de nuire, elle a usé d'une métaphore que ses auditeurs ne pouvaient percevoir comme telle. L'emploi de *mensas* pour désigner les galettes relève de la coloration sinistre déjà signalée à propos de la faim éprouvée par les Troyens (*fames dira / penuria edendi*).En réalité, la prophétie imprécatoire de Céléno se révèle au moment de sa réalisation bien moins terrible qu'on pourrait s'y attendre et finalement porteuse de bonnes nouvelles [2]. Les paroles de la Harpie ressemblent plus à une parodie des interventions divines qu'à une prophétie véritable. Pour preuve, Céléno utilise pour introduire son discours un vers que Virgile mettra, quelques chants plus loin, dans la bouche du très sérieux Jupiter [3]. Peut-être est-ce un moyen détourné de se moquer des dieux ; plus sûrement, c'en est un de se moquer des hommes et de la foi aveugle qu'ils accordent aux prophéties divines.

Les dieux, quelle que soit leur importance, savent se jouer des mortels et ces derniers ne savent pas toujours quel crédit accorder aux paroles divines. Sans doute y a-t-il plus de crédibilité à accorder aux paroles de Mercure, messager de Jupiter, qu'à celles de Céléno, l'aînée des Harpies. Pourtant les dieux dont cette dernière se réclame – à savoir Apollon et Jupiter- laissent entendre que sa prophétie est véritable. C'est aussi une épreuve personnelle et intime que l'*Enéide* : le héros ne doit pas se laisser impressionner, mais suivre la route que lui ont tracée les destins, quelles que soient les voix qui s'opposent à lui. Heureusement, il est aussi des interventions divines plus favorables à Enée et à ses compagnons. Allégories de l'âme et des passions qu'elle subit, les divinités ont aussi un impact sur l'univers qui entoure le héros et dont elles peuplent les moindres recoins.

c. Implication des dieux auprès des hommes

Unité, dualité et trinité : c'est sur les trois frères, Jupiter, Neptune et Pluton que repose la base du panthéon olympien. Enée devra offrir un sacrifice à ces trois grandes puissances : à

[1] A propos de cette notion d'*omen*, on peut penser à l'anecdote où Paul Emile reçoit un présage de victoire par une parole de sa fille encore toute petite ; Cicéron., *De Diu*., 1, 46 et Valère-Maxime, 1, 5, 3.
[2] Dans les vers qui suivent (122-127), Enée mentionne qu'aux Enfers, Anchise avait renouvelé la prophétie de Céléno ; cependant, le chant VI est muet à ce sujet.
[3] Les paroles de Céléno (III, 250) se retrouvent à l'identique dans la bouche de Jupiter (X, 104).

Neptune est donné le pilote, Palinure ; à Pluton revient le père Anchise ; est consacré à Jupiter Enée lui-même qui lui obéit et rejoindra les sphères divines après son apothéose. Le monde épique repose sur ces trois piliers qui ont tendance à s'effacer au profit des rivalités féminines entre Junon et Vénus, chacune défendant son champion, respectivement Turnus et Enée. Toutes deux ont leurs acolytes : Neptune est à associer à Junon ; Pluton, par son lien avec Apollon dont la Sibylle se fait l'intercesseur, peut être symboliquement rattaché aux Troyens et donc au camp défendu par Vénus (il permet l'entrevue d'Enée et Anchise). Jupiter seul, sans attache précise car les ayant toutes (de par sa position de frère et mari de Junon et de père de Vénus) représente une neutralité toute relative. En fait, son lien privilégié avec les *fata* lui donne une connaissance de l'avenir qui l'incline plutôt vers le clan troyen. Ce que Jupiter souhaite établir, c'est que chaque dieu veille à ne pas intervenir sur les modalités de réalisation du destin d'Enée. Chacun sait, même Junon qui feint de l'ignorer, qu'Enée parviendra au Latium et qu'il épousera Lavinia ; ce qui compte, c'est moins le résultat que la manière dont il y parviendra. Ce que Jupiter entend faire respecter des dieux, c'est leur impartialité dans le déroulement des événements. Ainsi s'exprime-t-il lors du conseil de l'Olympe, devant l'assemblée des dieux réunis :

> *« Accipite ergo animis atque haec mea figite dicta.*
> *Quandoquidem Ausonios coniungi foedere Teucris*
> *haud licitum nec uestra capit discordia finem,*
> *quae cuique est fortuna hodie, quam quisque secat spem,*
> *Tros Rutulusne fuat nullo discrimine habebo,*
> *seu fatis Italum castra obsidione tenentur*
> *siue errore malo Troiae monitisque sinistris. »* [1]

Jupiter introduit son discours par un vers chargé d'imposer le respect à chacun ; Céléno l'avait également utilisé, à l'égard des Troyens, au livre III [2] : dans les deux cas, la déclaration est solennelle et elle mérite l'attention de tous. Pourtant les circonstances sont tout à fait différentes : Céléno est une Harpie et ses propos, pleins de fiel, sont des menaces ; Jupiter est le père des dieux : il les met en garde, leur fait une recommandation. Les propos de

[1] *En.*, X, 104-110 : « Recevez donc dans vos esprits et gravez-y cette parole de ma bouche. Puisqu'il n'a pas été permis que les peuples d'Ausonie s'unissent par un pacte aux fils de Teucer, et que votre discorde ne trouve pas de fin, quelle que soit aujourd'hui la fortune de chacun, l'espoir qu'il se taille, qu'il soit Troyen ou Rutule, je n'y ferai aucune différence, et que le siège du camp soit imputable aux destins des Italiens ou à une malheureuse erreur des Troyens abusés par de funestes conseils. »
[2] *En.*, III, 250.

Céléno concernent le futur, ceux de Jupiter doivent s'appliquer au présent. Dans les deux cas, cet instant doit s'inscrire dans la mémoire collective et marquer les esprits ; ainsi peut-on expliquer l'emploi de ce vers inaugural. Au conflit qui oppose les peuples de l'Italie dans leur ensemble et les Troyens s'ajoutent les querelles intestines entre les dieux auxquelles Jupiter veut mettre un terme. Désormais, les hommes couperont eux-mêmes le fil de leur avenir ; c'est ainsi qu'il faut comprendre l'allusion aux Parques, à travers l'expression *secat spem.* L'issue du combat est donc laissée entre les mains des hommes ; dans l'immédiat, les dieux doivent cesser d'influer sur les actions humaines. Ainsi se justifie la présence de ce conseil des dieux : il ne s'agit pas de décider de l'issue de la guerre, déjà connue de tous depuis longtemps, mais de laisser les hommes libres de la manière dont les événements se dérouleront. Ces propos de Jupiter permettent de recadrer l'action divine ; on peut s'étonner qu'ils arrivent si tard dans l'action, alors que tout est déjà joué. C'est que le plus important reste à venir, à travers le duel entre les deux grands ennemis, l'affrontement symbolique de la *pietas* et du *furor*. Comme le souligne J. Perret : « pas plus que les destins n'ôtent aux hommes leur liberté, l'action des dieux ne vient normalement les déposséder du fruit de leurs efforts. Evidemment, les dieux sont plus puissants que les hommes, mais ils sont aussi plus sages parce qu'ils voient plus loin, peuvent tenir compte de plus de choses, connaissent moins mal les destins » [1].

Pourtant, même quand ils sont relativement absents du combat, l'ombre des dieux plane sur l'épopée : ils sont partout dans la nature et présents notamment au travers des trois éléments principaux qui rappellent la triade initiale dont se réclament les hommes. A Jupiter, le feu, à Poséidon, l'eau, à Hadès, la terre. Reste, l'air : présent dans chacun des domaines, il fait le lien entre les trois univers, offrant une vision moins parcellaire du monde. Les dérèglements climatiques –tempêtes, feux, houle marine- sont autant de marques de la colère divine qui se répercute sur les hommes. Symboliquement, les éléments naturels sont un révélateur des sentiments qui animent les dieux et les hommes : ils sont un lien concret entre ces deux mondes. Que Jupiter impose son calme ou déclare la guerre au monde et les éléments s'apaisent ou s'ébranlent. Il y a une correspondance quasi magique entre le monde et l'homme, qui n'est pas sans rappeler le grand poème d'E. Quinet sur Merlin l'Enchanteur :

« - Que fais-tu pour apaiser une mer en fureur ?

[1] J. Perret, *En.*, t. III, note à propos du vers 107, p. 191.

Je contiens ma colère. »[1]

La puissance des dieux vis-à-vis des éléments met en valeur, parallèlement, l'impuissance humaine ; l'homme voudrait alors excéder sa condition pour terrasser cette nature qui l'assaille, à l'image de Faust voulant arrêter d'un regard la mer tumultueuse[2]. Cette démesure marque les limites du rapprochement entre les dieux et les hommes : leur champ d'action n'est pas le même.

D'ailleurs les quatre principes élémentaires –l'eau, l'air, la terre et le feu- sont toujours présentés de manière ambivalente : globalement, leur symbolisme est négatif, mais ils peuvent aussi devenir positifs, notamment quand il s'agit de visions pour l'avenir. Par exemple, le passé (chants II et III) et le présent (chants I et IV) d'Enée présentent un univers tourmenté et déréglé, à l'image de la situation et de l'état d'esprit d'Enée à ce moment de l'épopée.

Il y a, en effet, une communion remarquable entre l'homme et son milieu, dont l'exemple le plus sensible apparaît au livre II [3]. Il s'agit de l'image pitoyable du vieux Priam (*senior aeuo*, v.513) réfugié près d'un très vieux laurier (*ueterrima laurus*, vers 513) qui protège Hécube et ses filles. Or, ce laurier ne tend pas ses branches vers le ciel, mais s'affaisse vers l'autel (*incumbens arae*), à l'image de Priam qui ploie sous le poids de l'âge et s'avère incapable de protéger ses filles, comparées à de fragiles colombes. L'*Enéide* est un monde de correspondances où tout se répond et se correspond, mais c'est aussi un monde de nuances et de contrastes où tout s'échange et se mélange. Ainsi, cette image symbolique du laurier trouve son correspondant positif au livre VIII (vers 59-60). « Au milieu du palais, au cœur de la haute maison, il était un laurier ; sa chevelure était sacrée, lui-même avait été conservé dans la crainte à travers de longues années. On disait que Latinus […] l'avait lui-même consacré à Phoebus ». Or, à la cime de l'arbre se trouvent des abeilles –elles figurent Enée et ses compagnons arrivant au Latium- , véritable contrepoint des frêles colombes tapies sous le précédent laurier.

Un même arbre figure la chute de Troie (et de Priam) et l'avènement de Rome (et d'Enée) ; le laurier apparaît comme le symbole naturel le plus puissant de la transmission du

[1] E. Quinet, *Merlin l'Enchanteur*, t.I, p. 412.
[2] Goethe, *Second Faust*, trad. Porchat, p. 421.
[3] Cette section est largement redevable à un article de J. Thomas (1995).

pouvoir et de la pérennité des antiques valeurs troyennes. Le futur succède au passé, avec des valeurs similaires mais renouvelées [1].

Enée n'a pas d'ennemi véritable dans les quatre premiers chants, si ce n'est lui-même et son passé qui lui renvoie une image négative de sa vie. Le déferlement des éléments illustre les luttes qu'il se livre intérieurement en un combat perpétuel où il forge son caractère de héros. Dès le livre V, et le départ de Carthage, les images angoissantes laisseront place à des éléments stabilisateurs et domptés. L'eau deviendra le lieu des régates, la terre celui des courses, l'air celui du tir à l'arc et le feu trouvera place au bout des flèches enflammées. L'accalmie sera de courte durée, mais les éléments ne s'opposeront jamais plus avec tant de force à la quête héroïque ; la lutte contre la nature est un prélude au combat contre l'ennemi, le rival, Turnus.

Mais si les éléments fondamentaux sont en rapport avec le divin dans la vie, ils le sont aussi dans la mort ; c'est leur symbolique qui change. Si, dans la vie, ils révèlent un état passionné, dans la mort, ils permettent une purification radicale et nécessaire [2] ; dans les deux cas ils sont le signe d'une transcendance, et c'est ce qui les relie au principe divin. C'est ce qu'expose Anchise à Enée :

> *« […] Exinde per amplum*
> *mittimur Elysium et pauci laeta arua tenemus*
> *donec longa dies perfecto temporis orbe*
> *concretam exemit labem purumque relinquit*
> *aetherium sensum atque aurai simplicis ignem. »* [3]

Un vent de stoïcisme souffle dans l'épopée, en plus de l'*aetherius sensus*, principe sensible qui dérive de l'éther et l'*aura*, qui évoque l'étincelle de l'air le plus pur – l'éther

[1] Madame de Staël, dans *Corinne ou l'Italie*, évoque à deux reprises la présence du laurier en Italie. D'abord sur le mont Palatin : « Dans les derniers siècles, la nation ne fut plus qu'une foule anonyme, désignée seulement par l'ère de son maître : on cherche en vain dans ces lieux les deux lauriers plantés devant la porte d'Auguste ; le laurier de la guerre ; et celui des beaux-arts cultivés par la paix ; tous les deux ont disparu ». (p.117) Ce passage correspond à l'*Enéide*, VI, 847-853.
Dans le second passage, Madame de Staël évoque le tombeau de Virgile : « Pétrarque a planté un laurier sur ce tombeau, et Pétrarque n'est plus et le laurier se meurt » (p.345).

[2] *En.*, VI, 735-751 : Anchise expose à Enée les différentes phases que doit suivre une âme, durant son passage aux enfers, pour réintégrer un corps. Le parcours est immuable : la purification par exposition aux vents ou aux feu est suivie par le passage dans le fleuve de l'oubli, le Léthé.

[3] *En.*, VI, 743-747 : « Ensuite nous sommes envoyés dans l'espace de l'Elysée ; nous sommes quelques-uns à demeurer dans ces champs heureux jusqu'à ce qu'une longue journée, l'orbe du temps une fois accompli, ait extirpé la tache invétérée, restitué dans sa pureté l'intelligence céleste, le feu du souffle sans mélange. »

étant pour les Anciens la partie la plus subtile de l'air. A travers les éléments, c'est la présence du sacré que l'on distingue, à chaque moment de la vie et, dans la mort, lors de la renaissance au jour. Les dieux forment corps avec ces éléments, créant un couple symbiotique qui influe constamment sur le monde des hommes. Soumis à cette double influence, les hommes tentent de réagir et de diriger cette nature souvent tumultueuse. Comme le souligne alors G. Bachelard : « Commander à la mer est un rêve surhumain. C'est à la fois une volonté de génie et une volonté d'enfant »[1]. Or le génie se lie à l'enfant à travers le couple que forment Enée et Ascagne et c'est ce qui permet leur réussite à tous deux. Quand le talent de l'esprit se joint à celui du cœur, il y a possibilité d'obtenir une réussite réelle. En perpétuelle rivalité les uns avec les autres, les dieux ne connaissent pas cet état de grâce où l'enfant s'unit à son père dans une confiance durable et prolongée ; l'accord parfait de leur progression est un gage de réussite. Pallas meurt car il agit seul –Evandre n'étant pas à ses côtés ; Lausus est tué car il n'est pas en accord avec son père Mézence, tyran cruel. Et il en va de même pour les exemples mythologiques qui ont contribué à la formation de ces deux tableaux : Phaéton conduit seul le char d'Apollon, son père ; Icare s'éloigne de son père Dédale, lors de leur vol. Au père le génie, à l'enfant la transmission d'un art qu'il doit apprendre à maîtriser. Ascagne a cette sagesse que n'ont pas les autres jeunes héros de l'*Enéide*. Les dieux ne peuvent qu'admirer l'harmonie qui émane du seul couple durable et probant de l'*Enéide*, celui qu'Enée forme avec son fils Ascagne. Mais les dieux ne sont pas des instances immobiles, qui se contenteraient de distribuer les lauriers de la victoire ou de punir les faibles et les vaincus ; ils participent activement à la vie de l'épopée. Ainsi, il est aussi des actions divines, plus ponctuelles et plus tangibles, qui se manifestent dans le courant de l'épopée. Aux influx divins s'ajoutent les dieux eux-mêmes, incarnations des grandes passions qui s'expriment sur terre.

[1] G. Bachelard (1965), p. 240.

B Des dieux et des hommes : intervention des dieux dans le monde humain

> « Peut-être me direz-vous : « Es-tu sûr que cette légende soit la vraie ? » Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis. » [1]

a. La protection divine pallie l'absence humaine

Chaque dieu de l'Olympe a son champion, celui qu'il favorise et soutient ; mais les dieux ne sont pas de simples supporters, ils prennent partie et n'hésitent pas à descendre sur le terrain pour modifier les règles du jeu. Dans l'*Iliade*, Athéna protège inconditionnellement les Achéens et, parmi eux, Achille, comme elle le fait dans l'*Odyssée* vis-à-vis d'Ulysse et Télémaque. Armée pour le combat dans l'*Iliade*, elle prend ensuite les formes humaines les moins belliqueuses pour assister Ulysse ou Télémaque [2]. Ce double rôle de guide spirituel et de maître d'armes, assuré par la seule Athéna auprès des héros homériques, se répartit entre deux personnages principaux dans l'*Enéide* : Anchise guide Enée sur le plan spirituel – et, à ce titre, il n'est pas étonnant qu'on le retrouve aux Enfers- alors que Vénus assure sa formation dans le domaine guerrier – c'est elle qui, comme Thétis le fait auprès d'Achille dans l'*Iliade*, apporte les armes divines à son fils. Le couple initial, que la vie a séparé, se retrouve dans une même communauté d'action auprès du héros : si les amants ont disparu, restent le père et la mère. L'achèvement glorieux de la quête héroïque dans l'*Enéide* est une réussite familiale : sans Anchise, sans Vénus, Enée n'aurait pas vu sa quête aboutir ; même si le couronnement est individuel, il s'inscrit dans un processus collectif qui donne toute sa place à la famille. Au contraire, dans les deux épopées homériques, c'est la relation singulière qui est toujours privilégiée. Achille reçoit, à de multiples reprises et dans son duel contre Hector, l'aide d'Athéna, sa protectrice, à d'autres moments, celle de sa mère, Thétis, mais son père Pélée n'apparaît que de manière allusive ; il ne joue pas un rôle véritable auprès de son fils. Il est fait allusion à son mariage avec Thétis, à sa maison, à sa vieillesse et aux

[1] Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, « Les Fenêtres ».
[2] Elle prend par exemple les traits de Mentès ou de Mentor.

recommandations qu'il fit à son fils, mais toujours par locuteur interposé [1]. Le père d'Achille est le grand absent de l'*Iliade* : c'est lui qui fait défaut à Achille, lui qui avait, jadis, recommandé à son fils la maîtrise de soi comme principale qualité héroïque [2]. Virgile retient la leçon de l'*Iliade* : Anchise sera auprès d'Enée tant que ce dernier aura besoin de lui ; il le fait disparaître dans le cours du récit pour laisser à son héros une autonomie qui légitime ses actions et leur donne ainsi davantage de valeur. Dieux et hommes, représentés ici par Vénus et Anchise, ont des rôles complémentaires auprès d'Enée [3]. Achille ne parvient pas à calmer seul sa colère - il y serait parvenu sans doute avec l'aide de son père- et la mort de Patrocle en est une conséquence indirecte ; Enée aurait peut-être renoncé à sa tâche s'il n'avait pas eu un père qui l'encourageât sans cesse et le préservât contre lui-même [4], et c'est cette force de caractère progressivement affirmée qu'il parvient alors à transmettre à son fils Ascagne. Les hommes ont besoin de leurs égaux humains pour se construire et les seules aides divines, aussi importantes soient-elles, ne suffisent pas à la formation d'un individu humain ; là est sans doute une part de la leçon que l'on peut tirer de la confrontation des œuvres homériques et de l'épopée virgilienne. Fervent admirateur du poète grec, Virgile a fait ce constat avant nous. De la même façon qu'il choisit que ce soit Anchise qui contribue à la formation personnelle d'Enée, ainsi, il laisse à Enée le rôle d'élever Ascagne. Il prend le contre-pied de l'exemple homérique : Télémaque grandit sans père et Ulysse en est aussi dépourvu pendant la majeure partie de ses aventures, en dehors du chant XXIV de l'*Odyssée.*

Pourquoi évoquer les relations pères/fils à cet endroit de notre étude ? Parce qu'elles sont le nécessaire complément des relations que les hommes entretiennent avec les dieux. Dans les épopées homériques, les déesses et les femmes (que l'on pense au rôle de Pénélope envers son fils) suppléent l'absence paternelle auprès des héros ; dans l'*Enéide*, l'action divine accompagne l'action humaine, la complète, mais ne la remplace pas. Achille est absent de l'*Iliade* pendant la majeure partie des combats : sa colère est l'expression d'une souffrance à laquelle il ne trouve pas de remède ; seuls les mots paternels auraient pu l'endiguer. Sa colère est aussi l'expression de la souffrance ressentie par l'absence , celle de Briséis, qui touche son amour-propre, et celle de son père, qui touche son amour. Le voyage d'Ulysse est

[1] Au chant IX de l'*Iliade*, c'est Ulysse qui rappelle à Achille les paroles de son père Pélée (vers 240 *sqq*.) ; un peu plus loin (IX, 750 *sqq*.) c'est Nestor qui évoque les paroles de Pélée devant Patrocle.
[2] *Il*., IX, 240 ; Ulysse tente de persuader Achille d'abandonner sa colère ; il en appelle aux paroles que prononça jadis Pélée à l'égard de son fils : « La maîtrise, mon enfant, Athéna et Héra te la donneront, si elles le veulent. Mais c'est à toi de contenir ton cœur orgueilleux dans ta poitrine. »
[3] [3] B. Otis (1964), p. 255. Il note que Vénus n'intervient jamais quand Anchise est présent.
[4] Cf *En*., IV, 351-353.

un périple géographique, mais il faut aussi le concevoir comme un voyage intérieur, personnel, au plus profond de lui-même, vers ses racines. C'est ainsi que son père, nommé de manière allusive dans l'expression patronymique « fils de Laërte », n'apparaît qu'au chant XXIV. Après une séparation de vingt années consécutives, il ne parvient pas à reconnaître son fils et lui demande des preuves de son identité. C'est une scène de reconnaissance qui confine à la perte de connaissance : Laërte se sent défaillir, ses jambes ne le portent plus [1]. Dans un second temps, Athéna intervient pour embellir et rajeunir le vieil homme qu'il est devenu. La déesse répare l'usure que le temps a produite, cherchant à annuler son œuvre, comme pour effacer le temps cruel de l'absence. Or, cette scène ne manque pas de correspondances avec le chant VI de l'*Enéide* durant lequel Enée retrouve son père Anchise. C'est ainsi qu'Ulysse, guidé par un vieillard qui lui indique le chemin, découvre son père : « Il trouva son père sur le terrain bien cultivé. Il était seul et bêchait pour rechausser une plante. […] Quand le divin Ulysse, porteur, de tant de maux, l'aperçut, accablé de vieillesse, et dans l'âme gardant une grande douleur, il s'arrêta sous un haut poirier et répandit des larmes »[2]. Et voici les mots de Virgile, lors de la rencontre aux Enfers d'Enée et Anchise :

At pater Anchises penitus conualle uirenti
inclusas animas superumque ad lumen ituras
lustrabat studio recolens […]
Isque ubi tendentem aduersum per gramina uidit
Aenean, alacris palmas utrasque tetendit,
effusaeque genis lacrimae et uox excidit ore […] [3]

Les deux tableaux se construisent en contrepoint ; face à la démarche volontaire d'Enée et d'Ulysse qui avancent vers leur père respectif, apparaissent deux visions différentes : bien que tous deux installés dans un cadre de verdure qui tranche avec l'univers guerrier où dominent les teintes noires et rouges, ils sont dans des positions différentes. Laërte, seul, s'occupe de son terrain et applique son courage à la saine occupation du jardinage ; Anchise, au contraire, apparaît dans la position d'un chef inventoriant ses troupes. Laërte est affaibli et sa position physique le montre, de manière symbolique, ployant sous le

[1] *Od.*, XXIV, 216-398.
[2] *Od.*, XXIV, 219-221 et 224.
[3] *En.*, VI, 679-681 et 684-686 : « Or le vénérable Anchise, au fond d'une verte vallée, examinait les âmes en ce lieu recluses et destinées à la lumière d'en haut[…] Dès qu'il vit Enée marchant à lui à travers les herbes, joyeux, il tendit ses deux mains, des larmes se répandirent sur ses joues, un cri sortit de sa bouche […] ».

poids de l'âge ; Anchise, au contraire, paraît acquérir une nouvelle jeunesse dans un lieu propice au renouveau et à l'émergence des forces vives de la nation - après s'être abreuvées au fleuve Léthé, les âmes purifiées regagnent la terre. Anchise va volontairement vers son fils ; Laërte n'aperçoit pas tout de suite le sien. Certes, Anchise s'attend à la venue d'Enée, alors que Laërte n'espère plus le retrouver. C'est dans une communion de pleurs que se fait le lien entre les deux épopées : les larmes spontanées d'Anchise rappellent celles d'Ulysse ; par leur entremise, l'image du père et du fils se trouvent réunies. La réalité de l'embrassement d'Ulysse et Laërte cède la place dans l'*Enéide* à une étreinte symbolique : Enée et Anchise n'appartiennent plus au même monde, ils ne sont plus régis par les mêmes contingences et ne peuvent avoir de geste tangible l'un envers l'autre.

Le drame de l'*Enéide*, c'est ce point de rupture entre le monde divin, auquel appartient désormais Anchise, sans qu'il soit toutefois un dieu –comme Créuse d'ailleurs- et le monde humain ; là où Ulysse réussit une synthèse, Enée ne peut plus l'opérer. Des dieux ont conduit Ulysse vers sa famille : ils opèrent une réunion des forces ; d'autres ont séparé Enée de la sienne, lui laissant le réconfort apporté par la présence de son fils à ses côtés – chance que n'a pas Ulysse pendant tout le temps que dure son absence d'Ithaque. A travers ces rôles divins distincts se marque une différence majeure entre Homère et Virgile : paradoxalement, le premier réussit une synthèse que le second refuse. Ulysse retrouve sa famille, Enée voit la sienne se fragmenter, sous terre –pour Anchise- et au ciel –pour Créuse. Et Achille ? L'absence continue de son père le laisse dans une colère qui est d'abord inactivité forcenée, puis désir de vengeance. Finalement, c'est le grand oublié de l'épopée : il perd Briséis, Patrocle meurt, son père est absent : devant un univers qui se délite, il n'a d'autre choix que le repli sur soi ou l'opposition violente : il expérimente les deux, sans y trouver un réconfort réel. C'est dans son entrevue avec Priam, qui est un père avant d'être un roi, qu'il trouve son apaisement et sa rédemption finale. Pour une fois, les ennemis d'hier communient dans des larmes qui leurs sont communes, plutôt que dans les armes : « Tous deux se souvenaient : l'un pleurait tout son soûl sur Hector tueur d'hommes, se roulant devant les pieds d'Achille ; et Achille pleurait sur son père, parfois aussi sur Patrocle ; et s'élevaient leurs gémissements d'un bout à l'autre de la demeure » [1]. Là, apparaît le génie d'Homère et sa sensibilité : Achille rend le corps d'Hector à son père parce que lui-même lui a rendu l'image de son père. Quand il rend Hector, il redevient un fils. Ici encore, les dieux se manifestent : Hermès est là, avant l'entrevue, pour soutenir Priam et lui apporter la force de réaliser son entreprise ; mais c'est

[1] *Il.*, XXIV, 512-513.

une aventure humaine qu'il faut saluer, celle d'un père qui a enduré ce que « nul autre mortel n'endura : [il a] tendu vers [sa] bouche la main de l'homme qui a tué [son] fils » [1]. La guerre générée par les dieux est résolue par les hommes : plus de dieux, là où la compassion suffit. Les dieux sont présents dans les grandes passions, la haine et l'amour ; les hommes les invoquent pour s'assurer courage et réussite dans leurs entreprises. Mais ils disparaissent quand s'éteignent les conflits et quand, temporairement, meurent les rivalités. Là où il y a des hommes liés entre eux, il n'est pas besoin des dieux. Enée peut compter sur son père tant qu'il a besoin de lui, et même si ce dernier prend soin d'adresser des vœux aux dieux avant chaque nouveau départ, leur union à tous deux vaut toutes les aides divines. Les couples d'hommes et de dieux pallient les absences humaines ; quand il n'a plus son père, Enée a besoin du secours maternel ; Thétis ne suffit pas à pallier l'absence paternelle ; Ulysse et Télémaque souffrent de leur solitude.

Pourtant ces liens, forts et renforcés encore quand il s'agit d'endurer des épreuves ensemble, ne sont pas identiques chez les dieux. Chacun est plus occupé par ses intérêts propres que par ceux de leur communauté. Plus individualistes que les humains, car l'association des forces n'est pas un besoin vital pour eux, les dieux se regroupent selon leurs tendances et affinités pour l'un ou l'autre camp. De même qu'ils se sont répartis lors de la guerre entre Troyens et Grecs, une même ardeur les conduit à prendre parti dans le conflit qui oppose les Troyens aux Latins. La pacification des peuples ne conduira-t-elle pas à l'anéantissement des dieux ? Si Junon s'obstine contre les Troyens, n'est-ce pas pour maintenir un conflit qui justifie son existence et lui donne une raison d'être ? Là où règne la paix, les dieux n'ont aucun rôle à jouer ; ce qui leur confère de l'importance ce sont les conflits. Les dieux ne seraient-ils que des entités guerrières ?

b. La guerre des dieux : pour ou contre Troie ?

A mesure que l'on progresse dans la réflexion, les mêmes questions réapparaissent, croissant parallèlement à la progression de notre étude : quelle est la place des couples dans l'*Enéide* ? Sont-ils un atout ou un handicap dans la formation de l'individu ? Il faut alors se pencher de manière plus précise sur ce qui constitue le sujet même de l'*Enéide.* Bien sûr il y a

[1] *Il.*, XXIV, 507-509.

Auguste, la naissance de l'empire, l'alliance du pouvoir et des lettres (incarnée par Mécène) : mais rien de tout cela ne légitime le projet de Virgile ; ces faits constituent, tout au plus, des conditions favorables à l'écriture d'une épopée politiquement engagée. Il y a aussi, d'un point de vue plus littéraire, Homère : mais là encore il s'agit plus, pour Virgile, d'un point de départ; le poète latin n'a certainement pas eu comme seule motivation la volonté de rivaliser avec le poète grec [1]. Ni les circonstances politiques, ni les circonstances littéraires n'apportent de justification au projet de Virgile et au sujet de l'*Enéide*. Reste Enée : il unit le passé littéraire (puisqu'il apparaissait déjà dans l'*Iliade*) et le présent politique (Auguste serait son descendant) ; le voilà, le but recherché par Virgile : allier l'écriture au pouvoir dans une même intemporalité ; Enée est apparu chez Homère, il a mûri chez Virgile, il a survécu sous Auguste. Sans négliger son actualité politique, Virgile a prolongé le passé épique ; ce mélange de présent et de passé a conféré à l'œuvre une indéniable pérennité. Bien sûr, à notre époque, nous ne pouvons être touché par l'*Enéide* de la même manière que l'étaient les contemporains de Virgile, mais certains thèmes restent néanmoins actuels : le labeur, la piété, l'espoir et surtout ce souci d'humanité si caractéristique de Virgile [2]. Cette humanité, toutefois, ne pouvait se départir des contingences épiques : à l'instar de l'épopée moderne, l'épopée antique est toujours liée à des faits extraordinaires ; l'intervention des dieux était donc requise par cette présence obligatoire du merveilleux.

Schématiquement, les dieux se répartissent en deux grands clans dont les dominantes sont les suivantes : pour Troie, on trouve Cérès, Vénus, Mercure ; contre Troie, Junon, Minerve ; le rôle de Neptune est plus contrasté : même s'il vient en aide aux Troyens, il reste l'ennemi de Troie depuis l'histoire de Laomédon [3]. Jupiter joue, quant à lui, le difficile rôle d'arbitre d'une querelle entre sa fille (Vénus) et sa femme (Junon). Toutefois, comme l'*Enéide* est un poème essentiellement humain, les scènes dans l'Olympe se réduisent à de strictes limites. J. Thomas retient cinq divinités considérées comme essentielles dans l'*Enéide*: il s'agit de Jupiter, Junon, Vénus, Apollon et Hercule[4]. Vénus, Hercule et Apollon

[1] A ce titre on peut écarter l'idée que Virgile, désireux de rivaliser avec Homère, ait, voulu juxtaposer -en inversant l'ordre établi par Homère- une *Iliade* de batailles (VII à XII) et une *Odyssée* de voyages (I à VI) dans sa composition de l'*Enéide*.

[2] Virgile a « apprivoisé » son public ; ainsi, il a une responsabilité évidente sur les modifications de l'imaginaire de ses lecteurs : « [On] devient responsable pour toujours de ce que [l'on a] apprivoisé. » (Saint Exupéry, *Le Petit Prince*, nrf, p. 74).
Tout homme qui est, si peu soit-il, retenu et ému par l'*Enéide* est irrémédiablement lié à Virgile ; plus encore, il lui est redevable de l'avoir guidé et aidé à comprendre quelle était l'essence propre de son être.

[3] Il est encore l'ennemi de Troie en II, 610-612.

[4] J. Thomas (1981), p. 233 : « Cinq divinités majeures interviennent dans l'*Enéide*, tant sur le plan du récit que sur celui des structures symboliques. »

représentent chacun un stade de la trifonctionnalité définie par Dumézil. Vénus figure la troisième fonction, à la base de la pyramide [1], elle trace « la voie de l'amour ». C'est bien ainsi qu'elle apparaît quand elle substitue l'Amour à Ascagne, enflammant ainsi le cœur de Didon ou encore quand elle enlace tendrement Vulcain, son époux. Mais Virgile ne voulait pas réduire cette déesse au rôle d'une « entremetteuse » -mère-épouse, « mais lui donner, en face de Junon, le relief d'une véritable adversaire dont la puissance est aussi surhumaine »[2]. D'ailleurs, Junon ne manque pas de souligner les pouvoirs dont jouit Vénus, qui sont plus importants (puisqu'ils sont en accord avec la volonté de Jupiter) que ceux qu'elle possède elle-même :

> *« Tu potes Aenean manibus subducere Graium*
> *proque uiro nebulam et uentos obtendere inanis*
> *et potes in totidem classem conuertere nymphas :*
> *nos aliquid Rutulos contra iuuisse nefandum est ? »*[3]

Aphrodite avait sauvé son fils, blessé par Diomède, en l'entourant de ses bras et en l'enveloppant de son manteau (*Il.*, V, 314) ; Poséidon avait aussi dérobé Enée aux coups d'Achille en le couvrant d'une nuée (*Il.*, XX, 318) : il semble que Junon réunisse en un seul épisode ces deux événements. La répétition de *potes* en regard de *nefandum est* oppose la double puissance de Vénus (la déesse intervient dans les « affaires » concernant Enée, et dans ses propres « affaires ») à l'impuissance de Junon essentiellement due au fait que ses actions ne sont pas en accord avec la volonté suprême de Jupiter (est *nefas* ce qui n'est pas permis par les dieux). Paradoxalement, c'est pourtant Junon qui semble mener toute l'action de l'*Enéide* : elle est la cause de la tempête qui s'abat dès le livre I sur la flotte troyenne ; elle ordonne, en effet, à Eole de déchaîner ses vents [4].

Puis, elle favorise, au début du livre IV la passion de Didon pour arrêter Enée à Carthage. Et surtout, elle déchaîne une terrible guerre sur terre [5], par l'intermédiaire d'Allecto,

---

[1] Elle est également à l'origine des futurs dirigeants de Rome, étant la mère d'Enée. La troisième fonction est celle de la fertilité et de la fécondité, voire de l'abondance. Vénus s'y inscrit pleinement de par son rôle de déesse de l'amour et de mère d'Enée.
[2] R. Lesueur (1975), p. 99.
[3] *En.*, X, 81-84 : « Tu peux, toi, soustraire Enée aux mains des Grecs et, à la place de l'homme, tendre un brouillard et des souffles sans consistance, tu peux en autant de nymphes convertir toute une flotte de vaisseaux ; et nous, que nous aidions les Rutules là contre, si peu que ce soit, c'est un crime ! »
[4] *En.*, I, 69-70.
[5] On peut également penser à la colère de Neptune contre Ulysse : *Od.*, V, 282 *sqq.*

au livre VII. D'ailleurs, Virgile dispose les incidents du livre VII sur un plan symétrique du premier livre : alors que les Troyens, joyeux, croient voir la fin de leurs malheurs, Junon les aperçoit [1] ; elle exprime sa haine et sa surprise dans un monologue, avant de s'adresser à un génie subalterne pour accomplir sa vengeance. On la retrouve jusqu'au livre XII où elle intervient une dernière fois pour retarder le dénouement du combat :

> *At Iuno e summo, qui nunc Albanus habetur*
> *[...]*
> *prospiciens tumulo campum aspectabat et ambas*
> *Laurentum Troumque acies urbemque Latini.* [2]

La royale Junon[3] confère, en grande partie, son dynamisme à l'action de l'*Enéide* : Virgile prend d'ailleurs soin de la placer en tête des principales parties du poème (livres I ; VII ; XII). Pourtant, on a pu remarquer que Junon avait toujours besoin de l'aide d'un dieu subalterne (respectivement Eole ; Allecto ; Juturne) pour accomplir sa vengeance ; elle ne peut rien par elle-même, elle dirige et commandite ses actions maléfiques, mais ne les réalise pas elle-même. Est-elle un principe purement négatif dans l'*Enéide* ? Non, elle est nécessaire à la progression de l'action héroïque : elle produit une stimulation délibérée qui doit provoquer chez Enée la réaction nécessaire pour franchir les étapes de son initiation. Elle est le moteur de l'action, la motivation d'Enée. Comme le souligne J. Thomas, « par son opposition même, Junon est utile, voire indispensable au héros, en suscitant une énergie inverse de celle d'Enée et des Troyens, et de force suffisante pour leur permettre de se dépasser en la combattant, puis de l'intégrer dans le projet héroïque » [4].

Junon agit en contrepoint par rapport aux trois adjuvants principaux d'Enée : Vénus, Hercule et Apollon : ainsi se trouve définie, suivant l'expression de R. Lesueur, « une structure agonistique » [5] des rapports entre les deux grandes forces de l'*Enéide* (Junon d'un côté ; Vénus, aidée d'Hercule et d'Apollon, de l'autre).

---

[1] *En.*, VII, 285-289. Le v. 285 commence par *Ecce autem* qui annonce la venue de Junon et donc un changement de situation soudain.
[2] *En.*, XII, 134 et 136-137 : « Mais Junon, du sommet d'une montagne [...], portant les yeux devant soi considérait le champ clos, les deux armées des Laurentes et des Troyens, la ville de Latinus. »
[3] *Regia* (X, 62 et VII, 438) est l'épithète de Junon au même titre qu'*aurea* (X, 16) est celle de Vénus. En Italie elle est adorée sous le nom de *Juno Regina*.
[4] J. Thomas (1981), p. 238.
[5] R. Lesueur (1975), notamment pp. 143-187, pour une étude détaillée de ces rapports (il présente surtout ceux qui opposent Junon à Vénus).

Les trois divinités précitées, en tant qu'elles représentent chacune une fonction sur la pyramide dumézilienne, correspondent donc, chacune, à un niveau dans la progression ontologique d'Enée. Outre d'autres aspects que nous avons mentionnés, Vénus figure la troisième fonction, « la voie de l'amour ». La deuxième fonction, la partie guerrière, est prise en charge par Hercule : bien sûr, à l'origine ce n'est qu'un demi-dieu, mais, par ses affinités héroïques avec Enée[1], il semble devoir être intégré dans le panthéon de l'*Enéide*, au même titre que les dieux véritables. Hercule n'apparaît dans l'épopée que par le biais d'évocations et de rappels : comme Thésée et Orphée, son nom seul a un pouvoir évocateur qui se suffit à lui-même. Il a un rôle dynamique et agit effectivement sur Enée : « il intervient pour entretenir constamment chez le Troyen le culte de l'effort, à travers les épreuves nécessaires à l'initiation » [2]. Nous étudierions la fonction modélisante et unifiante d'Hercule, plus loin dans notre étude.

Au même titre qu'Hercule, Apollon, de par sa généalogie, est fils de Jupiter, mais il jouit sans conteste d'une place privilégiée et plus importante dans l'*Enéide*. C'est Apollon qui apparaît à Enée pour l'inviter à reprendre son voyage comme il essayait d'établir son nouveau royaume en Crète (VII, 154-155). Il a une place de choix dans l'*Enéide* du fait du crédit dont il jouit notamment dans les projets d'Auguste [3]. Alors qu'Ascagne vient d'accomplir un exploit applaudi de tous en tuant le Latin Numanus, apparaît Apollon :

> *Aetheria tum forte plaga crinitus Apollo*
> *desuper Ausonias acies urbemque uidebat*
> *nube sedens atque his uictorem adfatur Iulum […]* [4]

Apollon « aux beaux cheveux[5] » apparaît surtout ici en tant que protecteur de la *gens Iulia* fondée par Iule-Ascagne (cf. I, 288) et d'Auguste en particulier. Apollon est omniprésent dans l'*Enéide*[6] : l'associer à la fortune d'Enée, c'était un moyen pour Virgile de soutenir la

[1] Hercule est cité vingt-quatre fois dans l'*Enéide* et il apparaît notamment au livre VIII comme le modèle montré à Enée.
[2] J. Thomas (1981), p. 235.
[3] Sur ce point, voir J. Gagé, *Apollon romain- Essai sur le culte d'Apollon et le développement du « ritus Graecus » à Rome, des origines à Auguste*, Paris, Boccard, 1955.
[4] *En.*, IX, 638-640 : « Du haut des plaines de l'éther, Apollon aux beaux cheveux voyait alors les armées de l'Ausonie et la ville, assis sur un nuage ; il s'adresse ainsi à Iule vainqueur [...] ».
[5] La même épithète est donnée au rhapsode Iopas (I, 740) ; à mettre en rapport avec la statue d'Apollon citharède, qui se trouve au musée du Vatican.
[6] Absent seulement du livre V, Apollon apparaît 56 fois dans toute l'œuvre.

propagande en faveur d'Auguste ; aussi est-il lié à la première fonction, celle qui consacre le prêtre-roi.

Ce panthéon serait incomplet si on omettait d'y faire figurer Jupiter qui connaît les *fata* et veille à leur exécution ; Virgile le peint ainsi :

[…] pater omnipotens, rerum cui prima potestas. [1]

Il règle les conflits des Olympiens, arbitre les différends, et s'émeut du sort de l'humanité (X, 748) [2]. Le seul conseil des dieux qui apparaît dans l'*Enéide* (X, 1-117) [3] nous le montre en président juste et impartial.

Chaque dieu a un rôle à jouer pour que le projet de la création de Rome puisse devenir une réalité : les Olympiens exercent une influence presque tout intellectuelle ; la part d'action reste à l'homme. Comme le souligne J. de Romilly, une vérité, commune aux poèmes homériques et à l'*Enéide*, subsiste : « les dieux peuvent frapper, tromper, condamner : la part de l'héroïsme humain n'en est pas diminuée, mais rehaussée. L'homme garde sa fierté et son idéal. L'homme garde sa place » [4]. Tout converge vers le héros : il est le centre et le moteur de l'action héroïque.

[1] *En.*, X, 100 : « le Père tout-puissant, qui sur le monde entier a un pouvoir souverain. »
[2] Selon Horace, « Jupiter est la voix qui pense et dit le destin et ne se revêt que d'une très pure immatérialité. » *Odes*, I, 12-13.
[3] L'exemple d'un conseil des dieux intervenant dans une action épique se trouve dans Hom., *Il.*, IV, 1 et VIII, 2 (Virgile a imité le second passage).
[4] J. De Romilly (1992), p. 52.

C La guerre des mondes : fonctionnement en parallèle des couples de dieux et d'hommes

« Assis à tes côtés, celui-là qui soupire,
Ecoutant de ta voix le son mélodieux,
Celui-là qui te voit, ô rage ! lui sourire,
Celui-là, je le dis, il est égal aux dieux ! »[1]

Inspirés par *L'Ode à l'aimée* de Sappho[2], ces vers disent tout le bonheur que peut représenter la présence de l'autre quand il est aimé de soi ; l'écouter parler, rire procure une joie que les dieux expérimentent, soit une joie pure et parfaite. Ainsi l'amour apparaît-il comme le sentiment divin le mieux partagé par l'humanité.

a. Hommes/dieux : un couple en miroir

Hommes et dieux sont liés, comme en témoigne Enée, fils d'une déesse et d'un mortel. Mais nul besoin d'être un héros pour se réclamer d'un quelconque patronage divin. Les dieux font partie de l'Antiquité, dès les temps légendaires et jusque dans les périodes historiques. En tant qu'êtres initiaux de l'humanité, ils dotent même les hommes d'une origine commune, saluée parfois comme un motif de rapprochement. C'est ainsi qu'Enée évoque l'ascendance commune qu'il a avec les habitants de Pallantée pour solliciter l'aide de leur roi, Evandre. Les Troyens descendent d'Atlas par Dardanus qui est son petit-fils (par sa mère Electra), à la même génération que les Arcadiens, descendants de Mercure, lui-même fils de Maia (fille du dieu Atlas) ; et Enée de conclure :

« Sic genus amborum scindit se sanguine ab uno. » [3]

Par *amborum*, il faut entendre, la famille de Dardanus et celle d'Evandre ; avec cette généalogie, qui remonte aux origines divines de l'humanité, Enée cherche à établir une

[1] A. Dumas, *Les Etoiles du monde –galerie historique des femmes les plus célèbres de tous les temps et de tous les pays*, Garnier Frères, 1858, pp. 287-300.
[2] P. Brunet (1998) : l'auteur rassemble, dans son ouvrage, cent versions du poème de Sappho, depuis sa traduction latine jusqu'à ses adaptations françaises les plus récentes.
[3] *En.*, VIII, 142 : « Ainsi nos familles aujourd'hui séparées vivent d'un même sang. »

relation de parenté entre les Arcadiens et les Troyens. Evandre ne s'embarrassera pas de ces liens d'un autre âge ; le seul souvenir d'Anchise lui suffit à accorder toute sa confiance aux Troyens. Pensant rencontrer un peuple ennemi, Enée s'adresse en fait à des amis d'hier avec lesquels il s'agit juste de renouer les liens. Le recours aux dieux, et parmi eux Atlas, prétexte à union, s'avère inutile : Evandre avait déjà la sympathie d'un homme, Anchise. Ce n'est pas la seule fois où Enée s'appuie sur les relations divines que son peuple a nouées ; lui-même fils d'une déesse, il leur doit plus qu'un héritage, sa vie et son destin – c'est ce qui le différencie d'Evandre et explique les distinctions de leur propos. A ce titre, dans l'étude des relations incessantes entre le monde des hommes et celui des dieux, le don du bouclier divin est important : le chargeant sur ses épaules, Enée se met sous le patronage des dieux, il accepte le fardeau de sa destinée qu'ils lui ont imposée. Dès lors, il n'est que l'instrument de la volonté divine, soumis à leur volonté, ayant subordonné la sienne à la leur.

On a pu voir que « les combats livrés pour prendre pied dans le Latium rappelaient les combats livrés autour de Troie et [que] leur narration se nourrissait aisément des imitations de l'*Iliade* ; [...] mais l'*Enéide* n'offrait pas seulement l'occasion de reproduire avec un art subtil un modèle prestigieux : elle permettait encore de prolonger les poèmes homériques et de leur donner en quelque sorte la réplique »[1]. De plus, au Latium, les combats ont pour but la fondation et non la destruction d'une cité. Et si Achille avait obtenu de sa mère Thétis des armes divines, il en serait de même pour Enée : le Troyen se retrouverait finalement dans la lutte à armes égales avec le Péléide. Il y a d'ailleurs toute une littérature pré- et post-virgilienne qui a utilisé ce motif du bouclier-cadeau des dieux [2] : c'est donc un *topos* dont l'origine semble bien remonter à Homère. Ainsi, outre le modèle homérique, Virgile a pu s'inspirer, dans cette scène, du *Bouclier d'Héraclès* et des *Sept contre Thèbes* : cette inspiration plurielle a dû contribuer à modifier sensiblement l'épisode homérique.

Avant d'étudier plus précisément le bouclier d'Enée, notre premier soin doit être de nous efforcer de nous faire une idée du bouclier d'Achille : nous verrons ainsi mieux à quel point Virgile est redevable au poète grec. Au chant XIX, vers 373, il est dit qu'il est grand et fort : σάκος μέγα τὲ στιβαρὸν τέ, et au vers 260 du chant XX on répète qu'il est grand. On peut évidemment s'interroger sur ses dimensions ; à ce sujet A. Morard précise :

[1] J.P. Brisson (1966), p. 257.
[2] Voilà la filiation des œuvres unies par ce thème du bouclier que l'on peut dresser : *Iliade*, XVIII ; *Le bouclier d'Héraclès*, poème attribué à Hésiode ; Eschyle, *Les Sept contre Thèbes*, vv. 375-653 ; *Enéide*, VIII ; Silius Italicus, *Punica*, II, 395-456 ; le Tasse, *Jérusalem délivrée*, XVII ; Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, XIII. Ce relevé n'est pas exhaustif et bien d'autres œuvres ont exploité ce motif.

« souvenons-nous des boucliers du contingent égyptien d'Artaxerxès à la bataille de Counaxa : Xénophon dit qu'il s'agit d'un grand ἀσπίς, en bois descendant jusqu'aux pieds »[1]. Voilà quelles doivent être les mesures du bouclier d'Achille : il doit couvrir une large partie du corps. Quant à sa résistance, Enée a pu l'éprouver quand il s'élance contre Achille, plein d'une vaine audace : il ne pourra rien contre les armes forgées par un immortel[2]. Evidemment, lors de ce combat singulier, dans l'*Iliade*, Enée ne possède pas encore son étincelant bouclier (*clipeum ardentem* ; X, 261-262) aux reflets surnaturels :

[…] uastos umbo uomit aureus ignis. [3]

Mais remontons dans le temps et repassons-nous toutes les étapes relatives à la confection du bouclier : depuis la nuit où Vénus décida Vulcain à fabriquer ces armes merveilleuses, jusqu'au jour où Enée pourra s'en revêtir. Inquiétée par les préparatifs belliqueux des Laurentes, Vénus préférant prévenir les malheurs que guérir les blessures se rend chez son époux Vulcain :

At Venus haud animo nequiquam exterrita mater
Laurentumque minis et duro mota tumultu
Volcanum adloquitur […] [4]

L'initiative de Vénus semble toute due à une promesse qu'elle aurait faite un jour à Enée, comme celui-ci le rappelle, alors que sa mère vient de lui envoyer un signe favorable :

« Hoc signum cecinit missuram diua creatrix,
si bellum ingrueret, Volcaniaque arma per auras
laturam auxilio. » [5]

---

[1] A. Morard, « Le bouclier d'Achille », *B.A.G.B.* 3, oct. 1965, p. 350.
[2] *Il.*, XX, 267-272 : « La puissante javeline du valeureux Enée ne rompit pas non plus le bouclier : l'or, présent du dieu, l'arrêta. Elle poussa à travers deux couches, mais il y en avait encore trois, puisque le dieu aux pieds tortus avait frappé cinq couches, les deux de bronze, deux d'étain à l'intérieur et l'unique couche d'or, qui fut cause que la javeline en bois de frêne s'arrêta. »
[3] *En.*, X, 271 : « La bosse d'or de son bouclier vomit des feux dévorants. »
[4] *En.*, VIII, 370-372 : « Mais Vénus n'a pas en vain tremblé dans son âme de mère, elle s'est émue des menaces des Laurentes, de leur tumulte guerrier : elle s'adresse à Vulcain. »
[5] *En.*, VIII, 534-536 : « La déesse qui m'a donné le jour me prédit autrefois qu'elle m'enverrait ce signe si la guerre commençait et m'apporterait à travers les airs le secours d'armes forgées par Vulcain. »

Pourtant, cette prophétie ne se trouve nulle part dans l'*Enéide*... Quoi qu'il en soit, la fabrication des armes d'Achille est motivée par une tout autre nécessité : Patrocle portait les armes d'Achille quand il a été tué par Hector, qui l'en a dépouillé ; Achille n'a donc plus d'armes. Les armes d'Enée forgées par Vulcain ne répondent pas à la même urgence matérielle que celles d'Achille (qui en a expressément besoin)[1]. Ainsi les motifs de fabrication des deux boucliers divergent-ils sensiblement, mais c'est néanmoins le même artisan, le maître du feu (*ignipotens* ; *En.*, X, 243) qui en sera l'auteur : « comme Héphaïstos a ciselé le bouclier d'Achille, Vulcain, générateur des phénomènes volcaniques auxquels son souvenir servira d'éponyme, continuera, jusqu'à la fin du paganisme, à tremper, avec l'aide des Cyclopes de l'Etna, les armes des immortels » [2]. Ainsi, à l'image du feu destructeur (qui a consumé les demeures de Troie et a embrasé le cœur de Didon) succède l'image d'un feu bienfaisant qui alimente les entreprises humaines. Ce double symbolisme des éléments est constant dans l'*Enéide* et tend à désorienter quelque peu le héros, les personnages et également le lecteur. Sur la terre de Vulcain, la Vulcanie hérissée de rochers fumants (*fumantibus ardua saxis* ; *En.*, VIII, 417), les Cyclopes s'affairent :

> *Ingentem clipeum informant, unum omnia contra*
> *tela Latinorum, septenosque orbibus orbis*
> *impediunt.* [3]

A la haute stature d'Enée correspond un bouclier non moins grand, à la mesure de ce héros hors du commun. L'intérêt majeur de ce passage survient quand on le rapproche d'un autre extrait de l'*Enéide* où Enée soutient une lutte contre sept frères :

> *[…] septem numero, septenaque tela*
> *coniciunt […]* [4]

[1] cf. *Il.*, XVIII, 130-137.
[2] J. Carcopino (1968), p. 80. L'auteur renvoie à ce propos à deux auteurs latins :
Symmaque, *Ep.*, I, 8.
Cassiodore, *Var*., V, 1.
[3] *En.*, VIII, 447-449 : « Ils façonnent un énorme bouclier qui tiendrait à lui seul contre tous les traits des Latins, ils emboîtent orbes sur orbes jusqu'à sept. »
[4] *En.*, X, 329-330 : « […] ils sont sept qui lancent sept traits. »

Dans les deux passages on retrouve le distributif (*septeni*) comme par effet d'écho : cette répétition du chiffre sept tend à évincer l'idée de hasard au profit d'un déterminisme contrôlé (les sept orbes successifs du bouclier ont été emboîtés pour parer aux sept traits lancés par les sept frères) [1]. Et, en effet, rien n'est laissé au hasard, de ce qui concerne les travaux divins, à preuve la minutie avec laquelle Vulcain a orné le fameux bouclier destiné à Enée, « ouvrage qu'on ne saurait décrire » (*non enarrabile textum* ; *En.*, VIII, 625). Bravant les frontières qui séparent l'objet de l'écriture, le narrateur va s'appliquer à détailler (en cent deux vers) les scènes - pourtant réputées indescriptibles- gravées sur le bouclier : « le bouclier d'Enée se donne d'abord à lire, ensuite à voir »[2]. Virgile s'est inspiré ici de la description du bouclier d'Achille (*Il.*, XVIII, 478-608) ; chez Homère, la description des scènes représentées sur le bouclier précède la remise de celui-ci à Achille, alors que chez Virgile elle est consécutive au don fait par Vénus à Enée. Ainsi, de prime abord, la focalisation narrative est toute différente dans les deux œuvres : dans l'*Enéide*, c'est, semble-t-il, à travers les yeux d'Enée que nous est décrit le bouclier ; pour Enée, ce bouclier représente son avenir, un avenir qu'il considère et dont il est prêt à supporter le poids. D'ailleurs le vers qui clôt cette description est tout à fait explicite à ce sujet ; Virgile présente Enée ainsi :

[…] attollens umero famamque et fata nepotum. [3]

Le bouclier se charge alors d'un symbolisme supplémentaire - totalement absent de l'*Iliade*[4] : « Vénus offre le bouclier, Enée le met à son épaule : nous sommes au niveau le plus prosaïque. Mais, bien sûr, ce geste est aussi, est surtout un symbole lumineux : le héros porte à bout de bras toute l'histoire de Rome » [5]. En effet, Enée porte son bouclier sur cette même épaule qui, lors de la chute de Troie, avait porté hors de péril et sauvé des flammes Anchise et les dieux de la cité : après avoir sauvegardé des emblèmes de Troie, Enée va se revêtir de ceux de Rome.

[1] J. Thomas (1981), p. 329, écrit à propos de ce chiffre sept : « transposé dans l'univers guerrier, le symbolisme numérique prend une valeur apotropaïque qui apparaissait souvent aussi dans l'*Iliade* » ; il rappelle, par ailleurs, que le bouclier d'Achille était constitué de sept peaux de bœuf (*Il.*, VII, 220).
[2] J. Perret, VIII, 625, p. 217. Cf. J. Romeuf (1984), pp. 143-165.
[3] *En.*, VIII, 731 : « […] chargeant sur son épaule la gloire et les destins de ses descendants. »
[4] Dans l'*Iliade* c'est un narrateur (qui se confond avec le poète) qui décrit le bouclier ; quand Achille le reçoit il n'y voit qu'une parure guerrière et dit à Thétis : « A présent, oui, je vais m'équiper » (*Il.*, XIX, 23). Le bouclier d'Achille symbolise son retour à la guerre et donc son avancée vers la mort, aussi cet objet ne peut-il évoquer aucune vision d'avenir (en partant au combat, Achille ruine son avenir).
[5] Ph. Heuzé (1992), p. 296.

La description du bouclier va doter l'*Enéide*, épopée mythologique et légendaire, d'une coloration historique déjà présente, par ailleurs, dans deux épisodes précédents (I, 254-296 : Jupiter dévoile à Vénus les glorieuses destinées de la Rome future ; VI, 752-887 : la revue des hommes futurs sous le regard d'Anchise) : d'ailleurs, selon le mot de Victor Hugo, « l'épopée c'est de l'histoire écoutée aux portes de la légende » [1].

Etudions donc ce que dévoile ce bouclier prophétique où Vulcain -qui, en sa qualité de dieu, connaît le déroulement des événements à venir- a pris soin de graver « l'histoire de l'Italie et les triomphes des Romains » [2]. En suivant R. Lesueur [3], on peut distinguer trois groupes de scènes articulées par *in summo* (en haut ; VIII, 652) et *haec inter* (au centre ; VIII, 676). Le premier groupe est rempli de scènes évoquant la Rome royale ; on peut y voir : Romulus et Rémus, l'enlèvement des Sabines, le supplice de Mettus, la lutte contre Porsenna ; Coclès et Clélie. Sur le haut du bouclier, c'est la Rome républicaine qui est figurée ; on y trouve : l'invasion gauloise de 390, des fêtes religieuses et le supplice de Catilina au Tartare. Enfin, au centre du bouclier, il s'agit de scènes radieuses évoquant l'ère augustéenne ; c'est la bataille d'Actium qui occupe tout l'espace central : on y voit Octave, Antoine et Cléopâtre. Il est intéressant de remarquer dans ce dernier groupe que Virgile voit Cléopâtre comme il a vu Didon[4] ; cette association des deux femmes ne fait qu'accroître les différences entre Antoine et Enée. Alors qu'Antoine a été perdu sans retour par la tentation égyptienne, qu'il a été conduit à la défaite et à la mort, Enée, lui, s'est relevé de la tentation carthaginoise. Par effet de contraste, le courage d'Enée n'en est que rehaussé. En l'espace d'une centaine de vers, sont donc retracés les faits marquants de l'histoire de Rome : « ici, l'histoire de Rome n'est plus racontée, même à très grands traits et avec des lacunes, elle est visualisée dans un espace circonscrit et limité » [5]. Par opposition, sur le bouclier d'Achille, Héphaïstos a fait figurer l'humanité, lui offrant le choix entre les activités de paix et la guerre, sous l'aspect des deux cités (la cité de la joie et une cité assiégée) ; au-dessus se trouve la voûte céleste et tout autour le fleuve Océan qui marque les limites du monde [6].

---

[1] V. Hugo, préface de *La légende des siècles*.
[2] *En.*, VIII, 626 *Illic res Italas Romanorumque triumphos*.
[3] R. Lesueur (1975), pp. 354-364.
[4] Pour Cléopâtre : *En*., VIII, 709 *pallentem morte futura* ; « pâle de la mort qui l'attend. »
Pour Didon : *En*., IV, 644 *pallida morte futura*, « pâle de la mort toute proche. »
[5] J.P. Brisson (1966), p. 65.
[6] J. de Romilly s'appuie sur cette distinction entre les scènes représentées sur les deux boucliers (la vie et les activités humaines sur celui d'Achille ; l'histoire de Rome sur celui d'Enée) pour affirmer : « la comparaison fait ressortir dans toute sa force le caractère universel, et largement humain, d'Homère. Virgile s'émeut de l'histoire de Rome, Homère du sort des hommes » (*op. cit*., p. 41). C'est en partie vrai, mais trop catégorique (on a pu voir à quel point Virgile s'interrogeait sur la condition humaine).

Le nom d' « *Aeneas* » peut évoquer le terme désignant le bronze (*aes*) ou la qualité du bronze (*aenus*) ; il est même précisé dans l'*Enéide* (III, 94) qu'Enée a la dureté du bronze : tout semblait prédestiner le héros à porter des armes d'airain... D'accord avec S. Gély, on peut dire qu' « une fois revêtu de l'armure emblématique, de la dure cuirasse d'airain (VIII, 621) Enée est adoubé chevalier du destin » [1]. Il emprunte alors la voie de l'action, celle de la guerre, celle frayée par Hercule.

b. Le pouvoir véritable des dieux à travers l'exemple d'Hercule

Au livre VIII, Enée a rencontré son destin, il s'en est chargé - car le bouclier « matérialise » en quelque sorte l'allégorie de l'histoire- : il devient alors le maillon entre Troie et Rome, le lien entre le passé légendaire et le futur historique ; la légende bâtit les fondations de l'histoire. D'ailleurs, de l'épopée à l'histoire, seul le ton employé diffère ; comme le rappellent R. Martin et J. Gaillard, « l'historien et le poète épique ont en commun l'acte narratif : tous deux racontent une histoire, mais le premier la raconte en l'expliquant et son texte est discours, tandis que le second la raconte en la célébrant et son texte est chant[2]. » C'est ainsi que l'*Enéide* débute par :

Arma uirumque cano. [3]

Associé à *arma*, le mot *uirum* porte la double signification de « héros » et « mari » ; si Enée est aussi le héros épique ce sera aussi un mari – celui de Lavinia- à savoir un être qui, non seulement réalisera des exploits, mais en plus initiera l'union des peuples. S'il échoue à deux reprises à remplir sa fonction de *uir* – Créuse disparaît et Didon ne lui est pas destinée- ce n'est qu'avec Lavinia, qu'il parvient à réaliser sa quête dont l'enjeu est double : unifier les peuples et redevenir un époux. Aussi l'épopée est-elle d'abord une célébration du héros troyen, Enée, qui a fondé la nation romaine, mais elle glorifie aussi le passé qui s'incarne dans la figure mythologique d'Hercule et le futur représenté par Auguste, le nouveau maître de Rome. L'*Enéide* embrasse donc une large période qui, de la mythologie à l'histoire (en

[1] S. Gély (1995), p. 73.
[2] R. Martin et J. Gaillard (1990), p. 28. Par ailleurs, un récit comme celui du meurtre de Cacus se retrouve chez l'historien Tite-Live, (I, 7) comme chez Virgile (VIII, 195-272) ; les deux auteurs écrivant à peu près en même temps, il y a concomitance entre les deux versions.
[3] *En.*, I, 1 : « Je chante les armes et l'homme [...] ».

passant par la légende), légitime la geste du héros. Parti à « la recherche du temps perdu », Virgile possède, vingt siècles avant Proust, la clé du « temps retrouvé ». Chaque époque s'incarne en un personnage lui-même garant d'une fonction : Hercule fut le libérateur, Enée est le fondateur, Auguste sera le « gouverneur ». L'unité entre ces trois hommes se fait autour du but de leur mission : expier le *furor*, en épurer un monde qui n'aspire qu'à la paix ; tous trois se font « pacificateurs ». Comme le dit B. Otis, « Aenas is the divine man (θεῖος ἀνήρ) of Roman destiny whose mission is to defeat impious *furor*, the *furor* represented by Allecto and the Latin war. He stands in a present that is framed by a past and a future : the Arcadian Rome, whose θεῖος ἀνήρ was Hercules and the future Rome whose θεῖος ἀνήρ is to be Augustus » [1].

Tournons-nous alors vers le passé mythologique de Rome, vers le précurseur d'Enée, vers Hercule, illustre fils de Jupiter et d'Alcmène. Hercule fait partie des cinq divinités qui interviennent majoritairement dans l'*Enéide* (parmi elles : Jupiter, Apollon, Vénus et Junon) ; il agit de manière complémentaire avec Vénus, « la voie de l'amour » et Apollon, « la voie de la connaissance » : Hercule, lui, figure « la voie de l'action » [2]. Hercule est donc bien un héros de la deuxième fonction, pouvant être apparenté à l'Enée guerrier et agissant du dernier tiers de l'*Enéide*. Homère, dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*, se borne à quelques brèves allusions à Héraclès qui n'apparaît en tout et pour tout que sept fois ; le traitement latin, dans l'*Enéide*, de la figure du demi-dieu est beaucoup plus important. Une des premières allusions à Hercule apparaît au livre VI, dans la bouche même d'Enée ; prêt à s'engouffrer dans l'antre béant des Enfers, Enée demande expressément à la Sibylle de pouvoir y retrouver son père, il légitime sa requête en rappelant les rencontres infernales de certains héros et parmi eux Hercule :

> *« [...] Quid Thesea magnum,*
> *quid memorem Alciden ? et mi genus ab Iove summo. »* [3]

Hercule - nommé Alcide du nom du père d'Amphitryon, Alcée- est descendu aux enfers pour enlever Cerbère ; c'est alors qu'il a délivré Thésée. Enée insiste sur Hercule, qui

---

[1] B. Otis (1964), p. 330 : « Enée est l'homme divin (θεῖος ἀνήρ) du destin de Rome, dont la mission est de vaincre le *furor* impie, le *furor* représenté par Allecto et la guerre latine. Il se trouve dans un présent encadré par un passé et un futur : la Rome arcadienne dont Hercule était le θεῖος ἀνήρ et la Rome future dont Auguste sera le θεῖος ἀνήρ. »
[2] Ces définitions du rôle attribué à chaque divinité sont empruntées à J. Thomas (1981), chapitre III.
[3] *En.*, VI, 122-123 : « Que dirais-je du grand Thésée, et d'Alcide ? Moi aussi je descends du souverain Jupiter. »

était fils de Jupiter : il va tirer argument de cette filiation qui leur est commune ; l'anacoluthe – puisque Enée s'est interrompu dans son énumération, pour nommer Thésée et Hercule- tend à insister davantage sur sa parenté avec Hercule, ainsi mise en relief. L'assimilation d'Enée à Hercule est d'autant plus explicite que les épreuves successives que traverse Enée sont souvent qualifiées de *labores*[1], mot qui définit également les travaux d'Hercule : et si les douze chants de l'*Enéide* faisaient référence aux douze travaux d'Hercule ? Il serait sans doute « laborieux » de vouloir trouver un correspondant à chaque épreuve d'Hercule dans les livres de l'*Enéide* et là n'est pas notre propos ; en revanche, la structure globale de l'*Enéide* peut être plus facilement mise en rapport avec les travaux d'Hercule. Tout comme Enée, Hercule a une mission - qui lui a été imposée par Eurysthée, excité par la jalouse Junon : il doit purifier la terre de tous les monstres et brigands qui l'habitent ; Hercule mène un combat contre des monstres, Enée devra lutter contre des hommes. Aussi l'image d'Hercule revient souvent dans l'*Enéide* comme pour présenter un modèle de courage et d'héroïsme à Enée : fort du patronage de son illustre prédécesseur, le héros latin progresse avec plus de confiance. D'ailleurs Hercule est toujours donné en modèle à Enée dans les moments difficiles : ainsi, au livre VIII, alors que l'Italie prend les armes et qu'Enée vient solliciter l'appui d'Evandre, ce dernier raconte à Enée la libération du territoire des Arcadiens, soumis à la brutalité de Cacus, par Hercule [2]. *Ultor* [3] et *Victor* [4], Hercule a rendu la terre habitable et a permis à la civilisation de s'épanouir : « la légende qui résumait cette œuvre immense dans le nom d'Hercule faisait de lui l'inventeur et le réalisateur des progrès de l'humanité, son bienfaiteur et surtout le représentant idéal de l'énergie humaine » [5]. On comprend aisément qu'il puisse servir de modèle à Enée ! Depuis son arrivée à Pallantée, jusqu'à l'heure de son départ, Enée n'a cessé de côtoyer les souvenirs d'Hercule : Hercule est donc le héros de Pallantée ; quel message symbolique peut alors se dégager de cette omniprésence d'Hercule à cet endroit du parcours d'Enée, et à ce moment de l'épopée ?

---

[1] cf. III, 393 ; VI, 103 ; XI, 126.
[2] *En.*, VIII, 184-275.
[3] *En.*, VIII, 201, justicier (équivalent au grec ἀλεξίκακος), Hercule joue le rôle de protecteur des faibles et de héros de la civilisation.
[4] *En.*, VIII, 203, victorieux : il s'agit du surnom ancien d'Hercule à Tibur, ville consacrée au héros (Prop. II, 32, 5). A Rome, le surnom officiel d'Hercule près de l'*Ara maxima* est d'abord *Inuictus* ; on l'appelle *Victor* surtout en souvenir de sa victoire sur Cacus.
[5] A.M. Guillemin (1951), p. 275.

En s'appuyant sur les théories développées par A.M. Guillemin [1], on peut voir dans ce séjour à Pallantée le contrepoint exact de l'arrivée d'Enée à Carthage. A Carthage, dans la ville opulente, règne la riche Didon (*diues Dido* [2]) ; à Pallantée, dans la modeste cité, le roi est le pauvre Evandre (*pauper Evander* [3]), appuyé sur son pauvre sénat (*pauper senatus* [4]). Tout tend à opposer les événements des livres I et IV à ceux du livre VIII : ainsi les circonstances des festins à Carthage et à Pallantée sont-elles complètement différentes ; la pourpre cède la place à la paille, la patère de Bèlus à la coupe d'Hercule. Il se dégage de ces deux exemples organisés sous forme de réplique une morale latente : Carthage, ville de la somptuosité et du luxe, court à sa ruine, vaincue par le Latium, pays de la droiture et de l'effort ; « *Carthago delenda est* » ! Voilà ce que pourront méditer les sujets d'Auguste ; l'épopée se fait didactique. D'Hercule à Auguste c'est le même combat qui se poursuit : un combat pour la liberté et contre l'oppression. Enée unit les deux générations, il occupe dans l'épopée la même place qu'Hercule dans les mémoires ; de même que Virgile chante les épreuves d'Enée, les Saliens célèbrent les hauts faits d'Hercule :

> *Hic iuuenum chorus, ille senum, qui carmine laudes*
> *Herculeas et facta ferunt.* [5]

Le lien entre les deux héros se resserre encore plus étroitement quand Enée pénètre dans le logis où Hercule a reposé après sa victoire sur Cacus ; plein d'une sagesse toute stoïcienne[6], Evandre dit à son hôte :

> *« […] Haec, inquit limina uictor*
> *Alcides subiit, haec illum regia cepit.*
> *Aude, hospes, contemnere opes et te quoque dignum*
> *finge deo rebusque ueni non asper egenis ».* [7]

---

[1] A.M. Guillemin (1951), pp. 276-279.
[2] cf. *En.*, I, 637-642. L'expression n'apparaît pas telle quelle : elle peut se déduire du luxe qui entoure la reine.
[3] *En.*, VIII, 360.
[4] *En.*, VIII, 105.
[5] *En.*, VIII, 287-288 : « […] Ici le chœur des jeunes gens, là celui des vieillards, ils chantent la gloire et les hauts faits d'Hercule. »
[6] A.M. Guillemin (1951), p. 279, précise à ce propos : « la philosophie stoïcienne résumait la morale dans une formule lapidaire : *abstine et sustine* (tiens-toi à l'écart des excès et sois fort). La morale en action de Pallantée est un excellent enseignement de la première partie. L'exemple d'Hercule fera le reste. »
[7] *En.*, VIII, 362-365 : « Sous cette porte basse, dit-il, Alcide vainqueur a pénétré, c'est ce palais qui l'a reçu. Ose, ô mon hôte, mépriser les richesses, toi aussi rends-toi digne d'être un dieu, entre et sois indulgent à notre pauvreté. »

En bien des points, Hercule et Enée sont donc similaires : les héros se suivent et se ressemblent ; ils ont même en commun cette haine que Junon leur voue [1]. L'épisode chez Evandre, avec toutes les connotations symboliques qui l'accompagnent, sera essentiel pour Enée qui « dans une métamorphose intérieure jalonnée par les *omina* qui l'éclairent progressivement, passe de l'incertitude à la fermeté, de l'inconsistance à la constance, du nom subi au nom assumé, du renom, homérique, à la gloire, romaine » [2]. Cette gloire rejaillira sur le siècle d'Auguste et sur Auguste lui-même qui se proclamera descendant du *Troius heros* (X, 584).

Enée est un héros enthousiaste, qui porte en lui ce souffle divin qui lui conférera toute son importance aux yeux de la postérité ; né d'une déesse, en parenté avec Hercule, il apparaît comme le médiateur entre le monde divin et le monde humain, l'intercesseur entre la légende et l'histoire. Mais Enée n'est pas Auguste[3], de même que l'*Enéide* n'est pas uniquement un poème de propagande dynastique, mais aussi une œuvre inspirée : l'histoire et la légende se mêlent, mais ne s'entrechoquent pas. En composant son épopée, Virgile s'est soucié des contingences temporelles : par effets de rappels, de souvenirs, il l'a rattachée au passé ; en l'incarnant dans un personnage il l'a dotée d'un présent ; en usant du pouvoir évocateur des prédictions il a préparé son avenir. Hercule, Enée, Auguste, la filiation s'est établie tout naturellement : « Aenas has become, after Hercules and before Augustus, the divine man of Roman destiny, the divine opponent of Allecto and all that she symbolizes » [4].

L'originalité de l'*Enéide*, par rapport aux poèmes homériques, lui vient de tous ces échos intertextuels et de son échelle temporelle aux dimensions gigantesques. Enrichi des apports homériques, Virgile a bâti une épopée intemporelle, il a fondu dans son creuset poétique les saveurs du présent, du passé et du futur [5]. Le passé, Enée s'en est rendu maître au livre IV, lors du départ de Carthage, enterrant alors sa fragilité « télémachique » ; le présent, il

---

[1] cf. *En.*, VIII, 289-292.

[2] S. Gély (1995), p. 68. Ces *omina* qu'évoque S. Gély ne sont peut-être autres que ceux évoqués par Virgile au livre X, 515-516, quand Enée se remémore toutes les images et tous les souvenirs de l'hospitalité reçue chez Evandre :

> […] *Pallas, Euander, in ipsis*
> *omnia sunt oculis.*

« Pallas, Evandre, tout est présent à ses yeux. »

[3] Sainte-Beuve (1857), p. 64, s'offensant que certains ne puissent voir dans l'*Enéide* qu'une « idée petite et toute mécanique d'allégorie » affirme : « Virgile n'a pas pris son époque avec ses personnages en les passant au miroir dans la chambre obscure ! »

[4] B. Otis (1964), p. 342 : « Enée est devenu, après Hercule et avant Auguste, l'homme divin du destin de Rome, l'opposant divin d'Allecto et de tout ce qu'elle représente. »

[5] Comme l'écrit J. Thomas (1992), p. 254 : « l'être est indissociable du devenir. Cela se voit particulièrement dans le symbolisme du bouclier-miroir du VIIIe livre, qui associe dans sa circularité le temps de la prophétie et le temps de l'histoire. »

l'a conquis, tel Achille, glaive à la main ; il lui reste à bâtir les fondations du futur, à réaliser la fonction régalienne à laquelle il était promu : Ulysse était roi des Phéaciens, Enée règnerait sur les Latins et les Troyens réunis. Le couple évident qu'il forme avec Hercule, de par leur nature héroïque et leurs liens de parenté, tend à inscrire Enée dans la sphère des héros inoubliables et fortement ancrés dans leur geste : ses douze travaux expiatoires de son meurtre pour Hercule ; la fondation de Rome pour reconstruire Troie, pour Enée.

Au terme de cette étude sur les dieux, il apparaît que ce sont les passions – schématiquement représentées par l'amour et la haine – qui permettent de les lier ou de les opposer, entre eux et avec les hommes. Or, ces passions, sont-elles d'essence divine ou humaine ? J. Dion, spécialiste de la question, propose une réponse dialectique : « Si la passion est divine, un énorme problème se pose effectivement : quand elle est mauvaise, cela signifie-t-il donc qu'un dieu puisse être mauvais ? On sait cette hypothèse réfutée par Platon. Virgile y répond en montrant que Jupiter seul se confond avec les *fata* et l'absolu. Mais si c'est l'homme qui divinise ce qu'il a dans le cœur, Virgile nomme son désir « furieux » : *dira cupido* (IX 185). Il dit le *Furor : impius* (I 294). Est-ce parce qu'il suppose aussi que l'homme y a divinisé son délire »[1] ? Il est un passage de l'*Enéide* qui semble présenter une réponse à cette question fondamentale de l'existence autonome des dieux. Existent-ils ailleurs que dans l'expression des passions humaines – auquel cas ils formeraient un ensemble unique avec l'homme, et non plus un couple unissant deux êtres distincts ? Alors qu'ils gardent les portes du camp, Nisus demande à son compagnon :

> *Nisus ait : « Dine hunc ardorem mentibus addunt,*
> *Euryale, an sua cuique deus fit dira cupido ? »* [2]

Ainsi se révèle le rapport de l'homme et du divin, dans toute sa complexité et les interrogations qu'il soulève. S'interroger sur l'existence des dieux, c'est aussi se demander de quelle nature est l'homme : est-il d'essence divine ? Même si ces questions restent en suspens, chez Virgile comme maintenant, elles ont le mérite de replacer l'œuvre humaine dans une dimension qui la dépasse et dont elle ignore souvent la cause comme la conséquence.

[1] J. Dion (1993), p. 450.
[2] *En.*, IX, 184-185 : « Nisus dit alors : Sont-ce les dieux qui mettent cette chaleur en nos âmes, Euryale, ou chacun se fait-il un dieu de la violence de son désir ? » On trouve pareille pensée chez Ménandre (*Monostiques*, 434) et chez certains tragiques grecs.

Les relations entre les hommes et les dieux posent la question du rapport cosmique de l'individu à l'ordre des choses. Partant de la différence capitale – qui est aussi une injustice primordiale – que les dieux savent tout des hommes, alors que ces derniers ignorent tout des dieux, les hommes sont en situation d'obédience vis-à-vis des dieux. S'agit-il, pour les hommes, de combler cette injustice originelle ? Ceux qui ont tenté de le faire, ont été conduits à la mort ; c'est le cas de Didon et d'Amata par exemple. C'est plutôt dans la confrontation entre humains ou dans l'association de leurs forces que réside le devoir de l'homme ; les dieux restent une instance imbattable, solidement ancrée sur le trône de la suprématie. Solidaire face aux périls, quand il s'agit d'une association de forces, le couple antagoniste devient confrontation d'énergies. Si c'est un moyen de transcender les contingences temporelles, grâce à l'espoir d'avenir qu'offre un enfant (dans le cadre du couple conjugal) ou un royaume (dans celui du couple d'associés), quelle est la résistance véritable du couple à l'épreuve de l'épopée ? Une fois résolue l'ambivalence qui occupe tout être pris entre l'amour et la haine, quelle vulnérabilité ou quelle force a acquis l'individu ?

Troisième partie :

Au-delà des illusions : la sublimation du couple par l’individu

> « Vois-tu Robinson est un héros des temps anciens. Vivre en héros de nos jours est infiniment plus difficile. Aucun combat n'est plus complexe, plus dangereux que celui que l'homme mène contre lui-même. » [1]

Héros éponyme de l'épopée, Enée en est le centre : c'est autour de lui qu'évoluent les autres personnages, se construisant par rapport à lui –dans le mimétisme ou dans l'opposition. Aussi, les couples principaux sont-ils ceux qu'il forme avec ses partenaires ou adversaires ; s'interrogeant sur la validité de ces unions, on peut se demander si ce sont des révélateurs de la personnalité de l'individu, ou, au contraire, des images factices, apparaissant seulement comme des jalons dans le parcours du héros. Enée doit vivre ces relations de couples pour les dépasser, avec un désir d'autonomie toujours croissant. Une fois encore les mots de Duong Thu Huong éclairent notre étude : « Les hommes sont grands parce qu'ils savent poser des principes pour guider leur existence. Ils le sont davantage quand ils savent briser ces mêmes principes. Comme les voyageurs dans leurs itinéraires, les pensées posent des jalons le long des routes. Le kilomètre 99 représente l'idéal quand on est au kilomètre 98. Mais c'est aussi la borne à dépasser si l'on veut atteindre le kilomètre 100. L'humanité avance justement grâce aux désirs d'aujourd'hui de briser le passé pour édifier l'avenir » [2]. Le héros évolue grâce à ces constructions et destructions successives, avec le souci de la permanence de ses actes ; dans ce cadre, il n'est pas étonnant que le seul couple durable de l'épopée –il naît avec elle et la poursuit- soit celui qu'Enée forme avec son fils Ascagne : il n'y pas de rivalité entre eux, mais une simple continuité.

En effet, les couples de l'*Enéide* ne sont pas faits pour durer : ils apparaissent de manière fugace et éphémère. Leur apparition sert, paradoxalement, à mettre en valeur leur désagrégation et à invalider leur formation. L'épopée est le monde de la solitude face à la collectivité ; chaque personnage principal doit, un jour ou l'autre, affronter des forces groupées qu'il ne peut combattre que seul : c'est finalement l'image de l'individu aux prises avec un destin qui l'accable. Ainsi faut-il considérer les dieux, véritables entités de la vie, comme des démons personnels qui aident ou assaillent l'être.

Dans cet univers où l'individualité et la collectivité préexistent à la dualité, les couples tentent de se former, de s'unir pour résister aux instances du destin : c'est un effort important et louable, mais souvent vain. Les seuls couples qui résistent à ces scissions ne sont pas de véritables couples dans le présent de l'épopée : c'est le cas d'Enée et Lavinia, union de deux

[1] Duong Thu Huong (2000), p. 9, paroles de Nguyên à sa femme.
[2] Duong Thu Huong (2000), p. 209, paroles du professeur Lê à Nguyên.

individualités qui reste à imaginer hors du cadre de l'*Enéide.* La progression du héros, l'aboutissement de sa quête sont liés à la solitude, état propice à l'introspection et à la méditation ; la présence de l'altérité apporte un danger trop important, en décentrant l'individu de lui-même et de sa tâche. C'est ainsi qu'Enée ne pourra pas rester auprès de Didon : c'est une situation bien trop confortable, qui ruinerait le parcours qu'il doit accomplir. Car, métaphoriquement, l'odyssée et l' « iliade » d'Enée correspondent à un voyage et à une lutte intérieurs : plus le héros progresse sur les flots et plus sa personnalité s'affine et se dessine ; plus il combat et conquiert de territoires, plus il remporte de victoires sur lui-même, jusqu'à son couronnement final qui sera vécu comme une véritable apothéose.

La collectivité apporte à l'individu le soutien nécessaire à une telle entreprise ; les amis d'Enée apparaissent comme autant de doubles du héros, lui offrant un don d'ubiquité bien utile. Ainsi, il peut se multiplier et couvrir plusieurs terrains simultanément ; au contraire, il lui est refusé de donner une partie de lui-même à une femme qui resterait à ses côtés. Le héros a besoin d'appuis, mais il ne peut lui-même accomplir ce rôle d'adjuvant pour une personne unique– sa mission le rendant responsable de tout un peuple.

Dans ce souci de comprendre ce que le couple apporte à la formation de l'individu, nous étudierons d'abord la question du célibat ; problème historique auquel se trouvent confrontés les contemporains de Virgile, il peut apparaître comme une obligation, une fatalité ou un choix : marqueur de solitude ? d'indépendance ? de liberté ? ou, plus simplement marque d'insatisfaction à l'égard d'une vie résolument tournée vers l'individualité ? Dans tous les cas, le célibat pose problème et, en tant que corollaire du couple, dont il peut apparaître uniquement comme la négation, il entre dans notre étude.

Mais, paradoxalement, la solitude peut aussi être une des données du couple. Quand deux êtres ne sont pas nécessairement en osmose, il advient souvent qu'ils joignent leurs individualités sans parvenir à l'unité du couple. La solitude, au sein même du couple, c'est souvent ce qu'expérimente Enée.

Il ne s'arrête pas à cet état peu satisfaisant, et on assiste à la sublimation du couple par l'individu ; seul, il réussit à assumer les aspirations de deux êtres, aboutissant à l'équation paradoxale : l'individu est un couple. C'est sans doute dans cet état d'autonomie maximale et d'expérimentation de l'ensemble de ses capacités que se révèle la liberté de l'individu : jamais solitaire, il est le seul vainqueur du destin dont on l'a chargé. Sa suprématie sur les autres personnages vient de cette singularité qui est une combinaison des forces plus qu'une négation de l'altérité. La vérité sur soi ne s'obtient que par la connaissance de l'autre et son

dépassement ; c’est parce qu’il a une connaissance fine de l’autre qu’Enée parvient à se comprendre lui-même, à s’accepter, à se dépasser.

Nous suivrons donc successivement ces trois voies qui d’un individu à l’autre nous conduirons de couple en couple vers une irréalisable fusion et une scission latente des êtres. Ce qu’il nous faudra mettre au jour, c’est la part de volonté qui entre dans ces mouvements aléatoires.

Chapitre premier : Le célibat, dans l'histoire et dans l'épopée : une fatalité ?

« L'autre ne peut faire défaut qu'à et pour un être-avec-autrui. Etre seul est un mode déficient de l'être-avec-autrui » [1].

A Trajectoire d'autonomie

Pour ressentir la solitude, il faut avoir déjà le sens de l'autre. Heidegger montrera que l'expérience même de la solitude présuppose la présence de l'autre. C'est pourquoi la solitude n'est jamais un état premier. Etre seul n'est pas une manière d'être sans l'autre, mais une altération du rapport à l'autre : elle est moins une privation qu'une complication de ce rapport. L' « être-avec-autrui » renvoie à notre condition existentielle originaire ; notre présence au monde est depuis toujours traversée par celle d'autrui : « Le monde auquel je suis est toujours un monde que je partage avec d'autres » [2]. La prise en compte d'autrui est donc une notion préexistant à la notion d'individu ; de la naissance à la mort, la vie est parcourue par cette nécessité de l'altérité.

a. L'individu seul peut-il assurer le salut de la collectivité ?

Le célibat est un problème historique auquel est confronté Virgile ; sous le principat d'Auguste, on s'inquiète de la baisse de la natalité ; l'empereur lui-même s'adresse aux célibataires en l'an 9 de l'ère chrétienne, en un discours vindicatif :

« Hommes ? vous ne faites aucune œuvre d'hommes. Citoyens ? Autant qu'il est en vous, vous laissez périr la cité. Romains ? Vous vous efforcez d'en abolir le nom. Vous êtes meurtriers en n'engendrant pas les enfants qui devraient naître de vous ; vous êtes impurs, en

[1] M. Heidegger, *L'Etre et le temps*, trad. R. Boehm et A. de Waelhens, Paris, Gallimard, 1964, p. 152.
[2] *Ibid*., p. 150.

éteignant le nom et les honneurs de vos ancêtres ; vous êtes impies, en faisant disparaître votre race jadis créée par les dieux, en anéantissant la nature humaine, la plus belle des offrandes qui leur soit consacrée, en détruisant par là leurs sacrifices et leurs temples » [1].

Sous son principat, les consuls Marcus Papius Mutilus et Quintus Poppaeus Secundus édictent la loi Papia-Poppaea, qui vise surtout à prendre des mesures contre les hommes célibataires [2]. A l'occasion de jeux célébrant les victoires de l'empereur, les chevaliers demandent l'abrogation de ces nouvelles mesures. Pour toute réponse, Auguste assemble en deux groupes séparés dans le Forum les pères de famille et ceux qui n'ont pas d'enfants[3]. Affligé de voir que les premiers sont les moins nombreux, il prononce deux discours, l'un vantant les mérites des premiers, l'autre accusant les seconds. Les célibataires ont alors deux ans pour se mettre en conformité avec la loi et se marier dans le but de fonder une famille. Auguste invoque principalement deux conséquences néfastes dues au non-enfantement : le peuple n'est pas renouvelé -la cité risque alors l'extinction- et les dieux, qui ont présidé à la naissance de la race humaine, ne sont pas honorés. Des bons pères de famille, il dit notamment : « Ils ont compris qu'il fallait nous engager à compenser la condition d'une nature mortelle par une succession non interrompue de générations, comme ces flambeaux qu'on se passe de main en main, afin que le seul avantage par où notre sort est inférieur à celui des dieux, l'immortalité, nous nous l'assurions, en nous remplaçant les uns après les autres »[4].

Vaincre la mortalité individuelle par une pérennité collective, tel pourrait être le but non avoué de l'*Enéide* … Ce n'est pas le cas ; Virgile ne s'inscrit pas dans la politique augustéenne à ce niveau. S'il donne bien une descendance à Enée, celle-ci est moins importante que le propre destin de son héros. La présence d'Ascagne garantit la virilité du héros et sa capacité à procréer bien plus qu'elle ne légitime son action. Enée n'agit pas uniquement pour son fils ni simplement en son nom[5], mais c'est l'ensemble de son peuple qu'il se doit de défendre. La première mention d'Ascagne dans le texte se trouve dans la bouche du père des dieux ; il rassure sa fille Vénus, inquiète du sort dévolu aux Troyens :

[1] Les lois d'Auguste n'ont pas été conservées ; elles nous sont connues par Dion Cassius (livre 56, chap. 4), Suétone (*Auguste*, 34), Tacite (*Annales*, III, 25), et par les juristes Martien (l. XIX, *De ritu nupt*.) et Gaius (Instit. *Iuris ciuilis comm*., II, 111, 144, 186). E. Cartier (1902), reprend ces références.
[2] Nous ne connaissons pas cette législation directement ; nous n'avons plus que les traces qu'en ont laissées les commentateurs ou les écrivains. On peut se reporter à l'ouvrage de R. Astolfi, *La lex Iulia et Papia*, Padoue, 1970.
[3] Selon Dion Cassius, 56, 1.
[4] Selon Dion Cassius, 56, 2.
[5] Ascagne est notamment invoqué comme principal motif au départ de Carthage (*En*., IV, 234).

At puer Ascanius, cui nunc cognomen Iulo
additur (Ilus erat, dum res stetit Ilia regno),
triginta magnos uoluendis mensibus orbis
imperio explebit, regnumque ab sede Lauini
transferet, et Longam multa ui muniet Albam. [1]

Le personnage d'Ascagne est un trait d'union entre l'épopée et l'histoire. Virgile imagine une étymologie qui d'Ilus (souvenir de la ville d'Ilion) dérive en Iule et permet un rapprochement commode avec Jules César. Fils d'Enée et ascendant des *Iulii,* Ascagne régnera trente ans selon Jupiter, contre trois ans pour Enée et trois cents pour les rois albains[2] : chronologie purement symbolique qui fonctionne de manière exponentielle en conservant pour dénominateur commun le chiffre magique par excellence, trois. Finalement, on comprend dès le début de l'épopée que la présence d'Ascagne est requise par la portée de l'œuvre qui se doit de servir le principat d'Auguste : la Rome actuelle, celle de Virgile, est l'héritière de la Troie d'Enée et Ascagne en est le garant.

Cette première mention d'Ascagne, dans la bouche de Jupiter est censée rassurer Cythérée sur l'avenir des Troyens : il est assuré et pour des siècles ; le fils d'Enée est un maillon de cette histoire d'une partie de l'humanité, qui se poursuivra à travers Romulus. Dernière apparition d'Ascagne dans l'épopée, toujours en position muette, même s'il est à ce moment-là présent auprès de son père. C'est une passation de pouvoir, la transmission d'un idéal de vertu et de courage ; Enée est peut-être à l'aube de sa mort, et il se doit de rappeler à son fils les valeurs qu'il a voulu lui transmettre et dont il doit se montrer le garant :

« Disce, puer, uirtutem ex me uerumque laborem,
fortunam ex aliis. Nunc te mea dextera bello
defensum dabit et magna inter praemia ducet.
Tu facito, mox cum matura adoleuerit aetas,
sis memor et te animo repetentem exempla tuorum

[1] *En*, I, 267-271 : « Alors l'enfant Ascagne, à qui l'on donne aussi maintenant le nom d'Iule –il était Ilus tant que resta debout le pouvoir d'Ilion-, occupera de son règne, tandis que roulent les mois, trente longues révolutions du ciel, il déplacera sa capitale de son siège Lavinium et fortifiera puissamment Albe la Longue. »
[2] Cf *En.*, I, 272.

et pater Aeneas et auonculus excitet Hector. » [1]

L'adjectif *uerum* est important ici, tant par l'écho littéraire qu'il rappelle [2] que par la notion de valeur véritable qu'il met en relief. Enée est un homme intègre qui a tout sacrifié pour sa gloire et celle de son peuple. Il en appelle ensuite au souvenir, à celui qui a pour toujours scellé le destin de Troie, Hector, l'adversaire d'Achille, l'ultime combattant du conflit. C'est une réminiscence de propos antérieurs, tenus, en des termes semblables, par Andromaque à la nature « noble et admirable » [3], s'il en est parmi les héroïnes virgiliennes[4]. Avec ces allusions au passé de Troie, celui du souvenir, Enée ajoute une référence au présent (*nunc*) et à l'avenir (*mox*). Pour le moment, Ascagne doit être défendu et guidé par son père ; quand celui-ci aura fini sa formation, il sera alors à même de mener ses propres combats. Il n'est pas question de gloire à venir, mais de *praemia*, récompense suprême qui dépasse la sphère humaine pour conférer une grandeur plus spirituelle, propre à rejaillir jusque dans la sphère divine. Ascagne est un être en formation et en devenir, qui ne parviendra pas à l'aura littéraire de son père, faute d'auteurs ayant célébré sa gloire. C'est le lien entre les différentes instances temporelles, le passé épique et la présent historique : c'est Jupiter qui évoque le premier son destin, c'est Enée qui clôt sa présence dans le livre. Lien entre les hommes eux-mêmes et entre les hommes et les dieux, Ascagne est un pivot dans l'œuvre, mais pas un but en soi.

La cause d'Enée est celle de son peuple, au détriment de sa propre famille dont il ne parvient pas à garantir l'intégrité. Créuse meurt, Ascagne disparaîtra dans les arcanes obscurs du temps. Il ne laissera de trace que comme fils d'Enée, mais n'atteindra jamais le stade d'une identité propre.

Pour preuve qu'il s'agit bien dans l'*Enéide* de l'accomplissement d'un destin individuel à son tour exemplaire d'une réussite collective, ce passage de l'œuvre où Enée quitte la Sicile, abandonnant sur ces terres une partie de son peuple dont Aceste devient le roi.

Transcribunt urbi matres populumque uolentem

[1] *En.*, XII, 435-440 : « Enfant, apprends de moi la vertu et l'effort qui mérite la vraie gloire, apprends ailleurs ce qu'est la chance. Maintenant mon bras va te protéger dans la guerre et te conduire de gloire en gloire. Toi, fais en sorte, quand bientôt ton âge aura mûri, de te souvenir : repasse en ton esprit les exemples des tiens ; qu'Enée ton père, Hector, ton oncle animent ta vaillance. »
[2] Voir Sophocle, *Ajax*, 550.
[3] Propos de A. Cartault (1926), pp.245-246.
[4] Voir *En.*, III, 343.

deponunt, animos nil magnae laudis egentis. [1]

Matres désigne ici « les femmes âgées » [2] ; les femmes en âge de procréer sont, pour leur part, emmenées sur les navires, dans l'espoir de poursuivre la race troyenne sur une nouvelle terre. La deuxième partie du vers est elle aussi porteuse de sens : la recherche de la gloire semble être le moteur principal de l'action. Le but du héros est de parvenir à acquérir puis à entretenir cette gloire qui lui donnera un nom. L'*Enéide* est avant tout la quête d'un graal sacré, celui de la gloire et de l'immortalité qu'elle peut conférer par-delà les siècles. Aussi, pour en revenir aux propos inauguraux d'Auguste, si la procréation est le moyen collectif de poursuivre la pérennité de l'espèce, la gloire est l'expédient nécessaire à l'individu pour acquérir l'immortalité - ne serait-elle que littéraire.

b. L'impossible célibat ou la tentation de Narcisse

La *Fama*, pourtant forte de ses « informateurs », agit seule : c'est une déesse dont l'unité et l'unicité révèlent toute l'importance. En tant qu'être solitaire, elle cherche à dénouer les unions et les associations de forces. C'est ainsi qu'elle agit au chant IV et parvient indirectement à séparer Didon d'Enée ; au chant VII, elle embrase de colère Amata et les femmes latines ainsi que Turnus et déchaîne l'Italie contre les Troyens ; au chant IX, elle aiguise la douleur de la mère d'Euryale et ôte toute ardeur aux guerriers ; au chant XI enfin, elle annonce au vieil Evandre la mort de son fils et le roi arme le bras d'Enée contre Turnus. La *Fama* agit toujours sur un personnage faible ou affaibli par le deuil ou la peur, et déclenche en lui un flot de colère communicatif. Elle sépare les couples et scinde les peuples. Elle est le moteur de la guerre, l'impulsion qui change la paix en chaos.

La solitude appelle la solitude ; l'être seul refuse un bonheur partagé dont il est d'emblée exclu. Jamais la *Fama* n'annonce une nouvelle heureuse, c'est un ange du malheur, un monstre plutôt. Mais c'est aussi une figure essentielle de l'épopée par son côté allégorique. Elle figure l'être solitaire dans ses pulsions les plus noires et les plus destructrices. « Le méchant est toujours seul », dit Rousseau, parce qu'il est incapable de s'accommoder aux

[1] *En.*, V, 750-751 : « On inscrit pour la nouvelle ville, on y fait passer les femmes, on se sépare de ceux qui le veulent, gens à qui les grandeurs de la gloire ne sont d'aucun besoin. »
[2] On retrouve ce même terme au vers 767, toujours avec la même acception.

autres et de présenter quelque grâce à leurs yeux. C'est aussi en cela que le célibat est sévèrement réprimandé à Rome, en tant que mouvement personnel non conforme à l'harmonie de l'ensemble. Virgile souscrit à cette exigence de « mise en couple » de son héros, plus par conformité à un idéal masculin et pour des raisons littéraires que par conviction pure. D'ailleurs les unions d'Enée, quoique révélatrices de la personnalité du héros et de son évolution, sont vouées à l'échec : Créuse meurt pour avoir voulu suivre son époux, Didon se suicide par amour (ou par haine) et Lavinia est promise à l'homme tué par Enée. Toutes ses relations sont liées à un processus de destruction. Il y a bien sûr aussi une valeur plus proprement nécessaire, du point de vue narratif, à ces présences et disparitions successives : l'action ne pourrait avoir le même enchaînement si toutes ces femmes subsistaient auprès d'Enée. Qu'on imagine seulement que Créuse ne meure pas : l'aventure à Carthage perdrait de son romanesque et le mariage avec Lavinia serait impossible. Qu'il épouse Didon et c'est tout le périple jusqu'au Latium qui n'aboutirait pas. Un héros se construit seul. Par contre, Virgile aurait pu choisir, comme son homologue grec, de séparer Enée de Créuse pour un temps seulement –dix ans quand même pour Ulysse et Pénélope. Mais, outre l'impossibilité d'une union avec les Latins, ce choix aurait donné à Créuse une place bien trop importante par rapport au projet de Virgile. Dans l'*Odyssée* – qui n'en reste pas moins le poème d'Ulysse- l'héroïne véritable, c'est Pénélope, celle qui agit et mène des combats sans jamais renoncer ; dans l'*Enéide*, il n'y a pas de doute sur le représentant héroïque : c'est Enée, héros en construction, en évolution perpétuelle.

La femme est donc une donnée si ce n'est accessoire, du moins secondaire, de l'épopée virgilienne ; elle est présente, parfois, et absente, souvent. Pourtant Enée connaît trois mariages successifs : avec Créuse, son épouse officielle et la mère de son enfant ; avec Didon, bien qu'il n'ait pas consenti aux rites du mariage accomplis de manière occulte et divine ; avec Lavinia, mariage annoncé par Turnus mourant :

> *« […] Vicisti et uictum tendere palmas*
> *Ausonii uidere ; tua est Lauinia coniunx,*
> *ulterius ne tende odiis. »* [1]

[1] *En.*, XII, 936-938 : « Tu as été vainqueur, les hommes d'Ausonie ont vu le vaincu tendre les mains, Lavinia est ton épouse ; dépose désormais ta haine. »

Déjà présente à l'ouverture du chant XII, aux vers 17 et 80, la question du mariage avec Lavinia dépasse la simple personne de Lavinia. Elle est, surtout, la fille de Latinus : épouser Lavinia, c'est devenir bientôt le roi des Laurentes, le premier en dignité dans tout le Latium. Par ces mots, Turnus ne montre pas seulement un renoncement à ses espérances personnelles, c'est un peuple et un pays dont il devait être le dépositaire qu'il lègue à son vainqueur. Mais dans cette ultime scène, c'est Turnus qui évoque Lavinia et non pas Enée : dernier avantage concédé au mourant ? Peut-être ; en tout cas, Enée se doit de tuer Turnus pour mettre à bas toutes ses espérances et finaliser la disparition d'un avenir qui aurait pu exister. Au lieu de se terminer par un mariage, c'est par un décès que se clôt *l'Enéide*, avec la promesse d'un mariage à venir. Mais ce mariage avait déjà été annoncé, bien plus tôt dans l'épopée, par Créuse, l'épouse disparue [1]. Ainsi se marque la légitimation de Lavinia : c'est Créuse elle-même qui la donne à Enée. Rappelons-nous également que ces propos sont rapportés par Enée à Didon. Ainsi se trouvent liées les trois femmes d'Enée, chacune inscrite dans un temps différent des autres : à Créuse, le passé mais la connaissance du futur ; à Didon le présent, mais un témoignage du passé ; à Lavinia l'avenir. C'est la seule femme qui soit résolument tournée vers un temps qui est le sien ; Créuse et Didon oscillent entre deux époques incompatibles là où Lavinia réussit la synthèse temporelle.

L'union avec Lavinia est d'ailleurs représentative des mœurs de l'époque d'Auguste où, rappelons-le, l'importance du nombre de célibataires inquiète le pouvoir. La plupart du temps, on se marie sans amour, mais par obligation : dans la sévérité des mœurs primitives, le mariage est un devoir plus qu'un plaisir. Auguste instaure d'ailleurs des censeurs chargés d'exercer une police des mœurs ; ils s'enquièrent de l'état civil du citoyen de manière solennelle en ces termes : *« Ut tu ex animi tui sententia uxorem habes* » [2] ? L'amour n'est pas forcément exclu du mariage, mais il n'en est pas le but et, s'il menace la procréation, il doit être annulé. Le cas de Spurius Carvilius Ruga servit d'ailleurs de fondement à la législation sur le divorce. En 231 avant J.-C., Ruga répudie la femme qu'il aime parce qu'elle est stérile ; il avait dû respecter le serment fait devant les censeurs, jurant qu'il se mariait pour avoir des enfants. Nombreux sont par la suite les cas de répudiations de ce genre. La femme a peu de droits ; on peut la marier à partir de 12 ans et son consentement n'est pas un préalable impératif, même s'il est souvent requis[3].

[1] *En.*, II, 780-784 : « Tu as devant toi de longs exils, la vaste plaine de la mer à labourer, tu viendras enfin à la terre d'Hespérie où le Thybris lydien coule d'un flot paisible entre les gras labours des hommes ; là-bas, l'éclat de la puissance, un royaume, une épouse royale te sont réservés. »
[2] « Réponds selon ton âme et ton cœur, as-tu une femme ? »
[3] Voir à ce sujet P. Grimal (1978), pp. 91-93.

Si c'est une des principales préoccupations d'Auguste, le célibat est une nécessité dans l'*Enéide* : le héros doit progresser seul, entouré de compagnons d'armes, mais sans un attachement à une femme, sentiment qui l'affaiblirait et le conduirait à délaisser sa tâche. La femme peut être une entrave, à l'image de la misogynie représentée dans les comédies de Plaute et notamment à travers le personnage du *Soldat Fanfaron.* Périplectomène, vieillard de cinquante-quatre ans, revendique haut et fort sa liberté de célibataire [1]. Quant à Juvénal, dans sa sixième satire, il brossera un tableau implacable des femmes, insatiables dans leur quête de plaisirs et dans leur goût du luxe. La satire s'étend au mariage qui, naturellement, ne débouche que sur les querelles, la ruine et l'adultère. Rien de moins étonnant que, fort des traditions littéraires qui l'environnent –quoique Juvénal lui soit postérieur - Virgile ne montre pas un amour démesuré pour le genre féminin, sans sombrer toutefois dans la misogynie dont on l'a souvent, à tort, accusé. Certes, il n'est pas toujours tendre avec ses héroïnes et les présente tantôt trop résignées (Créuse), démesurées (Didon) ou totalement effacées (Lavinia). Mais c'est plus leur rôle dans l'épopée qui explique leur tempérament : Créuse est une épouse fidèle, Didon est une reine qui a déjà subi un outrage important et Lavinia est fille de roi et, en tant que telle, elle doit accepter le sort que lui réserve son père. Avec Créuse, elle-même fille de roi, Enée accède au statut de mari et de père [2] ; avec Didon et Lavinia, il est successivement amant et futur époux de reine. Il connaît l'amour dans ses excès de bonheur, tel que peut le générer la paternité, dans sa monstruosité à travers le suicide de Didon et dans son attachement au pouvoir, grâce à Lavinia. Ce n'est pas un célibataire et pourtant, il traverse toute l'épopée sans être marié : veuf, il est promis à un mariage qui se déroule dans un temps ultérieur à celui de l'épopée. Quant à Créuse, elle est déjà morte quand commence l'*Enéide*, uniquement rappelée par le souvenir qu'en offre Enée à Didon. Le mariage avec Lavinia est une conquête qui n'a pas de but en soi, si ce n'est celui d'assurer le salut des Troyens dans leur nouveau pays : c'est une renaissance. L'épopée finit là où elle avait commencé : une femme est morte, une autre lui succède, permettant l'émergence d'un roi.

[1] Plaute, *Miles gloriosus*, vers 678 : « *Liberae sunt aedes, liber sum autem ego.* »
« Libre est ma maison, libre je suis moi-même. » Et il continue : « Je veux vivre à mon gré. Quel besoin d'introduire dans ma maison une aboyeuse toujours à mes trousses ? »
[2] Créuse, bien que fille de Priam, n'est pas reine. Au chant II, 783, elle annonce à Enée un *regnum* et une *regia coniunx* qu'il n'avait pas à Troie.

B La reconnaissance du célibat : ni veuves, ni mariées, ni promises

> « Entre vos mains mêmes, ces êtres-là sont des êtres de fuite. Pour comprendre les émotions qu'ils donnent et que d'autres êtres, même plus beaux ne donnent pas, il faut calculer qu'ils sont non pas immobiles, mais en mouvement, et ajouter à leur personne un signe correspondant à ce qu'en physique est le signe qui signifie la vitesse » [1].

Propres à inspirer l'amour, « les êtres de fuite », comme les nomme Marcel Proust, échappent à toute définition : leur mode de présence est le mouvement. Ce sont des êtres qui créent le désir par l'imagination que suscite leur absence ou leur refus d'intégrer une véritable relation de couple. Le célibat les constitue, qu'il soit imposé par leur fonction –comme la Sibylle- ou parfaitement assumé, en harmonie avec leur nature propre –comme la guerrière Camille. Et pourtant, même quand ce statut est revendiqué, il est ambigu : la Sibylle n'est-elle pas l'épouse d'Apollon ? Camille ne déclenche-t-elle pas une admiration non dénuée de désir ? Ainsi apparaît une définition du célibat affirmé tel qu'il apparaît dans l'*Enéide* : c'est une revendication d'autonomie - il s'agit d'un célibat exclusivement féminin - plus qu'une véritable négation du couple.

a. Le célibat des prêtres : la Sibylle

La Sibylle est un être à part dans l'*Enéide* ; elle n'apparaît qu'au chant VI, de manière furtive et elliptique, car elle est toujours occultée par le personnage d'Enée qui occupe le premier plan. C'est un être solitaire, mystérieux, dont la légende a fait une femme dévouée à Apollon. Elle n'a pas de nom dans l'épopée, si ce n'est le terme générique de *Sibylla* d'ailleurs donné à diverses prophétesses grecques et romaines. Son pouvoir permet non seulement aux consultants d'obtenir des lumières sur l'avenir, mais aussi d'apprendre à apaiser la colère divine dans les grandes calamités, telles que tremblements de terre ou épidémies. La Sibylle de Cumes est la plus célèbre ; c'est elle que rencontre Enée, sur les recommandations de l'ombre paternelle apparue pour le guider :

[1] Marcel Proust, *La Prisonnière*, Paris, G.F., 1984, p. 185. L'ensemble de l'ouvrage est consacré à la description des tourments de la vie en commun du narrateur et d'Albertine.

« […] Ditis tamen ante
infernas accede domos et Auerna per alta
congressus pete, nate, meos. […]
[…] Huc casta Sibylla
nigrarum multo pecudum te sanguine ducet. » [1]

L'expression c*asta Sibylla* précise que la Sibylle n'entretient pas de commerce charnel avec les hommes. Pourtant une légende, à laquelle Virgile ne fait pas allusion, veut qu'Apollon ait promis d'offrir à la Sibylle de Cumes tout ce qu'elle pourrait désirer si elle consentait à le prendre pour amant. Elle accéda à ses vœux, mais ayant demandé à vivre autant d'années qu'il y avait de grains dans une poignée de sable, elle omit de demander l'éternelle jeunesse[2]. Présentée plus haut dans l'épopée, par Hélénus, la Sibylle est qualifiée par ces termes *insana uates, uirgo, uates* [3]. Ce dernier insiste sur trois caractéristiques de la Sibylle : son état d'extase proche de la folie, sa virginité et son caractère divinatoire. Femme donc, mais par la bouche de laquelle s'exprime un dieu, la Sibylle apparaît comme un être androgyne qui réunit en lui les deux sexes – le terme de *uates* peut d'ailleurs être de genre féminin ou masculin. Mieux, elle semble même protéiforme, faisant corps avec son domaine, se mêlant au paysage, comme le suggère ce vers très célèbre où se dessine l'esquisse d'Enée et de la Sibylle s'engageant sur le chemin des enfers :

Ibant obscuri sola sub nocte per umbram. [4]

Voilà un hexamètre entièrement composé de syllabes longues, à part l'antépénultième et celle qui précède (dactyle du 5ème pied). Agencement non fortuit, mais voulu pour produire les effets qui conviennent au contexte exceptionnel : un mortel pénètre dans l'empire des morts et la progression dans les ténèbres est lente et solennelle. Outre l'aspect rythmique du vers, on est étonné par l'agencement des adjectifs qu'on attendrait tout autre : *obscura nocte* et *soli ibant*. Cet hypallage brouille l'image : dans la pénombre des enfers, les êtres et les

[1] *En.*, V, 731-733 et 735-736 : « Cependant pénètre d'abord aux demeures infernales de Dis et à travers les profonds Avernes viens, mon fils, me trouver.[…] La chaste Sibylle t'y conduira, après avoir fait couler à flots le sang des brebis noires. »
[2] Dans le *Satyricon* de Pétrone (48), Trimalchion prétend l'avoir vue de ses yeux : toute ratatinée, elle était pendue au plafond de sa caverne, à l'intérieur d'une bouteille, et quand des enfants lui demandaient : « Sibylle, que veux-tu ? », elle répondait : « Je veux mourir ». Au temps du voyageur grec Pausanias (II ème siècle après J.-C.), on montrait à Cumes une jarre qui, disait-on, contenait ses ossements.
[3] *En.*, III, 443 : « Une prophétesse en délire » ; vers 445 : « la vierge » ; vers 456 : « la prêtresse. »
[4] *En.*, VI, 268 : « Ils s'en allaient obscurs sous la nuit solitaire parmi les ombres. »

objets se confondent. Les voyageurs paraissent sombres, parce que la nuit est opaque ; la nuit paraît déserte, parce qu'ils sont seuls. La Sibylle : femme célibataire ? épouse d'Apollon ? Etre androgyne ? Etre multiple en osmose avec son univers ? Voilà les chemins que nous allons frayer pour tenter de cerner au mieux la personnalité de celle qui est un véritable jalon de l'œuvre, à la frontière du monde terrestre et infernal, du passé de Troie et de l'avenir de Rome. Car, sous ce personnage, c'est toute une symbolique, et peut-être une des clés de l'*Enéide* pour notre étude, qui se drape. Son refus du couple exacerbe ses sentiments et lui confère une place stratégique dans l'œuvre.

Si l'on reprend le vers 268, précédemment cité pour son harmonie rythmique et son hypallage, on peut se demander si l'adjectif *sola* qualifiant la nuit ne s'entend pas non plus pour qualifier la Sibylle, de manière voilée. C'est elle-même un être de la nuit, tapi dans son antre sombre et hostile ; même en compagnie d'Enée, elle conserve cette solitude qui fait toute sa singularité. Si elle accepte de guider le héros, elle se refuse à l'accompagner : elle est devant lui, en prêtresse qui connaît son domaine, elle n'est pas à ses côtés. Après avoir sacrifié aux rituels d'usage, la Sibylle adresse une ultime parole à Enée avant de s'élancer dans l'antre. Sur les traces d'Enée et de son auguste guide, nous voici nous aussi engagés dans le monde infernal : nous suivons pas à pas le héros sur les traces de la prêtresse. Cette dernière assume le rôle d'intercesseur entre les mondes divin et humain et se fait médiatrice vers le monde infernal. L'ambiguïté de son personnage de *uates* et son double statut de Diane-Hécate lui permet de guider Enée dans ce voyage initiatique, qui est également pour elle une manière de régénérer ses pouvoirs. Nous nous intéresserons donc plus ici au voyage infernal de la Sibylle qu'à celui d'Enée. Lien entre l'ombre et la lumière, appartenant également au dieu solaire et aux puissances chtoniennes, tenant de la femme une force de vie et de l'homme celle de la mort, elle est également le jalon entre l'ignorance et le savoir.

La Sibylle est seule dans son rôle, solitaire dans sa vie, mais c'est un être de passage où se confondent et se mêlent les aspirations les plus contraires. Le symbole le plus évident de cette dualité au sein d'un même être, c'est celui du rameau d'or. Cette cueillette s'intercale dans l'épisode des funérailles de Misène, héros malheureux qui n'apparaît dans le chant que pour y mourir [1] : il ouvre la voie des Enfers. C'est la Sibylle qui informe, pour la première fois, Enée qu'un de ses compagnons est mort et que son inhumation constitue le préalable nécessaire à toute entreprise ultérieure :

[1] Le personnage de Misène trouve son modèle dans l'*Odyssée*, à travers celui d'Elpénor (*Od.*, XI, 51). Ce dernier, tombé du toit de Circé, se retrouve dans l'Hadès où il demande à Ulysse une sépulture.

« Praeterea iacet exanimum tibi corpus amici
(heu nescis) totamque incestat funere classem,
dum consulta petis nostroque in limine pendes.
Sedibus hunc refer ante suis et conde sepulcro.
Duc nigras pecudes ; ea prima piacula sunto.
Sic demum lucos Stygis et regna inuia uiuis
aspicies. » Dixit, pressoque obmutuit ore. [1]

La Sibylle tire de la mort de Misène deux conclusions : il faut purifier la flotte et donner à Misène des funérailles convenables ; d'autre part, ce préalable est nécessaire à la catabase. Il y a comme une adéquation entre le but de la quête et les moyens d'y parvenir : toute relation avec le monde infernal comporte mort d'homme ; par ailleurs, il s'agit de sacrifier des brebis à la robe sombre, rappel de l'obscurité qui règne dans les confins de la terre. Palinure était une victime offerte aux puissances terrestres, Misène donne sa vie aux puissances infernales ; d'ailleurs la mort d'Elpénor semble avoir été à la fois le modèle de celle de Misène et de celle de Palinure, selon un dédoublement volontaire duquel Virgile est coutumier [2]. Chaque transition s'accompagne d'un deuil nécessaire. Cette tradition d'un sacrifice humain, conforme aux conceptions des anciens, est toutefois atténuée par Virgile, qui ne cherche pas de gradation dans l'horreur [3]. C'est précisément au moment où la Sibylle devient guide infernal qu'apparaît la nécessité de ces funérailles : plus qu'une purification réelle, elles doivent permettre le passage au royaume d'Hadès. Il faut aborder la mort par la mort elle-même. Une fois ce geste accompli envers le dieu des Enfers, la Sibylle enjoint à Enée de trouver le rameau d'or, présent qui doit être porté à son épouse, la belle Proserpine. Symbole de vie, à travers la renaissance éternelle de ce rameau une fois coupé, qui se superpose à l'image funeste de l'enterrement de Misène. Ainsi se marque la double personnalité de la Sibylle, personnage entre la vie et la mort et qui se nourrit de la seconde pour alimenter la première. Alors que tout être humain suit un chemin le conduisant de la vie

[1] *En.*, VI, 149-155 : « De plus le corps d'un de tes amis est étendu sans vie –hélas ! tu l'ignores – et souille de mort toute ta flotte, tandis que tu viens consulter et tardes sur notre seuil. Ramène-le d'abord à la demeure qui lui convient, dépose-le dans un tombeau. Conduis à l'autel des brebis noires, commence par là tes purifications. C'est seulement ainsi que tu verras les bois du Styx et le royaume qui n'a pas de chemin pour les vivants. Elle dit, serra ses lèvres, se tut. »

[2] Comme le souligne J. Heurgon (1931), p. 261 : « Le dédoublement est un procédé caractéristique de Virgile imitateur. »

[3] Rappelons que les lecteurs de Virgile savaient que trois cents Romains avaient été égorgés par ordre d'Octave sur l'autel du dieu Jules César, à Pérouse. Suétone, Auguste, XV, 2 (il commence lui-même son récit par *scribunt quidam …).*

à la mort, la Sibylle emprunte le sens inverse : elle est le lien de la mort à la vie, ainsi ordonne-t-elle d'abord à Enée de chercher le mort avant de trouver le rameau de vie. Comme le souligne J. Heurgon, « la présence d'un mort est indispensable pour que le rameau puisse être cueilli. Misène est mort, pour qu'en compensation le destin permette à Enée de cueillir le gage exigé par Proserpine » [1]. Car c'est aussi l'image de cette déesse, chaste et libre, avant d'être enlevée par Pluton, qui plane sur le monde infernal. Celle qui formait un couple naturellement consenti avec sa mère Cérès s'est vu imposer un rôle d'épouse auprès de Pluton auquel elle fut contrainte de se soumettre. Les dieux ne sont donc pas exempts des maux que connaît l'humanité, et le sort de Proserpine annonce celui des captives de guerre ; il n'est pas sans rappeler également le destin de Lavinia. « Enlevée » par Enée [2], au terme d'un duel qui le couronne vainqueur, elle doit se soumettre et l'épouser. Sa mère, Amata, ne pouvant supporter cette idée s'est, avant même la mort de Turnus, donné la mort ; résolue à perdre sa fille, elle n'a pas pu, telle Cérès obtenant un partage équitable du temps de présence de sa fille auprès d'elle et de son époux, faire valoir ses droits. Résolue à ne pas se rendre à l'évidence des destins, Amata a échoué là où Cérès avait obtenu un compromis ; ainsi se marque une des différences primordiales entre hommes et dieux : les premiers sont sans défense, les seconds bénéficient toujours de recours pour pallier les situations délicates qui peuvent se présenter à eux. A l'image de Proserpine, épouse de Dis, « le Riche » Pluton, la Sibylle partage son temps entre le monde infernal et terrestre mais elle n'a d'attache précise ni dans l'un ni dans l'autre, soumise qu'elle est, de manière globale, aux lois divines, et notamment aux préceptes d'Apollon.

Une fois ces rites accomplis, la prêtresse, suivie d'Enée, s'engouffre dans les Enfers qui s'ouvrent sous leurs pieds. Elle remplit alors une triple fonction : magicienne et prêtresse d'Hécate ; mystagogue, devant les portes du Tartare, comme prêtresse de la déesse infernale ; en tant que prêtresse d'Apollon, elle prédit l'avenir. Ce dernier rôle semble secondaire ici : elle ne voit pas au-delà de l'*Enéide* et de l'installation d'Enée dans le Latium. Les remarques d'Anchise seront à cet effet plus oraculaires. C'est un être en perpétuel mouvement, agitée qu'elle est par les influences divines, et difficile à saisir. Son célibat est une réponse à la logique de son rôle : en tant qu'interprète des dieux envers les hommes, elle se doit de conserver à l'égard de ces derniers une certaine distance. Il n'en va pas de même pour Camille

[1] J. Heurgon (1931), p. 268.
[2] On pense également à la cérémonie du mariage romain où l'époux simule l'enlèvement de sa promise qui se réfugie en larmes dans les bras de sa mère. Ce simulacre d'enlèvement fait partie de la seconde partie de la cérémonie du mariage, celle qui doit intégrer la mariée dans sa nouvelle famille.

qui, quant à elle, se fond dans l'univers masculin, refusant le statut affectif normalement dévolu aux femmes. Tout comme la prêtresse, elle appartient au domaine de l'action.

b. Camille : synthèse de la part masculine et féminine du couple Nisus/Euryale

Si l'*Enéide* présente de nombreux couples, il est des personnages qui n'apparaissent jamais que seuls et dont la solitude est presque une définition. Héritière des Amazones, la guerrière Camille en est un exemple. Elle apparaît pour la première fois au livre VII, lors du catalogue des peuples engagés contre les Troyens. L'énumération, qui commence par Mézence et s'achève avec Turnus, les deux principaux chefs, se termine définitivement sur une image de grâce et de beauté, une vision intemporelle et presque irréelle ; les quinze vers de clôture du chant sont consacrés à Camille. Ainsi apparaît-elle à la foule ébahie qui la regarde s'éloigner :

> *Hos super aduenit Volsca de gente Camilla*
> *agmen agens equitum et florentis aere cateruas,*
> *bellatrix, non illa colo calathisue Mineruae*
> *femineas adsueta manus, sed proelia uirgo*
> *dura pati cursuque pedum praeuertere uentos.* [1]

Bellatrix : le mot est lancé, en début de vers. Qu'on ne s'y trompe pas, Camille est bien une femme comme en témoigne le pronom de reprise du sujet *illa* ou le substantif *uirgo*, mais c'est une femme à part. C'est ce terme *bellatrix* qui scinde le deuxième vers consacré à l'armée, *agmen*, et le troisième, caractérisant les tâches ordinaires des femmes, *femineas*. Etre de liaison entre les hommes et les femmes, elle a l'ardeur des uns et l'allure des autres. Exceptée Camille, être exceptionnel, Virgile semble nous offrir une vision assez cloisonnée des tâches : les hommes à la guerre et les femmes au tissage [2]. Pourtant, dans chacun des deux

[1] *En.*, VII, 803-807 : « Enfin de la nation volsque est arrivée Camille, menant un escadron de cavaliers et des troupes resplendissantes de bronze, une guerrière ; ce n'est pas à la quenouille ou aux corbeilles de Minerve que ses mains féminines se sont accoutumées mais, vierge, son exercice est de souffrir les rudes batailles et devancer les vents dans sa course. »

[2] Même Didon, dès sa rencontre avec Enée, délaisse son rôle de *regina* au profit du héros troyen et s'abandonne à son rôle d'amante.

tableaux un élément vient nuancer cette impression : la mention de Minerve, déesse guerrière elle aussi, sortie tout armée du crâne de son père, concernant les travaux des femmes ; et celle de *florentis* qui qualifie les armes, étincelantes comme des fleurs, comme si la beauté de leur chef irradiait sur toute l'armée de Camille [1]. Les principes masculins et féminins se mêlent en elle et dans l'humanité, mais dans des proportions différentes. Si Camille semble avoir en elle un équilibre parfait de part masculine et féminine, c'est bien l'une ou l'autre part qui prend l'avantage sur la majorité des femmes et des hommes. D'où, pour ces derniers, la nécessité de trouver le complément qui leur fait défaut : c'est ainsi que les femmes recherchent les hommes et vice versa. Il n'en est rien pour Camille : elle trouve son unité et son équilibre au sein de sa seule personne ; en elle se mêlent la femme et l'homme en des proportions équilibrées qui ne nécessitent pas un complément extérieur. Elle n'est d'ailleurs pas la seule femme de l'*Enéide* à former à elle seule un être complet, proche des êtres originaux décrits par Platon ; Penthésilée, la reine de Amazones, dont le portrait est esquissé au chant I a des traits similaires à ceux de Camille.

> *Ducit Amazonidum lunatis agmina peltis*
> *Penthesilea furens mediisque in milibus ardet,*
> *aurea subnectens exsertae cingula mammae*
> *bellatrix, audetque uiris concurrere uirgo.* [2]

Alors que Camille apparaît en chair et en os, suivie du regard par une foule ébahie, Penthésilée n'est plus qu'un souvenir offert à la mémoire d'Enée par les sculptures présentes à Carthage [3]. Il est une autre différence notoire avec Camille : Penthésilée dirige une troupe composée exclusivement de femmes, ce qui ne semble pas être le cas de Camille [4], Jeanne d'Arc des temps antiques. Même combat pour ces deux vierges : le même témérité pour affronter des hommes. La revanche des femmes sur les hommes, inaugurée par ces combats, apparaît de manière allégorique. Comment interpréter le verbe *audet* ? Est-il pensé par Virgile

[1] On retrouve ce même vers au chant XI, 433. Qualifiant à nouveau la guerrière et son escadron, à la manière d'une épithète homérique, ce vers formulaire est une désignation de Camille, personnage qui ne s'entend pas sans sa troupe.
[2] *En.*, I, 490-493 : « Penthésilée, terrible, entraîne ses bataillons d'Amazones aux boucliers échancrés ; parmi ses milliers de compagnes elle brûle comme une flamme, son baudrier d'or agrafé sous le sein qu'elle a découvert, en guerrière ; contre des hommes, une vierge ose se battre. »
[3] Selon les événements racontés par les poètes cycliques, Penthésilée succombe sous les coups d'Achille.
[4] Certaines des compagnes de Camille sont nommément citées, comme Larina, Tulla et Tarpeia, (XI, 655-656) ou encore Acca (XI, 820) et Opis (XI, 836), chargée de venger Camille, mais il s'agit là de la garde d'honneur de Camille, de son escorte personnelle, et tout laisse à penser que son armée compte également des hommes.

ou par Enée ? Sans doute y a-t-il quelque hardiesse à s'opposer à des hommes en armes, qui plus est quand on est une femme, mais n'est-ce pas plutôt de l'admiration qui transparaît ici ? Une femme a osé défier sa condition et ceux qui la lui imposaient, une femme a su soulever le carcan qui la maintenait prisonnière et le jeter à la tête de ses geôliers, une femme a su montrer aux hommes que la guerre et la défense de son pays étaient l'affaire de tous. D'ailleurs, c'est bien de l'admiration que Camille soulève sur son passage, et plus encore, au chant XI, lorsqu'on la voit pour ses plus grands combats et son chant du cygne.

Accusé d'inertie par Drancès, Turnus réplique et en appelle au courage de tous et à la vaillance de la jeunesse latine ; devant le conseil, il cite, parmi les grands chefs venus en aide aux Latins, Camille et ses guerriers Volsques. Il lui accorde d'ailleurs une mention spéciale (*est et*, vers 432) alors que Messapus et Tolumnius sont seulement rappelés comme des gens sur lesquels on peut toujours compter. Alors qu'elle n'a joué aucun rôle dans les combats des chants IX et X, elle arrive au chant XI et se présente devant Turnus, ravivant l'espoir des guerriers désespérés. Cette arrivée impromptue et touchante de naïveté n'est pas sans rappeler la venue imprévue elle aussi de Penthésilée et de ses Amazones au lendemain de la mort d'Hector [1]. Emportée par sa fougue, Camille, sur le pôle défensif, devant la ville, tue tellement d'ennemis que leur compte paraît impossible :

> *« Quem telo primum, quem postremum, aspera uirgo,*
> *deicis ? aut quot humi morientia corpora fundis ? »* [2]

Ce questionnement épique, imité d'Homère [3], est une louange au courage déployé par Camille, mais c'est aussi un cri désespéré devant la vacuité de la guerre : combien de morts, combien de disparus ? La témérité de Camille et ses victoires accumulées sur ses adversaires tendent à lui donner une confiance qui risque de lui être préjudiciable. Et, en effet, emportée par sa fougue, Camille ne remarque pas qu'un homme la guette. Mortellement blessée par Arruns, Camille adresse cette ultime requête à sa fidèle compagne, Acca :

> *« Hactenus, Acca soror, potui : nunc uolnus acerbum*

[1] Le parallélisme est d'ailleurs explicitement fait par Virgile durant le combat, XI, 659-664.
[2] *En.*, XI, 664-665 : « O vierge farouche, quel est le premier, quel est le dernier que tu jettes bas d'un trait ? Ou combien de corps étends-tu mourants sur le sol ? »
[3] *Iliade*, V, 703 : il s'agit des coups portés par Hector et Arès.

conficit et tenebris nigrescunt omnia circum.
Effuge et haec Turno mandata nouissima perfer :
succedat pugnae Troianosque arceat urbi.
Iamque uale. » [1]

Telles sont les dernières paroles de Camille qui tombe progressivement dans la mort, comme le souligne le verbe inchoatif *nigrescere*. Ces paroles sont, comme le souhaitait la mourante, rapportées à Turnus qui abandonne sa place sur les hauteurs et s'enfuit par la plaine. En bouleversant les plans initiaux de Turnus, c'est finalement Camille qui fait perdre aux Latins toute possibilité de vaincre. A cet effet, on peut établir des correspondances entre le rôle de Camille et celui joué par Nisus et Euryale dans le déroulement de l'action épique.[2] Comme le souligne J. Perret : « il n'est pas impossible qu'à l'intérieur de son poème Virgile ait établi quelque correspondance entre l'épisode de Nisus et Euryale et celui de Camille.[3] Personnages sympathiques, également irréfléchis, versant le sang très volontiers, puérilement avides de butin ; ils se jettent d'eux-mêmes, impromptu, dans l'action, et les conséquences sont considérables ; avec les massacres inutiles perpétrés par Nisus et Euryale, c'est vraiment la guerre qui commence et c'est Camille qui fait perdre aux Latins toute possibilité de vaincre ; il n'y aura plus par la suite que soubresauts presque sans espoir » [4]. Effectivement, lors de leur trépas, Virgile accorde aux deux amis une mention spéciale et les gratifie de la gloire éternelle, eux qui ont maintenant gagné un repos du même genre [5].

Fortunati ambo[6] ! Chanceux, Nisus et Euryale, eux qui ont été fauchés en pleine jeunesse, premiers morts d'une guerre qui en fera bien d'autres ? On a peine à le croire. Virgile souscrit ici à la tradition antique qui veut que meurent jeunes ceux que les dieux aiment ; ainsi, ils ne connaissent ni la décrépitude ni une vieillesse avilissante [7]. De plus, Virgile a de la sympathie pour les deux jeunes gens, malgré le caractère irresponsable de leur

[1] *En.*, XI, 823-827 : « Jusqu'ici, Acca ma sœur, j'ai pu lutter ; maintenant cette terrible blessure me tue, tout devient noir, tout s'enténèbre autour de moi. Cours vite et porte à Turnus ces paroles, mon dernier avis ; qu'il prenne ma place dans ce combat et qu'il écarte les Troyens de la ville. Allons ! Adieu. »
[2] Dans la deuxième partie de notre étude, nous avons déjà étudié le couple formé par Nisus et Euryale ; ici, c'est d'un autre point de vue que nous souhaitons évoquer ces deux personnages, en nous penchant davantage sur les similitudes qui les lient à Camille.
[3] Il utilise comme point de rapprochement le nombre similaire de vers consacrés à chacun : Camille obtient 370 vers dans l'épopée (XI, 498-867) contre 327 pour Nisus et Euryale (IX, 176-502).
[4] J. Perret, *En.*, t. III, note à propos du vers 498, p. 236.
[5] *En.*, IX, 446-449 : « Bénis des dieux l'un et l'autre ! Si mes chants ont quelque pouvoir, aucun jour ne vous fera sortir de le mémoire des âges, tant que la maison d'Enée s'appuiera sur le roc immobile du Capitole et que le maître romain conservera l'empire. »
[6] Cet épiphonème célèbre, souvent imité, se retrouve chez Ovide, *Tristes*, III, 7, 51 ; Silius, IV, 398 ; Stace, *Thébaïde*, X, 445.
[7] On trouve cette pensée chez Plutarque, *Consol.*, 34.

attitude : oublieux de leur mission, ils trouvent du plaisir à un carnage sans gloire. Comme Camille, tuée parce qu'elle convoite trop aveuglément le manteau d'or de Chlorée, Nisus et Euryale cèdent puérilement à l'amour du butin et c'est ce qui crée leur perte. Ce qui rachète leur faute et pardonne tous leurs écarts, c'est cet attachement mutuel qui les caractérise et confine même à l'affection amoureuse. Leurs existences sont liées comme le sera leur trépas. C'est sans doute ce lien indissoluble entre les deux jeunes gens qui mérite de passer à la postérité, cette sympathie qui lie à jamais leurs destins. Ils apparaissent pour la première fois lors des jeux, donnés en Sicile, lors d'une halte des Troyens, à leur départ de Carthage, et déjà leur belle amitié fait l'objet d'une mention spéciale :

> *Vndique conueniunt Teucri mixtique Sicani,*
> *Nisus et Euryalus primi,*
> *Euryalus forma insignis uiridique iuuenta,*
> *Nisus amore pio pueri […]* [1]

Il est intéressant de voir que, parmi les cinquante huit vers laissés inachevés dans l'*Enéide*, figure celui où apparaît le couple d'amis. Nommés conjointement, ils sont présentés séparément : à Euryale la beauté de la jeunesse, à Nisus un caractère protecteur qui ressort bien du chiasme – le nom de Nisus entourant celui d'Euryale, comme dans un écrin, pour le protéger. Créé par Virgile, ce couple d'amis illustre l'importance de l'amitié et les devoirs qu'elle engendre. L'*amor pius* dont Nisus gratifie Euryale est une tendresse vigilante et attentive, celle due à la jeunesse d'Euryale, qualifié de *puer*. La *pueritia* s'étend jusqu'à la prise de la toge virile dont la date varie [2] ; l'âge nubile est 14 ans pour les garçons et l'âge requis pour agir en justice, 17 ans révolus. Euryale doit avoir entre 14 et 15 ans, comme le prouve l'expression *uiridi iuuenta*. On retrouve les deux amis, *comites* [3], devant une des portes du retranchement des Troyens :

> *His amor unus erat pariterque in bella ruebant ;*
> *tum quoque communi portam statione tenebant.* [4]

[1] *En.*, V, 293-296 : « De partout accourent, confondus, Troyens et Sicanes ; Nisus et Euryale sont les premiers, Euryale retenant les regards par sa beauté et sa fraîche jeunesse, Nisus dont on savait la belle affection pour l'enfant […] ».
[2] Virgile l'a prise à 15 ans juste, Octave à 15 ans et 24 jours, Cicéron à 16 ans accomplis.
[3] *En.*, IX, 179.
[4] *En.*, IX, 182-183 : « Ils n'avaient qu'une passion : l'un comme l'autre ne songeaient qu'aux combats de la guerre, et ce jour-là ils partageaient leur faction auprès de la même porte. »

Cette passion commune, est-ce le *pius amor* qui lie les deux jeunes gens ou s'agit-il de la guerre, objet de leurs attentes. De la valeur affective ou guerrière, rien ne nous permet de trancher pour l'une ou l'autre ; sans doute sont-elles concomitantes : tous deux sont unis, ensemble et dans un même objectif. Il s'agit aussi d'une passion propre à rendre un, à unifier[1] : des deux êtres, aussi liés dans la mort qu'ils l'étaient dans la vie, il ne restera qu'un seul souvenir. Concevant le projet de traverser les lignes ennemies pour rejoindre Enée et ainsi l'informer du péril où se trouve le camp, ils trouvent tous deux la mort dans la lutte. Egaré par ses victoires faciles et le goût du pillage, Euryale est surpris dans l'ombre de la nuit, trahi par l'éclat d'un casque étincelant dont il s'est coiffé. Alors que le chef des Rutules s'apprête à le tuer, Nisus s'offre à découvert, proposant sa vie à la place de celle d'Euryale :

> *« Me, me, adsum qui feci, in me conuertite ferrum,*
> *o Rutuli ! mea fraus omnis, nihil iste nec ausus*
> *nec potuit ; caelum hoc et conscia sidera testor ;*
> *tantum infelicem nimium dilexit amicum. »* [2]

Vers de désespoir, de remords devant le sort qui attend Euryale et vers ultimes, au seuil de la mort : dans un dernier cri de vie, Nisus proclame l'affection mutuelle qui guidait leur vie à tous deux. Les Rutules séparent physiquement les deux amis ; la répétition de *me, me*, groupe non verbal qui marque le désarroi extrême de Nisus, face au pronom *iste*, insiste sur la rupture de ceux qui ne formaient plus qu'un - *ambo, communi, unus* étaient les mots qui les qualifiaient dans les citations précédentes. La mort ne les séparera pas longtemps : Euryale est tué le premier ; Nisus venge son ami en tuant Volcens, le meurtrier de ce dernier, puis succombe à son tour :

> *Tum super exanimum sese proiecit amicum*
> *confossus placidaque ibi demum morte quieuit.* [3]

[1] On trouve déjà ce sens de *unus*, unique, qui rend un, dans l'*Iliade*, XVI, 219 où Patrocle et Automédon, combattant dans une même ardeur, semblent n'avoir qu'un cœur pour deux, ἕνα θυμὸν ἔχοντες.
[2] *En*., IX, 427-430 : « C'est moi, c'est moi, me voilà, qui ai tout fait ; tournez contre moi votre fer, ô Rutules ! tout le mal est de moi ; celui-là n'a rien osé ni rien pu : j'en atteste le ciel et les astres qui savent ; il a seulement trop aimé un malheureux ami. »
[3] *En*., IX, 444-445 : « Alors, sur son ami inanimé, il se jeta percé de coups et là enfin, grâce à la mort qui tout apaise, trouva le repos. »

Réunis par ce petit adverbe palindrome, *ibi*, qui signale le même emplacement pour les deux corps, Nisus et Euryale trouvent un repos commun, ne faisant plus qu'un dans la mort.

Unis dans les mêmes périls et cette ardeur folle qui les grise dans un combat qui les dépasse, Camille, Nisus et Euryale forment une et même triade de la jeunesse perdue. La célibataire qui réussit l'union de la part masculine et féminine en une seule personne et les deux amis, indissociables et ne formant qu'un, offrent deux visions originales du couple. « Deux êtres en un » ou « un être en deux », voilà comment on pourrait schématiquement résumer ces deux entités. Qu'elles soient dissociées ou associées, les forces se combinent pour former un ensemble complet. La notion de couple est donc d'une définition peu aisée dans le cadre de l'épopée. S'il s'agit de l'adjonction de deux principes distincts, alors seuls Nisus et Euryale forment un couple ; si ces principes peuvent se mêler dans un même être, alors Camille est à elle seule l'image d'un couple réunifié. Ce qui est certain, c'est que bien qu'appartenant à des lignes ennemies, mais jamais confrontés dans un combat commun, Nisus/Euryale d'une part et Camille d'autre part sont tous trois unis dans la naïveté de la jeunesse et la fougue qui l'accompagne.

C Un monde de correspondances : le couple que l'homme forme avec la nature personnifiée

> « - Par conséquent, lui dis-je un peu songeur, nous devrions manger encore une fois du fruit de l'Arbre de la Connaissance, pour retomber dans l'état d'innocence ?
> - Sans aucun doute me répondit-il ; c'est le dernier chapitre de l'histoire du monde [1]. »

a. Couples métaphoriques

Palliatifs à la solitude fondamentale de l'être, les comparaisons fournissent un réseau de sens qui unit l'homme à son milieu. Objet des poèmes de Baudelaire, les correspondances entre le monde extérieur et l'intimité de l'être sont également au cœur de l'*Enéide*. En tant que membre d'une collectivité, le héros inscrit son devenir dans un destin cosmique qui supplante la simple humanité. En retour, c'est à une meilleure connaissance de soi, par l'appréhension du monde et des êtres qui l'entourent, qu'aspire Enée. Pour lui, il ne s'agit pas de « manger du fruit de l'Arbre de la Connaissance » qu'évoque Kleist, mais plutôt de cueillir le fameux rameau d'or ainsi décrit par la Sibylle :

> *« […] Latet arbore opaca*
> *aureus et foliis et lento uimine ramus,*
> *Iunoni infernae dictus sacer ; hunc tegit omnis*
> *lucus et obscuris claudunt conuallibus umbrae. »* [2]

Le contraste apparent entre l'ombre (*latet* - *opaca* - *obscuris* - *umbrae*) et la lumière (*aureus*) qui touche l'univers ambiant va être révélateur de l'ambivalence des sentiments que ressent Enée. Partagé entre le deuil[3] (il a enterré son ami Misène retrouvé mort sur le rivage) et la joie[4] (visible notamment quand il aperçoit le couple de colombes venu le guider vers le rameau d'or), il oscille entre l'ombre (figurée par la tombe de Misène) et la lumière (celle du

[1] Kleist (1993), p. 20.
[2] *En.*, VI, 136-139 « […] Sur un arbre, entre des branches impénétrables, un rameau se cache dont la baguette souple, dont les feuilles sont d'or, il est voué en propre à Junon infernale ; tout le bois le protège ; les ombres, au creux des vallées obscures, le serrent. »
[3] *En.*, VI, 185 : *tristi corde*, « le cœur plein de deuil. »
[4] *En.*, VI, 193 *laetus*, « tout joyeux. »

rameau d'or). La nature et l'homme, à l'unisson, communient dans une même dualité. Ainsi, au moment où il cueille le rameau d'or (*En.*, VI, 210-211), Enée passe définitivement de l'ombre à la lumière, de l'ignorance à la connaissance, de l'innocence à la révélation : le rameau ouvrira la porte des enfers. Le nocher Charon refusait, en effet, d'approcher sa barque de la rive où se trouvaient Enée et la prêtresse avant d'avoir vu le rameau ; dès qu'il l'aperçoit, « admirant la baguette merveilleuse, l'auguste don qu'il n'a pas vu depuis si longtemps, il tourne vers eux sa poupe sombre et s'approche de la rive » [1]. Frazer établit une correspondance entre le rameau d'or et le gui [2] qui lui permet d'écrire : « Si le parasite [= le gui] peut, comme le croient certains de nos paysans, ouvrir toutes les serrures, pourquoi n'aurait-il pas servi de *Sésame, ouvre-toi*, entre les mains d'Enée, pour ouvrir les portes des Enfers » [3] ? Le rameau a ouvert à Enée la voie de la connaissance mystique, elle-même jalonnée de signes et autres prodiges concernant son destin : cette branche revêt donc une importance toute symbolique dans l'*Enéide*, au même titre que d'autres végétaux et minéraux. L'arbre et le rocher apparaissent entre autres comme autant de jalons, de signes, symbolisant l'axe de la progression du héros, qui s'élève au fur et à mesure qu'il avance dans son parcours. Le rocher caractérise l'aptitude d'un personnage à résister au flot des passions ; ainsi le roi Latinus, au milieu du fracas de la guerre, reste-t-il campé sur ses positions, solide comme un roc :

> *Certatim regis circumstant tecta Latini ;*
> *ille uelut pelagi rupes immota resistit,*
> *ut pelagi rupes magno ueniente fragore […]* [4]

Cette comparaison, imitée d'Homère [5], est reprise avec davantage de précision plus loin dans l'épopée (*En.*, X, 693-696) : dans ce second passage, c'est Mézence, soutenant l'attaque des ennemis, qui est comparé à un rocher que rien ni personne ne peut ébranler. De

---

[1] *En.*, VI, 408-410 :

> [...] *Ille admirans uenerabile donum*
> *fatalis uirgae longo post tempore uisum*
> *caeruleam aduertit puppim ripaeque propinquat.*

[2] Bien que Virgile ne fasse que comparer le gui au rameau d'or mais ne l'identifie pas à lui (VI, 205-209), Frazer (1923), p. 654, écrit : « le Rameau d'Or n'était autre que le gui, regardé à travers les voiles de la poésie ou de la superstition populaire. »

[3] Frazer (1923), p. 257.

[4] *En.*, VII, 585-587 : « Ils assiègent à l'envi la demeure du roi Latinus ; lui, comme un roc immobile au milieu de la mer il résiste, comme un roc de la mer quand vient un grand fracas ... »

[5] cf. *Il.*, XX, 371 *sqq.* et XXII, 127 *sqq.*

même qu'Enée s'est heurté durant son voyage à des « rocs inhospitaliers » [1], que certains navires de sa flotte se sont brisés contre les rochers [2], il lui faut encore, même sur terre, combattre des hommes aussi durs que la pierre. D'ailleurs, lui-même n'échappe pas à cet univers tellurique et, comme il a annoncé à Didon sa décision de reprendre la mer, celle-ci lui répond, enflammée :

> *« Nec tibi diua parens generis nec Dardanus auctor,*
> *perfide, sed duris genuit te cautibus horrens*
> *Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tigres. »* [3]

La métonymie implicite qui prête à Enée un cœur dur comme les rochers du Caucase tend à lui ôter toute once d'humanité au profit d'une insensibilité lapidaire. Les paroles de Mercure ont inhibé, paralysé la sensibilité du héros qui se trouve comme pétrifié. La nature se confond avec l'homme qui adopte successivement ses caractéristiques : en cueillant le rameau d'or, Enée est devenu rayonnant de joie ; à force de traverser les écueils hérissés de pierres, son cœur s'est en quelque sorte endurci. L'homme n'est pas insensible à son milieu qui lui fournit, par effet de miroir, un reflet de son état intérieur [4] : ces assimilations de l'homme à la matière expriment la plupart du temps la coloration affective qui se dégage de la scène où elles apparaissent. Il peut également arriver que ces comparaisons - plus ou moins implicites- aient pour but principal de présager la mort ou d'annoncer la vie : elles jouent alors véritablement un rôle prophétique aux yeux du lecteur de l'*Enéide*.

Il y a donc un pouvoir symbolique et hautement évocateur qui émane des végétaux et des minéraux, lesquels transcrivent généralement l'état affectif du personnage auxquels ils sont associés. Mais il est une des composantes principales du cadre naturel que nous n'avons pas évoqué et dont le pouvoir suggestif est sans doute le plus important de tous : il s'agit de l'arbre. Il est doté d'une coloration affective totalement distincte de la forêt : « autant la forêt inquiétait [5], autant l'arbre rassure » [6]. L'arbre peut apparaître sous la forme d'un bois sacré

---

[1] *En.*, V, 627 : *inhospita saxa.*
[2] *En.*, I, 108-112.
[3] *En.*, IV, 365-367 : « Non, une déesse n'est pas ta mère et Dardanus n'est pas l'auteur de ta race, perfide, mais du chaos de ses roches le dur Caucase t'a engendré et les tigresses d'Hyrcanie t'ont donné leur lait. »
[4] De même que les comparaisons entre l'homme et l'univers minéral ou végétal sont fréquentes, on trouve de nombreuses comparaisons entre l'homme et l'animal sur lesquelles nous ne reviendrons pas, ayant étudié cet aspect dans la seconde partie du développement.
[5] On se rappelle par exemple le livre VIII où la forêt devient un labyrinthe qui contribue à perdre Nisus et Euryale.
[6] J. Thomas (1995), p. 274.

(*lucus*), d'un arbre privilégié parmi les autres (comme le chêne porteur du rameau d'or ou comme celui qui abrite les armes que Vénus a déposées à l'intention d'Enée) ou d'une essence particulière : le chêne (*quercus*), l'yeuse (*ilex*), le cyprès (*cupressus*), le myrte (*myrtus*), le pin (*pinus*), le peuplier (*populus*) et le laurier (*laurus*) [1]. C'est justement le laurier qui va attirer ici plus largement notre attention : il est, dans l'*Enéide*, deux scènes similaires où apparaît un laurier[2]. La première se situe au livre II, lors du récit d'Enée à Didon de la destruction de Troie :

> *Aedibus in mediis nudoque sub aetheris axe*
> *ingens ara fuit iuxtaque ueterrima laurus*
> *incumbens arae atque umbra complexa penatis.* [3]

C'est bien sûr du palais de Priam qu'il est question ici ; un laurier très vieux (*ueterrima laurus*) se trouve dans le palais du vieil homme (*senior aeuo* ; II, 509) : encore une fois, la communion homme / nature se trouve vérifiée. On peut noter que le laurier ne tend pas ses branches vers le ciel mais s'affaisse vers l'autel (*incumbens arae)* ; de même Hécube et ses filles - rejointes ensuite par Priam - se trouvent assises au pied de l'arbre :

> *Hic Hecuba et natae nequiquam altaria circum,*
> *praecipites atra ceu tempestate columbae,*
> *condensae et diuom amplexae simulacra sedebant.* [4]

Le pathétique de la scène se trouve accru par la comparaison des jeunes filles prises dans les rets de la guerre avec des colombes oppressées par la tempête [5] : le laurier, très vieux et incliné, ne sera pas suffisant pour les protéger. Métaphoriquement, ce laurier représente le roi Priam, accablé par l'âge et courbé par la vieillesse : son bras ne peut soutenir l'assaut des

---

[1] Pour un relevé méthodique de l'apparition de chacune des espèces dans l'*En.*, cf. J. Thomas (1995), p. 292.
[2] Nous avons déjà, dans la deuxième partie (p. 303), évoqué l'importance des remarques de J. Thomas (1995), à ce sujet.
[3] *En.*, II, 512-514 : « Au milieu du palais, à découvert, sous la voûte du ciel, il y avait un autel colossal et auprès un laurier très vieux penché sur l'autel et de son ombre embrassant les Pénates. »
[4] *En.*, II, 515-517 : « Là Hécube et ses filles, vainement, autour des tables consacrées, comme colombes qu'abat une noire tempête, étaient assises, pressées les unes contre les autres, entourant de leur bras les images des dieux. »
[5] cf. Racine, *Esther*, prologue, vv. 11-12 :
« C'est lui qui rassembla ces colombes timides
Eparses en cent lieux, sans secours et sans guides. »

Grecs. D'ailleurs, alors qu'il s'apprêtait à partir au combat, Hécube lui dit d'un ton que J. Perret qualifie de « familiarité bourrue »[1] :

> *« Huc tandem concede ; haec ara tuebitur omnis,*
> *aut moriere simul. »* [2]

En aucun cas Hécube n'évoque un quelconque pouvoir protecteur qui émanerait du laurier -arbre pourtant consacré à Apollon, adjuvant des Troyens- : ce laurier-ci est trop vieux (tout comme Priam) pour pouvoir offrir quelque rempart. Cette scène est donc placée sous le signe de la mort (celle de Priam), de l'anéantissement (du laurier) et de la destruction (de Troie) : triple désolation qui trouve son correspondant positif au livre VII.
Dans le palais de Latinus, il y a également un laurier :

> *<u>Laurus</u> erat tecti medio in penetralibus altis*
> *sacra comam multosque metu seruata per annos*
> *quam pater iuuentam, primas cum conderet arces,*
> *ipse ferebatur Phoebo sacrasse Latinus […]* [3]

Le contexte oppose ces deux passages : alors que l'épisode relatif au premier laurier (*En*., II, 512-517) était raconté de manière rétrospective par Enée lui-même, cet épisode-ci est pris en charge par le narrateur (qui se confond avec le poète) dans une intention prospective : ce deuxième laurier prophétise le futur. Ce laurier-ci se caractérise par sa chevelure (*coma*) qui le rapproche d'Apollon (auquel il a d'ailleurs été consacré) ; son éclat contraste avec la vieillesse du premier laurier. Autour de ses branches gravite un essaim d'abeilles qui représente la venue d'Enée et de ses compagnons, selon l'interprétation du devin (VII, 68-70): l'espoir dégagé par ces animaux depuis les *Géorgiques*[4] contraste avec la faiblesse des colombes (II, 516). Tout tend donc à opposer ces deux passages de l'*Enéide* pourtant unis par cet arbre qui figure successivement la mort de Troie et sa renaissance en Rome [5].

---

[1] J. Perret, *En.*, t. I, note du vers 524 , p. 164.
[2] *En.*, II, 523-524 : « Viens ici, je t'en prie ; cet autel nous protégera tous ou tu mourras avec nous. »
[3] *En.*, VII, 59-60 : « Au milieu du palais, au cœur de la haute maison, il était un <u>laurier</u> ; sa chevelure était sacrée, lui-même avait été conservé dans la crainte à travers de longues années. On disait que le vénérable Latinus, l'ayant trouvé comme il jetait les premiers fondements de la citadelle, l'avait lui-même consacré à Phébus […]».
[4] cf. *Géorgiques*, IV.
[5] J. Thomas (1995), p. 50 « Troie et Rome ne sont qu'un même visage *bifrons* confronté à ses cycles de mort et de vie. »

Les comparaisons créent des liens implicites entre la nature et les hommes, tissant un réseau de couples improbables. L'image du laurier qui s'applique à la déchéance de Priam et à l'avènement d'Enée rapproche les deux hommes dans leur fonction régalienne, faisant d'Enée le successeur nécessaire de Priam. Cette étude de la nature en confrontation avec les personnages illustre le contraste apparent entre ce qui est perdu et ce qui est trouvé, entre l'état initial et l'état terminal. « Les deux lauriers, dans leur ambiguïté signifiante, [...] montrent que les signes sont là pour qui sait les voir. Enée les voit de mieux en mieux, au cours de son voyage et de son évolution spirituelle » [1]. Dans leur solitude apparente, Enée et Priam se trouvent liés par un signe qui les supplante, montrant la continuité qui s'exerce dans le pouvoir.

Progressivement, Enée prend conscience de son destin ; Virgile l'y aide en jalonnant son parcours de prophéties et d'oracles et surtout en y introduisant une descente aux Enfers qui sera primordiale dans l'évolution du héros.

b. le *furor* : un phénomène ambivalent, entre la rupture et la coalition

A la manière de certaines descriptions romanesques de combats [2], le *furor* s'empare de l'épopée, touchant l'individu ou la collectivité. C'est un vecteur de lien social qui contribue à la création ou à la dissolution de couples. Il nous faut passer par une étude contextuelle du *furor* pour en comprendre l'impact sur l'homme : est-il plus fédérateur que destructeur ? A quelle étape intervient-il, dans le fonctionnement du couple : dans sa formation, sa cohésion, sa séparation ? Encore une fois les images mettent à jour un nouveau réseau de sens, contribuant à créer des couples métaphoriques.

En effet, le *furor* touche tout et tout le monde ; les animaux participent eux aussi de ce *furor* qui n'épargne rien ni personne : ils sont un pli supplémentaire à « l'immense draperie de la guerre » [3]. L'image la plus explicite de ce déferlement de la violence à travers la bestialité est sans doute celle du galop des chevaux. « Pour l'homme de l'Antiquité le cheval est l'être dompté par excellence, que l'on considère les attelages de l'épopée homérique ou les chevaux plus « métaphysiques » composant l'attelage platonicien (*Phèdre* 246b, 253d) ; et dans la

[1] J. Thomas (1995), p. 59.
[2] E. Zola, *La Débâcle*, p. 345 : « Ah ! le bois scélérat, la forêt massacrée qui, au milieu du sanglot des arbres expirants, s'emplissait peu à peu de la détresse hurlante des blessés. »
[3] *En.*, IX, 528 :Virgile prie Calliope et toutes les Muses de « dérouler avec lui l'immense draperie de la guerre »: *Et mecum ingentes oras euoluite belli.*

mythologie, Pégase est le symbole d'une sublimation » [1]. Or, Virgile ne se réfère à aucun de ces trois domaines (épopée homérique - philosophie platonicienne - mythologie) pour définir son image du cheval ; au contraire, il charge sa vision de tout son fantasme de violence. Dans l'*Enéide* les chevaux sont presque toujours des forces brutales, indomptables, qui n'obéissent plus au mors et s'emballent [2] ; ainsi, voilà la scène que nous décrit Virgile, lorsque Enée a renversé et précipité de son char le latin Murranus :

> *[…] hunc lora et iuga subter*
> *prouoluere rotae, crebro super ungula pulsu*
> *incita nec domini memorum proculcat equorum.* [3]

Autre exemple au livre I, où le troyen Troïlus, vaincu par Achille, est traîné dans la poussière par ses chevaux furieux :

> *Fertur equis curruque haeret resupinus inani,*
> *lora tenens tamen ; huic ceruixque comaeque trahuntur*
> *per terram et uersa puluis inscribitur hasta.* [4]

Cette image du guerrier traîné par son char ne peut manquer de nous rappeler Hector, accroché à son char par les pieds, et traîné dans la poussière ; mais alors qu'Achille était l'auteur de cet acte, ici, ce sont les chevaux qui se rendent coupables de la même violence. Dans l'*Enéide*, le cheval est un être aux tendances violentes, lié à l'*impetus* et au *furor*. Par opposition, dans l'*Iliade*, la colère des hommes ne déteint pas sur les chevaux ; quand Achille inflige à Hector ce traitement indigne, Homère écrit : « Il monta sur son char et, enlevant les armes fameuses, il donna du fouet pour pousser de l'avant. Les chevaux volèrent sans maugréer » [5]. Virgile refuse de souscrire à cette image d'harmonie entre le cavalier et la

[1] J. Thomas (1986), p. 37.
[2] Il n'est que le cheval de Pallas (XI, 90) qui pleure la mort de son cavalier. Véritable incarnation de la candeur et de la douceur, Pallas ne peut être attaché à une image de *furor* ; c'est ainsi que Virgile, s'inspirant de l'*Iliade,* XVII, 426 et 437, soustrait sa monture à ce *furor* autrement généralisé à tous les chevaux.
[3] *En.*, XII, 532-535 : « Les roues l'ont fait rouler en avant sous les rênes, sous le joug ; le sabot nerveux de ses chevaux le foule, le frappe, le piétine ; ils n'ont plus mémoire de leur maître.»
[4] *En.*, I, 476-478 : « Ses chevaux l'emportent, accroché au char vide, renversé, tenant pourtant ses rênes ; sa tête et ses cheveux traînent à terre, sa lance retournée trace un sillon dans la poussière. »
[5] *Il.*, XXII, 401-403.

cavale que développe Homère [1] ; il renonce à cette tendresse pour lui substituer une violence déchaînée et incontrôlable [2].

De l'homme à l'animal, il y a, dans l'*Enéide*, une contagion du *furor* : le même vertige s'empare de tous les êtres. Virgile fait une peinture très noire et pessimiste de l'animalité - les animaux sont presque plus violents que les hommes -, là où Homère développait une communion homme/animal (les animaux de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* sont souvent plus clairvoyants et plus sensibles que les humains [3]). L'*Enéide* révèle les craintes de Virgile : l'animalité se confond avec la bestialité devenant, tout comme la guerre, une force instinctive et sans frein. Si l'image des chevaux est la plus caractéristique de la violence effrénée, celle qui met en scène des taureaux figure le déchaînement de la violence instinctive ; ainsi le duel entre Enée et Turnus est-il comparé à l'affrontement de deux taureaux :

> *Ac uelut ingenti Sila summoue Taburno,*
> *cum duo conuersis inimica in proelia tauri*
> *frontibus incurrunt, pauidi cessere magistri ;*
> *[...]*
> *illi inter sese multa ui uolnera miscent*
> *cornuaque obnixi infigunt et sanguine largo*
> *colla armosque lauant ; gemitu nemus omne remugit […]*[4]

Les blessures, les coups de cornes, les flots de sang, les mugissements tendent à accentuer la violence de la scène, à identifier l'animal à la brutalité et à la mort. Cette scène est un écho aux *Géorgiques*[5]. L'originalité flagrante de Virgile par rapport à la source homérique reflète la sensibilité dont le poète latin a empreint son œuvre : Virgile cherche à montrer tout ce que la guerre a de vil et d'horrifiant ; les hommes se battent comme des bêtes, comme des taureaux mus par des forces impulsives que rien ne peut réfréner. La comparaison

---

[1] cf. *Il.*, VIII, 185 ; XV, 679-684.
[2] Ce thème était déjà développé dans les *Géorgiques*, I, 512-514 ainsi que dans le chant III.
[3] cf. les chevaux d'Antiloque (*Il.*, XXIII, 403).
Xanthos, le cheval d'Achille (*Il.*, XIX, 408).
le chien d'Ulysse (*Od.*, XVII, 301-302).
[4] *En.*, XII, 715-717 et 720-722 : « Dans l'immense Sila ou sur les cimes du Taburne, quand deux taureaux, le front baissé, se ruent en un combat plein de haine, leurs maîtres, tremblants, leur ont laissé la place [...] ; eux, à grande violence, mêlent leurs blessures, ils enfoncent leurs cornes ; des flots de sang lavent leurs cous et leurs épaules ; leur souffle fait mugir tout le bois. »
[5] *Géorgiques*, III, 219-223. J. Perret, *En.*, t.III, note 1, p. 152, précise que « dans la tradition épique le taureau n'est pas un animal noble. Homère n'évoque jamais de combat de taureaux ; aucun héros de l'*Iliade* n'est comparé à un taureau. »

avec des taureaux n'apparaît que deux fois dans l'*Enéide* : à propos de Turnus[1] et à propos du duel qui oppose Turnus à Enée. La scène du combat des taureaux traduit « l'âpreté et la détermination farouche des deux adversaires avec toutefois une précision supplémentaire [par rapport à la comparaison précédente entre Turnus et un taureau] concernant l'enjeu de la lutte; l'amour seul n'est plus en cause, mais aussi la direction du troupeau » [2]. L'image employée ici donne son sens à l'*Enéide* : l'homme doit vaincre les pulsions animales pour comprendre (c'est-à-dire « embrasser pleinement ») son destin. Selon la formule freudienne, *Homo homini lupus est* [3] : voilà ce qu'il faut enrayer ; pour Virgile l'homme doit être homme et non bête (quelle qu'elle puisse être).

On trouve aussi dans l'*Enéide* des comparaisons plus conventionnelles, plus conformes au modèle homérique : il s'agit de l'assimilation du guerrier à un fauve. Et pourtant, même quand le comparant est semblable chez Homère et chez Virgile, la portée symbolique des comparaisons n'est pas la même. On peut prendre pour exemple l'assimilation de Mézence à un lion, avide de nourriture et prêt à fondre sur une chevrette ; voici la conclusion que Virgile tire de cette scène :

> *[…] comasque arrexit et haeret*
> *uisceribus super accumbens, lauit improba taeter*
> *ora cruor,*
> *sic ruit in densos alacer Mezentius hostis.*[4]

La précision avec laquelle Virgile s'attache à décrire l'événement souligne l'horreur de la situation : il en ressort un dégoût pour le fauve que le contexte homérique est loin de toujours suggérer. Il y a une comparaison similaire dans l'*Iliade* où Sarpédon est assimilé à « un lion nourri dans la montagne qui depuis longtemps manque de viande » [5] ; on ne retrouve pas dans ce passage l'horreur pour la violence que manifestait Virgile ; la cruauté n'est pas accusée, mais exposée -il s'agit, chez Homère, de la cruauté « naturelle » des personnages. Nombreux sont ainsi les exemples de comparaisons où, du poète grec au poète latin,

[1] *En.*, XII, 103-106.
[2] A.M. Taisne (1978), p. 126.
[3] La formule *Lupus est homo homini* figure chez Plaute, *Asinaria*, 495. Elle a ensuite été reprise par Hobbes.
[4] *En.*, X, 726-729 : « il [= le lion] a gonflé sa crinière et reste attaché à sa proie, s'allongeant sur les chairs déchirées, un sang hideux lave sa gueule avide ; ainsi Mézence se rue en bondissant au plus épais des ennemis. »
[5] *Il.*, XII, 299 *sqq.*

l'émotion se trouve accrue[1] : Virgile s'intéresse à la relation qui unit l'animal à la brutalité et à la mort ; Homère est beaucoup plus pragmatique, il centre surtout son intérêt sur l'issue de la scène. Virgile fait alors preuve d'une sensibilité plus grande qu'Homère.

Ainsi le monde des animaux et celui des hommes présentent-ils la même cruelle réalité: c'est « la loi de la jungle » ou « loi du plus fort » qui régit les conflits. Aussi face au lion, à l'aigle ou au serpent (images de prédilection de Virgile) se trouvent la chèvre, le cygne ou le cerf ; alors, quand Camille tue Ligure, on assiste au « combat » inégal entre l'épervier et la colombe :

> *[…] quam facile accipiter saxo sacer ales ab alto*
> *consequitur pennis sublimem in nube columbam*
> *comprensamque tenet pedibusque euiscerat uncis ;*
> *tum cruor et uolsae labuntur ab aethere plumae.* [2]

Comme les hommes, les animaux ont leurs victimes et leurs bourreaux, mais ces derniers, inconscients de leur crime, ne peuvent être condamnés, dans le règne animal- à l'instar des hommes.

Mais, alors que dans le schéma épique traditionnel, la violence génère l'énergie nécessaire pour imposer son « moi » à autrui, dans l'*Enéide*, elle conduit nécessairement l'homme qui s'y adonne à sa perte : en effet, ce *furor* est contagieux, et celui qui se laisse gagner par la violence en sera un jour la victime. Rappelons-nous l'origine de la guerre : c'est Junon qui, pour retarder l'accomplissement des destins, recourt aux services de la Furie Allecto pour briser les accords entre Troyens et Latins, et susciter une guerre ; alors, « aux excellences du temps de paix, Justice, Piété, Foi, succèdent Violence et *Furor*, cet élan qui arrache l'être à lui-même et le transforme en une force de mort » [3]. Or, pour légitimer cette guerre, Allecto doit trouver un prétexte : ce sera la mort du cerf apprivoisé, tué par Ascagne. A partir de cet épisode, l'animal et l'homme sont tous deux impliqués dans la guerre ; le monde épique passe d'un état de paix, d'un univers paisible, à un monde de guerre,

[1] cf. *En.*, IX, 792-796 (Turnus = un lion) et *Il.*, XI, 548-555 (Ajax = un lion). *En.*, XII, 4-8 (Turnus = un lion). *Il.*, V, 142 (Diomède = un lion). *En.*, IX, 339-341 (Nisus = un lion). *Il.*, III, 23-26 (Alexandre = un serpent).
[2] *En.*, XI, 721-724 « […] aussi facilement qu'un épervier, l'oiseau sacré, essorant de la pointe d'un rocher, poursuit à tire-d'aile, atteint une colombe bien haut dans la nuée ; il la saisit, la tient, la déchire de ses serres crochues ; du sang, des plumes arrachées tombent de l'éther .»
[3] P. Grimal (1985), p. 215.

impitoyable ; à peine l'animal mourant a-t-il été recueilli, que le vertige de la violence s'est emparé des hommes :

> *Olli (pestis enim tacitis latet aspera siluis)*
> *improuisi adsunt, hic torre armatus obusto,*
> *stipitis hic grauidi nodis ; quod cuique repertum*
> *rimanti, telum ira facit.* [1]

Voilà, « la machine infernale » est lancée, le processus de guerre est enclenché, impossible de l'enrayer. Le cerf tué par Ascagne apparaît alors comme la première victime immolée aux Furies de la guerre ; il y en aura d'autres, et parmi elles : Camille, Nisus et Euryale, et surtout Pallas (« le Patrocle » de l'épopée latine). Ces fleurs héroïques[2] seront coupées dans leur plus tendre jeunesse ; victimes de leur témérité, elles seront domptées par la puissance du *furor*. L'imagination inquiète de Virgile fait d'ailleurs se multiplier et s'amplifier les scènes de violence dans l'*Enéide*. « Virgile, c'est incontestable, va beaucoup plus loin qu'Homère et qu'Apollonios dans le sens d'une vision morbide, d'une fascination pour certains spectacles de destruction qui n'épargnent pas les valeurs fondamentales : le déferlement de la violence finit par tout arracher » [3].

[1] *En.*, VII, 505-508 : « Eux -car cette peste redoutable est là, cachée dans les forêts muettes- arrivent soudain, armés l'un d'une branche durcie au feu, l'autre des nœuds d'un lourd bâton ; ce que chacun a trouvé en cherchant autour de soi, la colère en fait une arme. »
[2] L'image est chez Virgile, IX, 435-437 et XI, 68-71.
[3] J. Thomas (1981), p. 49.

Chapitre II : La solitude au sein du couple

« ... chaque homme porte en lui la forme
entière de l'humaine condition »
Montaigne [1]

Si le couple existe bien dans l'*Enéide*, il n'est pas le principe dynamique le plus efficient. Paradoxalement, c'est de l'unité que semble naître un principe de vie durable. Il faut remonter aux confins de la vie pour trouver la première reproduction asexuée, née de la division. C'est à partir de la division d'une seule cellule que s'est propagée la vie. Tout accouplement est ensuite une production d'un troisième élément, mais non une véritable reproduction. L'être ainsi créé n'est pas la copie conforme d'un de ses deux géniteurs, mais une association de leurs particularités à tous les deux. L'*Enéide*, qui se veut une épopée des origines -si ce n'est de l'humanité, au moins du peuple romain- ressortit à cette théorie de la création. Tout être ne semble s'en remettre qu'à une seule entité : il n'y a pas d'action simultanée des deux parents auprès de leur enfant, mais plutôt des impacts successifs. Vénus n'intervient activement auprès d'Enée que lors de l'absence d'Anchise ; parallèlement, quand ce dernier réapparaît, au chant VI, la déesse s'éclipse à nouveau. De même Ascagne, Lausus, Pallas, Euryale ne reçoivent d'attention que de la part d'un de leurs deux parents. Il n'est que Lavinia qui semble bénéficier de l'harmonie d'un foyer qui comprenne père et mère, mais c'est un leurre ; son père est en fait dévoué à Enée quand sa mère l'est à Turnus : par guerriers interposés, ses deux parents se mènent une guerre conjugale - qui se manifeste de façon verbale, jusqu'au suicide d'Amata qui est aussi un aveu de son échec- dont elle est l'enjeu. C'est un fait avéré, même pour les compagnons d'Enée, et ce, dès le début de la guerre, qu'Amata seule défend Turnus, contre l'avis de Latinus. Pandarus, un des héros troyens, désignant le champ de bataille, entreprend Turnus sur ce fait, avant de s'attaquer à lui :

[…] Tum Pandarus ingens
emicat et mortis fraternae feruidus ira
effatur : « Non haec dotalis regia Amatae,

[1]Montaigne, *Les essais*, III, 2.

nec muris cohibet patriis media Ardea Turnum.
Castra inimica uides, nulla hinc exire potestas. » [1]

Pas d'allié ni d'alliance possible : pas de palais où Amata le protège ni de murs défendus par sa propre famille ; Pandarus, orphelin de frère, insiste sur la solitude de Turnus, comme le souligne la répétition de la formule négative : non … nec. Latinus n'est pas cité ; seule Amata apparaît comme la protectrice impuissante de Turnus. Cette solitude du héros se manifeste d'autant plus que ses ennemis agissent en foule compacte et serrée ; il est alors comparé à un « tigre énorme au milieu des brebis sans défense » [2]. L'image s'inverse un peu plus loin, le tigre assiégeant devenant un lion poursuivi par une horde de chasseurs :

[…] Ceu saeuom turba leonem
cum telis premit infensis, at territus ille,
asper, acerba tuens, retro redit et neque terga
ira dare aut uirtus patitur, nec tendere contra
ille quidem hoc cupiens potis est per tela uirosque :
haud aliter retro dubius uestigia Turnus
improperata refert et mens exaestuat ira. [3]

Si Turnus recule, c'est moins par peur que par désir de survie.[4] Il reste féroce ; seuls ses adversaires ont changé : plus combatifs, mieux organisés, ils ne lui laissent d'autre choix que la fuite. Bien que conventionnelles et héritées de l'épopée homérique, les comparaisons sont une autre manière de former des couples, par associations d'idées, pour des êtres que la nature laisse définitivement seuls.

Le terrain des comparaisons est un lieu privilégié pour comprendre le sens véritable de la vie humaine. Il tend à confirmer l'impossible existence des couples dans l'épopée. Il s'agit plutôt d'association de forces que de couples véritables. Dans les *Métamorphoses* d'Ovide[5],

[1] *En.*, IX, 735-739 : « Alors le gigantesque Pandarus bondit en avant, la mort de son frère enflamme sa colère, il dit : « Tu n'es pas ici dans le palais qu'Amata t'a promis en dot, ni en Ardée renfermant Turnus à l'abri des murs de ses pères. Tu as sous les yeux un camp ennemi ; aucune possibilité d'en sortir. »
[2] *En.*, IX, 730 : […] *immanem ueluti pecora inter inertia tigrim.*
[3] *En.*, IX, 792-798 : « Quand des chasseurs formés en bande tiennent un lion féroce à la pointe de leurs épieux, inquiet, farouche, le regard effrayant, il recule, se retire ; sa colère, son courage lui interdisent de tourner le dos et il ne peut non plus, si fort qu'il le désire, se faire jour à travers les dards des hommes. Ainsi Turnus ramène en arrière ses pas lentement, partagé dans ses projets, et son esprit bouillonne de colère. »
[4] Cette image est redevable de celle d'Ajax reculant devant les traits enflammés, mais inaccessible à la peur ; *Il.*, XI, 554.
[5] Ovide, *Mét.*, VIII, 715 *sqq.*

Philémon et Baucis, image du couple parfait, obtiennent de se transformer en arbres, à leur mort : il s'agit toujours de deux conceptions similaires (des arbres) ; au contraire, dans l'épopée, ceux qui pourraient être jumelés dans le même couple sont généralement associés, dans les comparaisons, à des entités bien distinctes. Par exemple, si le vieux Priam est comparé à un arbre chancelant, Hécube est, elle, assimilée à une colombe apeurée : ces deux comparants peuvent certes être rapprochés l'un de l'autre (la colombe trouvant un refuge sur l'arbre), mais elles restent de natures distinctes. Même avec les comparaisons, l'épopée invalide la présence durable du couple.

C'est cette solitude, au sein de la multitude ou dans le cadre plus restreint du couple, qui retiendra notre attention ici : dépassant le simple cadre du constat, nous chercherons à trouver des raisons à cet état solitaire qui touche principalement, parmi le peuple épique, les héros. Si le couple est nécessaire à l'épanouissement personnel, la solitude l'est-elle tout autant dans la formation héroïque ? N'est-ce pas en se confrontant à soi-même et en affrontant seul les périls que l'homme acquiert un véritable statut héroïque : n'y a-t-il de véritables héros que parmi les hommes réussissant à vaincre leur solitude ? Le combat contre soi n'est-il pas l'épreuve la plus redoutable à accomplir ? Jason, Thésée, Enée : trois héros pour lesquels la femme fut un adjuvant - respectivement Médée, Ariane et Didon – mais également un obstacle. Si le héros a besoin de l'autre pour progresser et vaincre ses ennemis, il ne peut assumer la pérennité d'une relation de couple. L'excellence qui entoure l'élu implique une vie hors du commun, loin des aspirations d'une famille. Est-ce l'amour de soi qui conduit alors au refus de l'autre ? Quand Rousseau écrivait « il n'y a que le méchant qui soit seul », il distinguait l'amour de soi de l'amour propre : autant le premier est naturel, innocent, par-delà le bien et le mal, autant le second est une expression de l'orgueil, l'égoïsme, le narcissisme ou encore l'égocentrisme. Si l'on conçoit que c'est l'amour de lui-même, que les dieux induisent dans son être, qui conduit Enée à abandonner Didon, on peut également lui ajouter l'adage suivant –sans pour autant relier par une équation les deux termes principaux de ces maximes, le héros n'étant pas spécifiquement méchant, peut-il seulement l'être ? : il n'y a que le héros qui soit seul.

Nous verrons d'abord comment le couple peut être paradoxalement le lieu de la solitude de l'individu : sous couvert d'unité, on assiste en fait à l'adjonction de deux solitudes. L'individu est seul malgré la présence de l'autre ; sa spécificité de héros le conduit à une nécessaire singularité qu'il ne peut nier. En outre, s'il est un élément indispensable à sa construction, le couple apparaît le plus souvent comme une entrave : il faut alors rompre les

amarres qui le relient à une vie d'oisiveté et de tranquillité, à l'image du départ précipité d'Enée lors de son séjour à Carthage. Finalement c'est bien dans la solitude que doit s'accomplir l'initiation : il n'y a de place que pour un individu, choisi et élu, dans le projet épique ; et pourtant Ascagne accompagne Enée d'un bout à l'autre de l'épopée. Le seul couple permanent de l'épopée serait-il également voué à la dissolution, à l'image des ruptures qui marquent nécessairement tous les couples ? Est-ce un couple véritable ou les deux moitiés d'une et même personne ? Que penser : le père et le fils ou le père est le fils ? Cette dernière partie nous permettra d'étudier précisément les notions d'identité et d'altérité, cherchant à mesurer l'écart véritable qui sépare le père du fils.

A De la connaissance d'autrui à la compréhension de soi

« Ce qui demeure, les poètes le fondent. »
Hölderlin, Souvenir

Si la légende d'Enée est parvenue jusqu'à nous, c'est qu'il y a eu un homme pour l'écrire et d'autres pour la lire et en maintenir le souvenir. Aujourd'hui encore on peut s'étonner de cette pérennité de l'image d'Enée : c'est que son histoire, par-delà les siècles, en nous parlant de lui nous confronte à nous-mêmes. Derrière son exemple édifiant, c'est un modèle personnel que l'on recherche. Chacun se construit par les relations qu'il entretient avec le monde environnant : les rencontres, les séparations, les échecs et les réussites sont autant de jalons dans notre parcours personnel. Si autrui est un sujet à part entière, c'est aussi un objet de connaissance qui peut nous renseigner sur nous-mêmes, à l'image des mots mêlés d'exaltation et de désespoir de Victor Hugo : « Hélas ! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! insensé qui crois que je ne suis pas toi »[1] ! A la différence de la simple connaissance, la compréhension suppose une analyse intérieure des sentiments et des activités : en connaissant l'autre, on se comprend mieux soi-même. Dans ce cadre, autrui apparaît comme une étape dont le but reste soi.

a. Le destin épique s'accomplit seul ; Enée : trois couples, trois états de solitude

« Pour accomplir ta quête, seul tu seras » pourrait être une des devises de la charte du héros épique. Simple passage pour le héros, le couple ne peut être un état de fait durable : il est alors trop inhibiteur et empêche la quête épique. Le héros se définit aussi dans sa relation au couple : est susceptible d'être véritablement un héros celui qui met son couple en péril pour poursuivre des aspirations aux répercussions collectives. Qu'en est-il pour le héros éponyme de l'épopée ? Quels sont ses rapports avec l'altérité : les recherche-t-il ? Ne peut-il pas les éviter ? Les voudrait-il plus nombreux ?

[1] V. Hugo (1995), préface, p. 26. Ces phrases sont à rapprocher de l'Epître *Au Lecteur* de Baudelaire, parue dans la *Revue des Deux mondes* en 1855 et qui figure à l'ouverture des *Fleurs du Mal* :
« - Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère ! »

Tous les livres de l'*Enéide* mettent en valeur un personnage qui entretient des rapports plus étroits avec Enée [1] ; deux procédés sont utilisés par Virgile dans cette mise en relief d'un caractère: l'apparition (assez rare) et la disparition (beaucoup plus commune). Ainsi, au livre I, c'est Vénus qui occupe, avec Enée, le centre de l'espace épique : c'est un des caractères relevant du phénomène d'apparition -ce qui, eu égard à sa nature divine, n'est pas surprenant. Le livre II est marqué par la disparition de Créuse, le livre III par celle d'Anchise, le livre IV par celle de Didon et le livre V par celle de Palinure. A partir du sixième livre, l'espace des disparitions s'étend, de manière symbolique, à l'ensemble de la guerre et, dans les deux camps, on déplore la mort de guerriers. Peu à peu, l'entourage d'Enée s'effrite comme pour marquer d'une pierre (ou plutôt d'une stèle) blanche son passage dans différents lieux [2]. Au livre VI, Virgile use du pouvoir de l'apparition et fait naître la Sibylle et renaître Anchise ; le livre VII est marqué par la rencontre avec Latinus et le livre VIII par celle avec Evandre ; le livre X voit la disparition de Pallas et le livre XII celle de Turnus. Ainsi, se succèdent aux côtés d'Enée des personnages qui remplissent auprès de lui les rôles les plus opposés : certains lui sont des adjuvants (c'est le cas de Vénus, Créuse, Anchise, Palinure, Evandre et Pallas), d'autres ont un caractère plus neutre (comme Latinus et Didon[3]) et enfin il a un opposant (Turnus). Une foule de personnages gravite donc autour du héros et leur apparition ou leur disparition jalonne son périple. Mais tout ne se répartit pas de manière binaire aussi facilement. Si Créuse, Didon et Anchise meurent, ils réapparaissent tous trois devant Enée, comme pour atténuer l'aspect catégorique que revêtait la rupture. Et pourtant, lors de chacune de leurs réapparitions, ils ne forment plus un couple avec Enée : Créuse et Anchise sont impalpables, Didon est muette. Séparés par la barrière que forme la mort, ils n'ont plus tous les sens en commun avec les vivants. Palinure lui-même réapparaît devant Enée lors de sa descente aux enfers : naufragé tué par un peuple ennemi ayant vu en lui une proie facile, son corps repose sur les flots :

[1] A l'exception des livres IX et XI qui mettent en relief des personnages ne côtoyant pas directement Enée ; il s'agit respectivement du couple Nisus/Euryale et de Camille. On peut voir dans ces deux chants des préludes à la mort de deux des principaux personnages de l'*Enéide* : Pallas (qui meurt au l. X) et Turnus (tué par Enée au l. XII). Nisus / Euryale et Camille représentent un héroïsme imparfait qui contraste avec l'héroïsme véritable d'Enée.

[2] C'est comme si l'arrêt d'Enée en quelque lieu exigeait le sacrifice d'une victime immolée aux dieux et aux destins.

[3] Didon représente à la fois un danger pour Enée (qui, tenté de s'installer à Carthage, aurait pu manquer à sa mission) et un appui (la reine lui fournit une terre d'accueil qui permet aux Troyens une escale salutaire). Ainsi son rôle énigmatique qui oscille entre le pôle positif et négatif tend à s'équilibrer en en faisant un personnage « neutre », au même titre que le roi Latinus qui refuse de prendre parti pour l'un ou l'autre des deux camps.

« Nunc me fluctus habet uersantque in litore uenti.
Quod te per caeli iucundum lumen et auras,
per genitorem oro, per spes surgentis Iuli,
eripe me his, inuicte, malis […] » [1]

Ainsi est posée la barrière entre les deux hommes : l'un est l'objet de la colère des dieux et son corps est livré aux éléments, l'autre est le sujet, celui que l'on supplie, l'invincible, *inuicte*. Palinure reconnaît à Enée la qualité d'être d'exception : il en appelle à sa famille pour émouvoir le cœur du héros. On comprend désormais pourquoi Didon n'adresse pas la parole à Enée lorsqu'elle croise son regard aux enfers : elle n'a rien à lui demander ou à lui apprendre ; elle lui oppose le refus - proche de l'indifférence - que lui-même lui avait témoigné lors du départ de Carthage, nuitamment, sans un mot. Palinure reconnaît la puissance militaire d'Enée, Créuse le maintient dans sa position de père - quand elle lui confie leur fils - et Anchise en fait un roi en lui recommandant son peuple : tous trois sacrent Enée dans une fonction précise qu'il accomplira jusqu'au bout de l'épopée. Le rôle de ces différents couples est également de légitimer le rôle d'Enée dans l'épopée, c'est ainsi qu'ils excèdent la vie elle-même. Au contraire, le couple formé par Didon et Enée, exclusivement destructeur n'est pas tenu de se reformer dans le lieu des révélations : ce sont des imprécations que Didon a lancées à Enée lors de son départ ; son mutisme actuel montre leur inefficacité temporaire. Quant à Pallas, cinquième grand disparu de l'*Enéide* qui forme un couple avec Enée dans une relation d'amitié, presque de paternité - Enée se substituant pour un temps à Evandre- il réapparaît indirectement, lors du duel avec Turnus. Sous l'armure de Turnus, c'est celle de Pallas que voit Enée : il tue le meurtrier de Pallas plus que l'ennemi des Troyens ; c'est un meurtre expiatoire qui fait suite à la promesse faite à un ami, Evandre. A chaque fois, Enée reste seul ; ses relations à autrui n'étant que passagères, elles renforcent sa solitude qu'il faut davantage concevoir comme une singularité que comme un isolement. Outre ces personnages de premier plan qui entrent chacun dans une relation fonctionnelle avec Enée, il y a aussi un groupe de personnages, moins individualisés et au caractère moins marqué, qui accompagne le héros du début à la fin de l'épopée ; il s'agit de ses compagnons.

L'entreprise d'Enée est celle d'une collectivité et en cela elle se démarque de la quête purement individuelle d'Ulysse : cette différence majeure entre les deux épopées se retrouve à travers la peinture de l'humanité qui gravite autour du héros. Alors que Virgile accorde une

importance particulière au groupe des compagnons d'Enée (même si certains restent anonymes, ils n'en sont pas pour autant obscurs puisque mentionnés), Homère ne centre son attention que sur les personnages principaux -les seigneurs de la guerre[2]. Alors que le *uates* dote certains compagnons d'Enée d'une histoire, d'un nom et d'un visage - comme c'est le cas pour Palinure - l'aède néglige la piétaille de la guerre de Troie qu'il laisse à l'état d'une masse indistincte. Ainsi, les guerriers morts au cours des douze livres de l'*Enéide* « sont autant de pierres sur lesquelles se construit l'édifice héroïque » [3], alors que dans le monde homérique, une génération d'hommes est comparée à une génération de feuilles ou à des grains de sable[4]. Les morts de l'*Enéide* ont une fonction qui légitime leur disparition du monde terrestre ; ceux de l'*Iliade*, emportés aux vents, meurent dans la vacuité ; ils ne servent aucune cause. Mais la présence d'adjuvants au héros est requise plus par l'aide qu'ils lui apportent de leur vivant que par leur sacrifice qui les conduit à la mort. Il est une autre différence entre les compagnons d'Enée et ceux d'Ulysse, assez éloquente sur la mission de chacun des deux héros : parmi les compagnons d'Enée, on note la présence de femmes. Si certaines d'entre elles restent en Sicile, d'autres suivent Enée jusqu'en Italie. Plus que des adjuvantes véritables, elles représentent la promesse d'une nouvelle lignée troyenne et la naissance d'un peuple à venir. Ulysse retourne chez lui, à Ithaque, auprès de sa femme légitime : il quitte une terre étrangère pour regagner son royaume. Enée accomplit le périple inverse : tout est à reconstruire dans un ailleurs où il souhaite introduire son peuple en formation. Paradoxalement, si Enée est accompagné de femmes indistinctes dans leur masse, il ne lui est pas permis d'amener sa propre épouse en Italie ; la réussite de sa quête est à ce prix : Italiens et Troyens ne formeront plus qu'un et même peuple, à l'image d'Enée et Lavinia unis par les lois du mariage. Toutefois, si Virgile ne clôt pas son *Enéide* sur le mariage tant annoncé, c'est peut-être pour laisser, au moins dans les mémoires, toute sa place à Créuse, femme troyenne, fille de Priam et épouse d'Enée d'un bout à l'autre de l'épopée.

---

[1] *En*., VI, 362-364 : « Maintenant le flot me possède et les vents me retournent sur le rivage. Aussi, je t'en prie par la douce lumière et par les brises du ciel, par ton père, par les espérances d'Iule, tire-moi de ces maux, toi l'invincible. »

[2] Seuls le « divin » porcher Eumée et Euryclée, la nourrice d'Ulysse trouvent une place de choix dans l'*Odyssée* toute due, selon M. Robert (, à « leurs fonctions alimentaires » qui leur confèrent « une sorte de consubstantialité avec leurs maîtres. »
M. Robert, *L'Ancien et le Nouveau. De Don Quichotte à F. Kafka*, Paris, Grasset « Les cahiers rouges », 1988, p. 103.

[3] J. Thomas (1981), p. 245.

[4] Homère, *Il.*, II, 800-801 ; Iris évoque l'armée grecque, devant Priam, en ces termes : « Je n'ai pas encore vu un tel peuple, ni aussi grand. Semblables tout à fait à des feuilles ou à des grains de sable, dans la plaine, pour combattre, ils viennent vers la ville. » Aux Enfers, Virgile use aussi d'une telle comparaison : il assimile les âmes groupées sur les rives stygiennes et auxquelles Charon refuse de faire traverser le fleuve à des feuilles qui tombent à l'automne (VI, 305-312).

Sans doute ne souhaite-t-il pas non plus faire suivre la mort de Turnus d'un mariage immédiat, mais préfère-t-il laisser, à la fin de l'œuvre, Enée seul, vainqueur d'une épopée qui fut la sienne. Par ailleurs, on voit bien que les préoccupations de Virgile ne sont pas tant matrimoniales que guerrières : le mariage est un fondement pour asseoir une paix stable et durable, la guerre est une nécessité pour obtenir cet état de paix : *si uis pacem, para bellum.* La femme fait partie de la guerre, de la même façon qu'elle participera à la paix.

En tant que médiateur entre le monde divin et le monde humain (rôle qu'il doit en partie à sa double ascendance, divine et mortelle) Enée apparaît comme un intercesseur, un guide spirituel pour ces hommes perdus sur les routes de l'exil. Ainsi Enée, bien qu'il partage leurs angoisses, doit assurer l'avenir de ses compagnons ; d'ailleurs, deux ans après la mort de Virgile, Horace rendait encore hommage à la loyauté et au courage d'Enée : « pour les Troyens exilés, à travers Troie brûlant sans qu'il fût coupable, l'irréprochable Enée, survivant à sa patrie, a préparé une voie, afin de leur donner plus que ce qu'ils avaient quitté »[1]. Enée a donc un rôle à jouer auprès de ses compagnons : il doit les guider vers la terre promise ; de même ceux-ci, aidant au projet héroïque, doivent seconder le héros durant ses tâches diverses. Ainsi, au livre I, quand le groupe des Troyens est scindé en deux par la tempête, c'est Ilionée qui dirige l'ambassade des rescapés à Carthage ; il évoque Enée en ces termes :

> *« Rex erat Aeneas nobis, quo iustior alter*
> *nec pietate fuit, nec bello maior et armis. »* [2]

Rex, le mot étonne : Enée apparaît déjà en qualité de roi alors qu'il ne l'est pas encore. Sans doute, le groupe de ses compagnons constitue-t-il son peuple en formation, justifiant alors la mention de *rex* pour qualifier leur chef. Jusqu'à son accession définitive au « trône », les compagnons d'Enée apparaissent comme le double imparfait du héros, réalisant alors le rôle de double spirituel. Ilionée, on l'a vu, remplace Enée absent dans son allocution à Didon ; au livre VII, il représentera Enée auprès de Latinus, à la tête d'une délégation de cent Troyens (VII, 212-248). Parfois l'identité est totale entre Enée et les meilleurs de ses compagnons ; ainsi, au livre VI, quand Enée sort de l'antre de la Sibylle qui vient de lui recommander de cueillir le rameau d'or, « le fidèle Achate marche à ses côtés et les mêmes préoccupations

---

[1] Horace, *Chant séculaire*, 41-44.
[2] *En.*, I, 544-545 : « Nous avions un roi, Enée ; personne ne fut jamais plus juste en sa piété ni plus grand dans la guerre et sous les armes. »

alourdissent ses pas » [1]. Le caractère d'Enée semble déteindre sur ses compagnons qui ne sont autres que le reflet du héros : ils pensent comme Enée, agissent sur ses ordres ; ainsi quand Mercure a averti Enée, en songe, de quitter Carthage, ce dernier donne ses consignes aux principaux chefs :

> *Mnesthea Sergestumque uocat fortemque Serestum,*
> *classem aptent taciti sociosque ad litora cogant,*
> *arma parent et quae rebus sit causa nouandis*
> *dissimulent.* [2]

Sans connaître les raisons à ces mesures, les hommes agiront, emplis de la confiance qu'ils vouent à Enée ; c'est ce qui fait dire à J. Thomas que les compagnons d'Enée « représentent une partie épidermique, spontanée, du Moi héroïque. Vis-à-vis d'Enée « ils sont comme le corps par rapport à l'esprit » [3]. Enée pense, ils agissent ; Enée ordonne, ils obéissent : il y a comme un lien de cause à effet qui unit le héros et ses doubles. Ils ont autant besoin d'Enée que celui-ci leur est redevable : les rapports qui lient Enée à ses compagnons tout au long de l'œuvre se composent de liens étroits, essentiels, irréductibles. Il n'en va pas de même dans l'*Odyssée* : unis par les nécessités de l'action, les individualités restent profondément marquées au sein du groupe.

A priori, les situations que traversent Ulysse et ses compagnons, et Enée et les siens sont semblables, et l'on aurait tendance à rapprocher les deux groupes ; mais, une différence majeure les oppose : l'alliance d'Ulysse et de ses compagnons est toute due aux puissances du destin qui entravent le retour du fils de Laërte, autant qu'elles retardent celui de ses compagnons ; au contraire, l'alliance des compagnons d'Enée au héros est « volonté ». M. Robert remarque que, dans l'*Odyssée*, l'hétérogénéité des personnages est la même que celle qu'on retrouve entre Don Quichotte et Sancho Pança[4] : il n'y a pas de communion au sein du groupe. Entre Ulysse et ses compagnons, les soupçons [5], les dissensions [1], les révoltes

---

[1] *En.*, VI, 158-159 :
> […]*Cui fidus Achates*
> *it comes et paribus curis uestigia figit.*

[2] *En.*, IV, 288-291 : « Il appelle Mnesthée, Sergeste et le vaillant Séreste ; qu'ils équipent les vaisseaux sans rien dire, rassemblent leurs compagnons sur le rivage, préparent le nécessaire, sans donner les raisons de ces mesures imprévues. »
On retrouve le vers IV, 288 en XII, 561 : ici encore Enée ordonne sans donner d'explications.
[3] J. Thomas (1981), p. 242.
[4] M. Robert (1988), p. 140.
[5] *Od.*, X, 410-448.

et les désobéissances ouvertes éclatent ; rien de tel dans l'*Enéide* : pas de trahison, d'exacerbation du moi, de désolidarisation. Il n'y a aucune rébellion de ses compagnons vis à vis d'Enée ; la seule dissension ouverte dans l'*Enéide* est le fait des femmes troyennes sous l'emprise de Junon. L'ombre d'Anchise survient alors pour réconforter Enée et lui redonner confiance ; il lui apprend que l'Italie n'est pas la terre promise pour tous les Troyens indistinctement :

> *« […] lectos iuuenes, fortissima corda,*
> *defer in Italiam […] »* [2]

Ainsi, Enée laissera en Sicile, sous la direction d'Aceste, les Troyens qui le souhaitent: en restreignant le groupe, il opère une sélection qui lui permet de ne conduire avec lui que les plus vaillants. Les compagnons d'Enée se trouvent alors réduits en nombre (*exigui numero*) mais non moins vaillants pour la guerre (*sed bello uiuida uirtus)*[3]. Le groupe, quelque peu « dépeuplé », se trouvera renforcé et enrichi lors des six derniers livres : aux Troyens (dirigés par Enée) se trouveront mêlés les Etrusques (dont le chef est Tarchon) et les Latins (gouvernés jusqu'alors par Latinus) : les trois groupes fonctionnels à la base de la civilisation indo-européenne vont se trouver réunis [4]. C'est ainsi que J. Thomas conclut d'une formule lapidaire et évocatrice : « décantation, purification, amélioration : tels sont les trois processus à travers lesquels se définit le rapport entre Enée et ses compagnons » [5].

Les compagnons d'Enée, à l'instar de ceux d'Ulysse, sont unis au héros par un rapport fonctionnel : dans les moments difficiles, ils lui permettent un dédoublement salutaire[6] - à mesure qu'Enée s'élève vers la sphère du pouvoir, il doit, en effet, s'alléger- et meurent pour permettre aux autres de continuer. C'est le cas du pilote Palinure qui, jeté à la mer par un dieu, offre sa vie pour le salut de l'ensemble, comme Neptune l'explique à Vénus :

> *« Vnum pro multis dabitur caput. »* [7]

---

[1] *Od.*, XII, 271-302 et 340-358.
[2] *En.*, V, 729-730 : « Ce sont les hommes d'élite, les cœurs solides qu'il faut conduire en Italie […]».
[3] *En.*, V, 754.
[4] cf. Dumézil (1968), pp. 359-403.
[5] J. Thomas (1981), p. 246.
[6] Voir *En.*, V, 34-41.
[7] *En.*, V, 815 : « Une seule vie sera donnée en rançon d'un grand nombre. »

Ce vers, incomplet, fait partie des cinquante-huit vers que Virgile - probablement surpris par la mort- a laissé inachevés. Le choix du compagnon sacrifié a une valeur symbolique : Palinure était le pilote par excellence (comme dans Homère, Automédon est le conducteur de chars), le guide terrestre disparaît pour céder la place aux guides spirituels (représentés par la Sibylle et Anchise) ; encore un sacrifice humain qui survient après ceux de Déiphobe et Didon.

Tributaire de ses compagnons et de ses proches, Enée voit peu à peu ses guides disparaître au profit d'une individualité jamais égoïste mais toujours plus avancée dans la connaissance [1]. Entouré du groupe de ses compagnons, le futur roi se constitue un peuple ; mais sera-t-il roi par la volonté du peuple ou par celle des dieux ? Si son avenir est tracé et qu'il transcende la sphère divine, il lui faudra bien l'aide des hommes pour parvenir à le réaliser. S'il reste seul malgré ses relations de couples –qu'ils s'agissent de duos ou de duels- et la présence d'une collectivité qui lui est acquise, Enée a besoin d'autrui pour progresser non seulement dans sa vie affective, mais aussi dans sa vie morale et sociale. Outre la φιλιά des Grecs, cette tendance naturelle qui incite les hommes à établir des liens dans le cadre de structures communautaires (famille, cités …), il y a aussi une dimension éthique, au-delà des simples données biologiques, qui commande la rencontre d'autrui. C'est la sympathie ou bienveillance désintéressée qui conduit l'homme vers son semblable. Il en va ainsi de l'attitude de Didon, Evandre ou même Latinus à l'égard d'Enée : tous trois l'accueillent comme un hôte. La relation à autrui est ainsi à concevoir selon ce triple cadre : affectif, moral et social.

b. Couples utiles et couples anecdotiques

Dans le cadre du lien affectif, autrui prend le visage concret de l'aimé, du parent, du proche ; dans un rapport moral, c'est la relation à l'autre dans sa plus grande généralité – sans considération particulière pour sa nationalité, son état social - qui prime ; dans un cadre plus social, c'est l'homme en tant qu' « animal politique », selon la définition d'Aristote, qui prévaut. Or, Enée connaît de multiples relations duelles dans chacun de ces trois cadres, mais, à chaque fois, une seule subsiste, réduisant les autres à l'état de souvenir ; c'est ainsi qu'on

[1] G. Lukacs (1963), p. 60, rappelle que « la communauté est une totalité concrète, organique », aussi est-elle mouvante et soumise aux fluctuations du destin.

peut parler de couple utile au cheminement épique et de couple anecdotique, plus romanesque. Ascagne (pour le pôle affectif), Lavinia (pour le pôle social), Latinus (pour le pôle politique) : voilà les trois personnages qui, au terme de l'épopée, entrent dans un couple durable avec Enée. Chacun de ces trois couples forme une synthèse commode pour faire prévaloir le projet épique : Enée et Ascagne présentent une synthèse temporelle ; Enée et Lavinia un syncrétisme des peuples ; Enée et Latinus, l'union des pouvoirs. Mais pourquoi n'avoir privilégié que ces trois relations, au terme de l'*Enéide* ? Est-ce pour invalider les autres couples de l'épopée et n'en faire que les étapes nécessaires à l'aboutissement de ces trois unions ? Est-ce, au contraire, pour mettre en valeur les autres unions d'Enée, plus vraies et moins codifiées, en les ancrant dans un temps donné qui les inscrit au cœur de la légende ?

En donnant une fin à la plupart des unions d'Enée, Virgile leur confère un caractère plus proche de l'humanité ; c'est sans doute pour cela que Didon est celle des trois compagnes d'Enée dont on se souvient généralement le plus. Sa vie ressemble par bien des aspects à celle de nombreuses femmes : malheureuse, amoureuse, délaissée, désespérée ; c'est un personnage de roman si réaliste qu'elle semble presque un personnage vivant. Virgile a réussi, avec la peinture de Didon, à faire entrer la vie réelle dans la vie rêvée - soit imaginaire- de l'épopée. C'est à cette barrière que se heurte le couple formé par Didon et Enée : quoique son destin soit également un destin d'exception, la reine de Carthage appartient définitivement au monde humain, terrestre et mortel ; Enée fait davantage partie du monde des dieux dont il apparaît comme le représentant sur terre. Possible temporairement, dans le cadre d'une rencontre, la cohabitation de ces deux mondes est incompatible dans la durée. Cette liaison devient une anecdote (comportant ses moments de joie et de malheur) dans la vie du héros. Pour qu'une union soit durable, elle doit être bâtie, moins sur une réciprocité de sentiments, que sur une vie et un destin communs. Lavinia ne s'appartient pas, pas plus qu'Enée : ils sont voués à leur destin et en acceptent tous deux les codes. Tout le monde disparaît auprès de Lavinia, excepté son père ; tout le monde s'effrite autour d'Enée, seul son fils subsiste. Ils sont dans un rapport de force équivalent, propre à assurer la pérennité de leur union. La réussite du couple passe par la stabilité.

En fait, généralement, le couple n'offre pas à l'individu un état suffisamment sécurisant pour son épanouissement. S'il est indispensable à sa formation, à l'image du rôle joué par Créuse, Didon, Anchise ou Vénus par rapport à Enée, il ne peut constituer un but en soi. Il n'est qu'un seul couple qui conserve sa validité d'un bout à l'autre de l'épopée – si l'on considère que Lavinia et Latinus sont des personnages qui n'apparaissent que plus tard dans l'épopée- c'est celui qu'Enée forme avec Ascagne : tous deux sont alors les figures de

deux époques, instaurant un *continuum* dans la généalogie romaine ; ils incarnent la continuité de deux périodes qui inscrivent l'histoire de Rome dans les temps immémoriaux de la légende. C'est moins le couple qu'ils forment qui importe que la transcendance du temps par une même famille : ils sont plus remarquables dans leur continuité que dans leur simultanéité. D'ailleurs, on les voit rarement côte à côte : au départ de Troie, Enée décide de prendre son destin en mains tout comme il tient Ascagne par la main. Image pieuse s'il en est, à laquelle répond le dernier tableau de l'épopée liant le père au fils ; au moment de partir combattre les Rutules, Enée embrasse son fils :

> *Postquam habilis lateri clipeus loricaque tergo est,*
> *Ascanium fusis circum complectitur armis*
> *summaque per galeam delibans oscula fatur […]* [1]

Dans ce baiser, c'est toute l'épopée qui s'arrête. Le souffle épique laisse la place au souffle originel, ce souffle de vie et d'amour qui marque l'humanité du sceau de la perpétuité. Virgile écrit ce passage, le ressent il y a plus de deux mille ans de cela ; aujourd'hui encore nous en percevons toute l'intensité. A travers le geste d'Enée, c'est l'affection d'un père pour son fils qui s'exprime : il réhabilite Pallas, Lausus, Euryale que la mort a fauchés dans leur jeunesse alors que la vie coulait encore dans les veines de leurs parents. Avec ce baiser, l'épopée retrouve une progression normale : c'est le père qui risque sa vie dans la guerre et c'est à son fils qu'il transmet sa mémoire. Immortalisés dans la gloire que leur confère leur mort anticipée, les jeunes gens de l'*Enéide* – Ascagne mis à part- sont à l'image de la figure des héros qui habitent les mémoires des contemporains de Virgile. Narcisse, Phaéton, Icare : tous victimes de leur jeunesse. Ascagne n'est pas de ceux-là : il est le pivot entre la légende divine et l'Histoire, entre Enée et Auguste : il incarne le devenir du peuple romain, un peuple en marche qui s'est relevé de ses cendres. Enée prend son fils dans ses bras [2], dans une étreinte qui, si elle n'est pas la dernière, a une valeur testamentaire : c'est le geste d'un père qui quitte son fils et lui garantit son amour, en échange de quoi il lui demande de conserver sa mémoire. Certes Ascagne est plus âgé qu'Astyanax, mais le geste est similaire dans l'*Iliade*, à cette différence près qu'Hector embrasse son enfant, puis le tend à Andromaque qui le

[1] *En.*, XII, 432-434 : « Après avoir bien ajusté à son flanc le bouclier, la cuirasse sur son dos, tout bardé de fer il embrasse Ascagne et à travers le casque l'effleure d'un baiser ; il lui dit […] ».
[2] C'est un geste qu'on retrouve de manière similaire chez Tacite, *Hist.*, I, 36 : *Ut quemque adfluentium militum adspexerant, prensare manibus, complecti armis.*

reprend dans ses bras : la figure de la mère-épouse ajoute au pathétique de la scène ; la beauté de la scène ne peut laisser insensible, à l'image de l'émotion sensible dans ce couple réuni pour une dernière fois dans l'épopée : « A ces mots, il mit son fils dans les bras de sa femme. Elle le reçut sur son sein parfumé, et son rire se remplit de larmes … Son mari l'aperçut et fut pris de pitié »[1].

Hector est surtout un héros aux valeurs familiales, Enée porte davantage en lui des valeurs patriotiques : le premier quitte sa femme et son fils, le second lègue son avenir à sa descendance. Et si finalement, c'était dans la trinité que s'accomplissait l'être épique ; triste constat alors, car il n'est aucune famille heureuse qui perdure dans l'épopée : toutes sont, à un moment ou à un autre, amputées de l'un de leurs membres. La formation de l'individu doit-elle s'accompagner d'un manque qui justifie toujours son ardeur à le combler. L'être épique se construit-il plus dans la douleur que dans le bonheur, plus propre à l'être banal ? Le sacrifice de sa vie personnelle n'est-il pas un prérequis indispensable pour accéder au bonheur collectif ?

Pour prix des victoires, les dieux demandent toujours une offrande : le héros, doit comme les autres, payer sa contribution à l'entreprise divine. Le ternaire est un symbole majeur qui ne se conçoit que par rapport au double : « trois » réunit quand « deux » divise. Le triangle symbolise assez bien cette union de deux points séparés spatialement et qui se réunissent en un troisième, alors que le chiffre « deux » marque une exclusion plus qu'une réunion. Seul le groupe ternaire autorise la multiplicité dans l'unité : il résout les contraires dans une harmonie qui les comprend tous deux - à partir du chaud et du froid, il crée le tiède. C'est ainsi que ce chiffre revient à de multiples reprises dans l'*Enéide*, souvent d'ailleurs pour marquer une vaine tentative d'un effort qui échoue par trois fois. C'est le symbole de la vie à travers l'enfant qui naît de l'union de l'homme et de la femme. C'est un principe d'harmonie qui apparaît toujours de manière négative dans l'épopée : le « trois » marque l'échec des efforts, de la famille ; il se désagrège au profit d'une dualité elle-même précaire et se résout dans une unité controversée. Tout converge vers la seule réussite d'un groupe ternaire : celui qui relie le passé, incarné par Enée, le présent, que figure Ascagne et le futur, symbolisé par Auguste. L'échec des couples nous conduit à mettre en valeur la réussite de l'unique triade valide, rehaussant ainsi la valeur d'Auguste. Le grand homme se définit par sa singularité et les rapports particuliers qu'il entretient avec ses prédécesseurs : il s'inscrit dans une lignée.

[1] Homère, *Il*., VI, 485-487.

Dans ce cadre, il est un objet qui sert de témoin des différentes époques et permet de relier tous les acteurs principaux de l'histoire de Rome : c'est le bouclier.

C'est le lien entre Enée et Auguste, la légende et l'histoire, mais également celui qui rattache l'épopée latine à l'épopée grecque : c'est véritablement un vecteur de cohésion par-delà les époques. A la force légendaire d'Hercule, Enée ajoute une sensibilité qui le rend plus humain, plus proche de nous que ne l'était le fils de Jupiter et d'Alcmène ; fort des grandes valeurs de courage et d'abnégation de son prédécesseur dont il porte l'effigie devant le corps - pour parer les coups de ses adversaires - Enée se voit investi d'un pouvoir particulier qu'il transmettra à ses descendants, chargés d'en faire bon usage. Il apparaît comme un nouvel Achille, un anti-Antoine et un futur Auguste, se définissant par l'association ou l'opposition à un personnage de renom – qu'il soit légendaire ou historique. Si le seul couple efficient de l'épopée est celui qu'Enée forme avec son fils Ascagne, la présence d'Auguste est partout décelable : présent depuis l'histoire des origines, Auguste s'incarne en Enée. Et pourtant, malgré tous ces liens qui le relient à tel ou tel personnage, Enée est seul : il n'appartient qu'à lui que se réalise le destin de Rome, mais qu'en est-il de son destin personnel ? S'il se confond avec celui de son peuple, ce n'est pas sans créer une certaine nostalgie dans le cœur du héros, celle d'un temps où il lui suffirait d'être homme, avec toute la simplicité d'une vie sans apparat, pour être heureux.

c. A la recherche de l'amour perdu

Quand on cherche à comprendre l'organisation des couples dans l'*Enéide* et leur influence sur l'individu, on ne peut faire l'impasse d'un rapprochement avec les héros amoureux, et parmi eux deux figures antithétiques : Ulysse ou l'image d'un bonheur retrouvé et Orphée ou l'harmonie perdue. Orphée a perdu Eurydice, Ulysse doit retrouver Pénélope : Enée tient un peu des deux, mais, paradoxalement, il n'est vraiment lui-même que lors de son idylle avec Didon. C'est précisément au moment où Enée oublie sa mission que les dieux sont sans influence sur lui ; seule Didon a été touchée par l'amour. En ce qui concerne la perte de Créuse et l'hymen prévu avec Lavinia, ce sont les dieux qui le conduisent d'abord à supporter la perte de la première, ensuite à revendiquer le mariage avec la seconde. Enée et Ulysse sont comparables en plus d'un point et notamment à travers leur rapport au couple : sans épouse durant leur parcours sur mer, ils doivent (re)conquérir un pouvoir qui leur revient. Des femmes jalonnent leur périple, mais l'une d'entre elles est le but (inavoué pour Enée) de leur

voyage : Lavinia et Pénélope ; en outre, une déesse leur est secourable à chacun, respectivement Vénus et Athéna. Et pourtant, il est des différences importantes que l'on ne peut ignorer : Enée est accompagné de son fils Ascagne quand Ulysse est éloigné de Télémaque ; Ulysse doit retrouver sa femme légitime ; l'image de l'épouse se confond pour Enée en Créuse et Lavinia, la femme perdue et la femme promise.

Quant à Orphée, il fait de la quête de l'altérité un but en soi, alors qu'Enée la transcende pour lui préférer celle de l'unité : quand Orphée ne supporte pas la perte d'Eurydice, Enée accepte celle de Créuse. Tous deux descendront aux enfers : l'un pour y retrouver Eurydice, l'autre y verra une Didon fuyante. Finalement, Orphée reviendra seul sur terre, Enée y trouvera, après ses combats, une épouse promise. Les trois étapes fondamentales de la relation amoureuse sont inversées dans les deux cas : elle débute par la mort, se poursuit par les retrouvailles, et aboutit à deux issues distinctes - l'échec pour l'un, la réussite pour l'autre. Pour Enée, à chaque étape correspond une femme précise alors que pour Orphée, c'est Eurydice qui est l'unique objet de son attention ; parti à la recherche de son amour perdu, il se perdra lui-même. Les dieux ne permettent pas que le même sort échoie à Enée ; autour de lui, les êtres se régénèrent, aux couples passé correspondent des couples nouveaux, à l'image du cycle de la vie qui reprend son cours aux enfers. C'est ce qu'explique Anchise à Enée qui voit une foule d'âmes se précipiter aux abords du Léthé :

> *« Has omnis, ubi mille rotam uoluere per annos,*
> *Lethaeum ad fluuium deus euocat agmine magno,*
> *scilicet immemores supera ut conuexa reuisant*
> *rursus, et incipiant in corpora uelle reuerti. »* [1]

Deus est ici un terme général pour évoquer la déité, sans lui apposer un nom particulier. Ces quatre vers sont fondés sur un triple mouvement qui rappelle les trois étapes amoureuses que connaît Enée (séparation d'avec Créuse, retrouvailles avec Didon, mariage avec Lavinia) : les âmes tournent la roue du temps, puis se rassemblent autour du Léthé pour ensuite remonter sur terre. Le renouvellement des âmes suit une démarche qui va de l'oubli de la vie terrestre et de ses vicissitudes à l'envie de la connaître à nouveau. De la même façon, Enée doit abandonner Créuse pour trouver Lavinia ; sa courte idylle avec Didon lui permet de

[1] *En.*, VI, 748-751 : « Toutes ces âmes que tu vois, lorsque pendant mille ans elles ont tourné la roue du temps, un dieu les évoque, grande troupe, auprès du fleuve Léthé : elles doivent avoir tout oublié, pour qu'elles retournent voir les voûtes d'en haut et commencent à vouloir revenir dans des corps. »

recentrer ses efforts et d'avoir la volonté de reprendre la mer à l'image des âmes qui veulent revenir sur terre. Enée se saisit de sa mission comme les âmes s'emparent d'un corps, avec le désir de mener jusqu'au bout leur vie. C'est un peu comme si l'escale à Carthage appartenait au domaine irréel du rêve : Enée oublie sa mission, comme les âmes au bord du Léthé ; de la même façon que pour ces dernières, il faudra l'intervention d'un dieu et l'impact de la volonté pour quitter ce doux repos. En poussant encore plus loin la similitude entre ces deux situations, on peut dire qu'Enée, en tant qu'homme, est mort symboliquement à Troie – la mort réelle de Créuse en étant la marque tangible - qu'il s'est régénéré à Carthage – Didon étant une victime offerte à sa survie à lui - et qu'un nouveau héros est né sur les rives du Latium – ce renouveau étant marqué concrètement par son union avec Lavinia.

Gages de sa progression, les trois femmes qui jalonnent sa vie marquent une période de son évolution qui s'avère proche du parcours que suivent les âmes défuntes. Enée a besoin d'une altérité sans cesse renouvelée qui l'accompagne dans son parcours : accomplissant en l'espace d'une vie le cheminement qu'une âme met mille ans à entreprendre, il doit sa régénération rapide au sacrifice des femmes qui l'accompagnent. Les dieux lui impulsent un mouvement que sa volonté seule peut poursuivre. S'il progresse seul, il a besoin des autres pour atteindre le but de sa quête ; un état de parfaite solitude ne lui permettrait pas de parvenir à ses fins. S'il réussit là où Orphée a échoué, c'est parce qu'il accepte le sort d'exception qui lui est réservé. Enée a besoin d'autrui pour se diriger dans l'espace épique ; pourtant, progressivement, il s'affirme en tant que héros solitaire. C'est ainsi que les relations qu'il entretient avec les femmes divergent sensiblement de celles que connaît Ulysse. Si ce dernier demeure sept ans chez Calypso, puis une année entière chez Circé, il n'en aspire pas moins à retrouver son épouse Pénélope ; Enée, lui, délaisse ses femmes dans des départs précipités – à Troie comme à Carthage. Virgile accorde une place nettement moindre à ces liaisons que ne le fait Homère. Dans l'*Odyssée*, c'est même une femme qui est le propos du livre : c'est le livre d'Ulysse qui souhaite retrouver Pénélope.

Les données sont sensiblement différentes dans l'*Enéide*, car le caractère du héros est davantage dessiné que dans l'*Odyssée*. De plus, c'est un héros qui évolue, au gré de son parcours géographique, changeant ainsi d'attitude vis à vis des personnages qu'il côtoie. Dans les trois sections principales de l'*Enéide* –chant I à IV ; V à VIII ; IX à XII – Enée revêt un visage différent, quand Ulysse reste constant d'un bout à l'autre de l'*Odyssée*. C'est la *pietas* (l' εὐσέβεια grecque) qui est la vertu cardinale de la deuxième section de l'*Enéide* (livres V à VIII), cette *pietas* si caractéristique d'Enée. C'est, en effet, dans cette partie de l'*Enéide*

que la piété est la plus présente et la plus véritable. Dans la première section (I à IV) l'importance du *fatum* inhibait la *pietas* ; lors du départ d'Enée de Carthage, les destins foulaient au pied la piété et Didon l'évoquait en ces termes :

> *« Infelix Dido, nunc te facta impia tangunt ?*
> *Tum decuit, cum spectra dabas. En dextra fidesque,*
> *quem secum patrios aiunt portare penatis,*
> *quem subiisse umeris confectum aetate parentem ! »* [1]

Par ce départ précipité, Enée a détruit - au moins aux yeux de Didon- ses actes précédents empreints de piété : pieux envers les dieux et envers son père, Enée s'est rendu coupable d'impiété envers Didon ; c'est ainsi qu'on peut dire que le *fatum* l'a emporté sur la *pietas* dans ce premier tiers de l'*Enéide*. La troisième section de l'épopée (IX à XII) est quant à elle sous l'égide du *furor*, un *furor* qui exclut la piété[2], sauf chez Enée où le *furor* éprouvé après la mort de Pallas ne remet pas en cause la *pietas*. Aussi, ce n'est que dans le second tiers de l'*Enéide* (V à VIII) qu'Enée « mérite » réellement cette épithète de « pieux » ; c'est dans cette tranche de l'épopée qu'elle trouve sa véritable expression. Tout comme Ulysse, Enée, respectueux des dieux est également l'objet des soucis et de l'affection d'une partie d'entre eux ; comme son correspondant latin, Ulysse réussira à atteindre sa patrie grâce à l'aide des dieux.

En nous fondant sur ces analogies entre Ulysse et Enée, voyons quel est le parcours initiatique que suit le roi en devenir : le déplacement physique est révélateur des mouvements intérieurs qui animent le personnage ; il est aussi symbolique dans le cadre de l'étude des couples. Au retour vers le connu pour Ulysse correspond le départ vers l'inconnu d'Enée. Petit à petit nous rendons à Enée son intégralité, nous réunissons en une progression chronologique les événements épars de sa vie ; le grand puzzle de son existence se complète progressivement.

L'*Enéide* et l'*Odyssée*, comparables à plus d'un titre, ont notamment en commun la concomitance de leurs actions respectives. Homère situe l'*Odyssée* après la chute de Troie :

---

[1] *En.*, IV, 596-599 : « Infortunée Didon, aujourd'hui l'impiété te touche ; il fallait y songer naguère, quand tu donnais ton sceptre. Voilà donc les serments, la foi de l'homme qui, paraît-il, porte avec lui les Pénates de sa patrie et qui chargea sur ses épaules son père brisé par les ans ! »
[2] cf. *En.*, XII, 946.

les Grecs retournent dans leur foyer et parmi eux Ménélas, Agamemnon et Ulysse. De même l'*Enéide*, bien que postérieure d'environ sept siècles à l'*Odyssée*, campe un décor identique : Troie brûle, les Troyens s'enfuient. Il y a donc un désir de la part de Virgile de donner la réplique à Homère, de commencer son épopée sur le même événement, mais en prenant cette fois le point de vue des assiégés et non celui des assaillants. Ainsi les aventures d'Ulysse et d'Enée sont-elles d'autant plus comparables qu'elles sont simultanées. Toutefois, les pérégrinations d'Ulysse sont sensiblement plus longues que les errances d'Enée. Outre le voyage proprement dit, Ulysse est resté sept ans chez Calypso et un an chez Circé [1], alors que les errances parsemées d'embûches d'Enée ont duré sept ans en tout ; une des Troyennes accompagnant Enée le rappelle :

« Septima post Troiae excidium iam uertitur aestas […]» [2]

Didon a fait le même compte au moment de l'arrivée des Troyens en Afrique[3]. D'autre part, Enée annonce au livre V qu'une année vient de s'écouler depuis la mort d'Anchise[4] ; ce chiffre sept n'a pas une réelle valeur mathématique, mais il insiste sur la grande durée des périples (il veut dire « beaucoup »). Sans doute y a-t-il également un écho aux sept années qu'a duré le retour de Ménélas[5]. Le nombre sept dans l'*Enéide* n'a donc a priori pas de valeur autre que symbolique et on ne peut en tirer aucune conclusion quant à la durée réelle du voyage. L.-A. Constans suggère de prendre *aestas* au sens de demi-année, se référant à un emploi de Silius Italicus (*Punica*, III, 383) : « nous serions donc ramenés à trois ans et demi qui satisferaient à la fois à la vraisemblance et à la valeur symbolique »[6]. Ainsi le périple d'Enée rappelle celui d'Ulysse, mais à une échelle moindre : Virgile trouve un raccourci aux dédales homériques ; le poète latin a sensiblement modifié l'héritage homérique tout en respectant la structure établie par son éminent prédécesseur.

D'ailleurs, bien souvent, Virgile traite par simple allusion des faits largement développés par Homère : constamment on retrouve ce jeu d'écho, ce pouvoir de l'art de la suggestion. Ainsi, comme avertis par l'expérience d'Ulysse, les compagnons d'Enée font un

[1] Ulysse a mis près de vingt ans pour retrouver Ithaque –dix ans de guerre à Troie et dix ans de voyage ; cf. *Od*., XVII, 327 et XIX, 484 entre autres.
[2] *En.*, V, 626 : « Déjà depuis la ruine de Troie notre septième année qui s'achève […] ».
[3] *En*., I, 755.
[4] *En*., V, 46 *annuus exactis completur mensibus orbis*, « les mois ont passé, le cercle de l'année s'achève. »
[5] *Od.*, IV, 82.
[6] L.- A. Constans (1938), pp. 403. On se reportera aussi, sur ce point, à « la chronologie du voyage d'Enée » par J. Perret, *En*., t.I, à propos du chant III, pp. 167-171.

large détour pour échapper à Charybde et Scylla[1], mais recueillent un compagnon d'Ulysse oublié dans l'antre de Polyphème. Achéménide, sorte de second Philoctète[2] oublié par ses compagnons, se montre aux Troyens au petit jour[3] et sollicite leur bienveillance : « les Troyens, Anchise, vont reprendre le rôle qui convient à leur majesté, un rôle royal » [4]. Ces petits indices parsemés dans l'*Enéide* tendent à préparer le couronnement d'Enée et lui permettent d'exercer son humaine piété ; il recueillera l'étranger et comme l'écrit Delille :

« Et la mer voit un Grec sur les vaisseaux de Troie »[5].

Recueillir ce Grec oublié par Ulysse, c'est se reconnaître l'héritier d'Homère, c'est lier très étroitement Enée à Ulysse... C'est ainsi qu'on peut assimiler leurs deux périples : ils traversent la mer en quête d'un pays, ils connaissent les aléas du voyage (tempêtes, mer houleuse...), abordent dans des contrées inconnues. Mais si, globalement, les circonstances de leur navigation sont comparables, le sens et les motivations de leur voyage sont très différents: « tandis qu'Ulysse était ballotté sur les mers pour regagner sa patrie au retour d'une terre étrangère, Enée fuyait sa patrie ruinée pour gagner une terre étrangère » [6].

Le point de départ et le but de leurs courses[7] sur mer sont divergents, seul le contenu de leurs navigations est similaire. D'ailleurs, les circonstances dans lesquelles ils font tous deux le récit de leurs malheurs sont semblables ; à preuve la similarité de leur situation : tous deux ont abordé en une terre étrangère (Carthage ; la Phéacie) et, recueillis par la reine ou le roi (Didon ; Alcinoos), ils sont priés de dévoiler leur identité et de raconter leurs malheurs. C'est donc de manière analeptique que l'on apprend le contenu de leurs aventures précédentes qui, à tous deux, leur sont douloureuses. Quand Didon demande à Enée de raconter ses malheurs, il lui répond :

« Infandum, regina, iubes renouare dolorem,
[...]
Sed si tantus amor casus cognoscere nostros

[1] *En.*, III, 548-568.
[2] Philoctète, chef achéen, est totalement absent de l'*Iliade*, ayant été abandonné sur l'île de Lemnos, à cause de la puanteur que dégageait une morsure de serpent dont il avait été victime.
[3] *En.*, III, 590-592.
[4] J. Perret, *En.*, t.I, note 1 p. 98.
[5] J. Dellile, *Le Malheur et la Pitié*, poème en 4 chants, Londres, chez A. Dulau et co., 1803, p. 101.
[6] J.P. Brisson (1966), p. 258.
[7] C'est le mot employé par Virgile pour qualifier les navigations d'Enée ; *En.*, III, 716-717 *:*
Sic pater Aeneas intentis omnibus unus
fata renarrabat diuom cursusque docebat.
« Ainsi le grand Enée, unique objet de l'attention de tous, retraçait les desseins des dieux et racontait ses courses. »

et breuiter Troiae supremum audire laborem,
quamquam animus meminisse horret luctuque refugit,
incipiam. » [1]

On retrouve une réponse similaire quand Arété (l'épouse d'Alcinoos) questionne Ulysse : « Ce serait une chose terrible, reine, de faire en un discours le détail de mes chagrins, car les dieux, fils d'Ouranos, m'en ont donné beaucoup. Mais ce dont tu t'enquiers, et que tu me demandes, je vais te le dire »[2].

Voilà les mots des héros qui introduisent le récit de leurs malheurs passés : Enée les contera en deux livres (*En.*, II et III), Ulysse en six chants (*Od.*, VII à XII) ; la disproportion de ces deux récits est à la mesure de la taille de chacune des épopées (l'*Odyssée* compte vingt-quatre chants, contre douze livres pour l'*Enéide*). C'est ce qui fait dire à J.P. Brisson : « le souffle de l'épopée virgilienne reste bien court en face des épopées homériques. Le récit des navigations d'Enée est d'une sécheresse décevante dans sa brièveté, à côté du luxe de péripéties des aventures d'Ulysse »[3]. Cette assertion de J.P. Brisson - aussi éminent soit-il- paraît contestable : Homère déploie tout un art du fantastique, à travers les récits d'Ulysse, qui contraste avec le goût du réalisme que manifeste Virgile dans la narration d'Enée. La différence entre les deux récits se situe au niveau de la réalité : Homère franchit la barrière du fantastique, Virgile s'en détourne quelque peu. Cela peut effectivement décevoir le lecteur avide d'événements surnaturels, mais conforte les aspirations du lecteur plus attaché à la réalité - plus conformiste peut-être - et plus soucieux de l'avenir de l'humanité (et de son passé) que de celui de la divinité (manipulatrice de l'humanité).

On retrouve d'ailleurs cette différence entre réalité et fantastique dans le déroulement même des voyages d'Enée et d'Ulysse : le héros grec sait où il va, mais il ne sait comment y aller ; le héros latin ignore tout[4]. Bien sûr il y a les signes, les messages divins qui interviennent pour le guider, « mais ce qui est connu par voie de révélation surnaturelle n'est pas toujours lumière immédiate»[1]. En somme, Enée et ses compagnons sont :

---

[1] *En.*, II, 3 et 10 à 13 : « Tu me demandes, reine, de revivre une peine indicible [...]. Mais si tu as tel désir de connaître nos malheurs et d'entendre en bref les suprêmes souffrances de Troie, quoique mon âme en deuil frissonne à ces souvenirs, déjà enfuie à leur approche, j'essaierai. »
[2] *Od.*, VII, 241-243.
[3] J.-P. Brisson (1966), p. 259.
[4] B. Otis (1964), p. 251, relève cette distinction quand il écrit : « Odysseus knows very well where he is going. What detains him is a series of quite tangible accidents. But Aeneas is hampered primarily by his uncertainty. » ; « Ulysse sait très bien où il va. Ce qui le retient c'est une série d'accidents assez tangibles. Mais Enée est surtout gêné par son incertitude. »

[…] incerti quo fata ferant, ubi sistere detur. [2]

Bien sûr Enée avait pourtant eu les annonces de Créuse qui lui fixait l'Hespérie comme terre d'accueil[3], mais ces indications pouvaient prêter à confusion et rendre l'avis de Créuse fort incertain. Ainsi l'aventure d'Ulysse est fantastique (sur le chemin du retour, les dieux entravent sa progression), celle d'Enée est plus réelle (il connaît les déboires du navigateur et les haltes salutaires). Pour Ulysse il s'agit d'un véritable « retour au pays natal », alors que pour Enée il s'agit d'un départ du pays natal vers un pays d'accueil, vers le berceau de la civilisation romaine- quoique l'Italie soit aussi la terre de Dardanus, l'ancêtre d'Enée [4].

Aussi, ce n'est pas au niveau de leurs errances respectives qu'Ulysse et Enée présentent le plus grand nombre de similitudes : il y en a, on l'a vu, mais compensées par des divergences plus importantes encore. En fait, c'est dans une vision futuriste qu'on peut rapprocher ces deux personnages et que l'on peut aller jusqu'à les identifier l'un à l'autre : tous deux sont appelés à régner. L. Bardollet précise que le sujet de l'*Odyssée* n'est pas « le déroulement des courses errantes d'Ulysse revenant de Troie, mais le rétablissement de la suprématie à Ithaque par l'élimination des prétendants » [5]. Mais l'*Odyssée* évoque un destin personnel : Ulysse est un roi patriarcal qui rentre au logis et peine pour en redevenir le maître; l'*Enéide* figure l'histoire de l'homme au service de la collectivité. Enée est voué à régner sur le Latium, non avec l'idée de retirer quelque profit de ce pouvoir, mais avec celle de fonder un Etat. C'est Jupiter lui-même qui confirme à Junon la mission d'Enée [6] : ce dernier apparaît bien comme fondateur et non comme conquérant. Il n'y a pas d'idée de conquête dans l'*Enéide*, mais une idée de quête qui devient requête dans l'*Odyssée*. Autour de cette notion de pouvoir (un pouvoir trouvé pour Enée, retrouvé pour Ulysse) se profile la fonction suprême de la pyramide dumézilienne : celle qui consacre le héros, roi.

Pour atteindre la sphère du pouvoir, il faut - dans l'épopée tout au moins- répondre à un certain nombre de critères que jugent et qu'évaluent les dieux à travers des épreuves imposées au héros. Les errances sur mer constituaient le premier tableau de ce diptyque expérimental ; le second volet est composé des combats sur terre : la première série

---

[1] J. Perret, *En.*, t. I, note 7 p. 172.
[2] *En.*, III, 7 : « [...] ne sachant où les destins nous porteront, où nous aurons licence de nous fixer. »
[3] *En.*, II, 781-784.
[4] *En.*, III, 167-168.
[5] L. Bardollet, postface à l'*Odyssée*, p. 664.
[6] *En.*, XII, 834-837.

d'épreuves évaluait l'endurance du héros, la deuxième doit éprouver sa vaillance. Pour surmonter ces travaux quasi herculéens, il lui faut l'appui d'hommes dévoués : ses compagnons. Les rapports qu'il entretient avec ceux-ci sont essentiels, car, à travers ses compagnons, c'est le peuple du futur roi qui se profile. Enée a plus de similitudes avec Ulysse qu'avec Orphée : il ne fonde pas sa vie sur son bonheur personnel, mais se sacrifie pour le salut de la collectivité. C'est là que se marque une des différences notables avec Orphée : Enée est investi d'une mission qui ne l'autorise pas à privilégier ses relations de couple. C'est un personnage en formation ; or, l'être intermédiaire qui apparaît à chacune de ces étapes est un être achevé, à l'image des traits successifs que réalise un peintre sur son tableau : « il sait que l'ébauche est une réalité qui vit, qui pourrait vivre, qui pourrait survivre »[1]. Aujourd'hui n'est pas la négation d'hier, mais un état d'élaboration plus affiné. Les différentes phases qui conduisent Enée à acquérir la maturité nécessaire aux héros sont autant d'étapes qui ont leur unité propre et qu'on ne saurait uniquement concevoir comme des ébauches encore imparfaites.

Enée est un véritable représentant de l'humanité en tant qu'il connaît dans sa seule vie tous les sentiments humains principaux poussés à leur paroxysme, tous encadrés par l'amour qui pousse au sacrifice de soi et la haine qui conduit à la mise à mort de son prochain. Encore une fois, on peut citer ces paroles, transposables à l'*Enéide*, de G. Bachelard : « Jamais je n'ai si bien compris qu'en contemplant les Oedipes d'Henri de Waroquier qu'une sculpture n'est pas un instantané. Henri de Waroquier, sur un seul visage, a concentré la souffrance continue, la souffrance qui marche sans répit comme une fatalité. Oui, lisez un seul visage écrit dans le bronze par Henri de Waroquier et vous lirez toute la tragédie de l'homme en lutte héroïque avec la Fatalité »[2]. De la même façon, on suit Enée à différentes étapes de son existence : souffrant lors de la mort de ses proches ou heureux auprès de ses amis ; chacun des deux visages alterne avec l'autre, avec toute une palette de nuances qu'il nous appartient de déceler. Ce qui est sûr, c'est qu'il est seul, au centre du tableau, et que tous les autres personnages ne font que graviter autour de lui, mais sans interférer sur son destin exemplaire et unique.

[1] Bachelard (2002), chapitre sur le sculpteur Henri de Waroquier dans la première partie intitulée « Arts », p. 49.
[2] Bachelard (2002), p. 53.

B Le héros ne peut progresser que seul : le couple, une entrave à sa démarche

« Puis je tombe énervé de parfums d'arbres, las
Et creusant de ma face une fosse à mon rêve,
Mordant la terre chaude où poussent les lilas,
J'attends en m'abîmant que mon ennui s'élève […] »[1]

A travers ce quatrain de Mallarmé, on perçoit le double mouvement ascendant et descendant qui guide tout parcours, oscillant entre rêve et réalité. Et pourtant, il paraît un peu réducteur d'assimiler le rêve à l'élévation et de réserver la chute souterraine à la mort[2]. D'accord avec la théorie soutenue par Bachelard, on peut souligner l'interaction qu'il y a entre ces deux principes, « comme s'il n'y avait pas de rêves de vies souterraines, de rêves creusant » [3]. En effet, lors de la catabase d'Enée, on assiste au mélange de ces deux principes, le rêve soutenant la vision du monde infernal ; Enée passe la porte des Songes quand il arrive à nouveau sur terre. Et ce mouvement n'est pas uniquement vertical, il agit aussi sur un plan horizontal à travers le temps linéaire qui progresse de la légende à l'histoire.

a. Enée : la stature d'un homme, l'envergure d'un peuple

La force de Virgile vient de son utilisation du symbole et de l'allégorie qu'il manie avec une égale dextérité [4] ; ainsi, la tempête du premier livre est-elle à lire en miroir avec les événements chaotiques qui ont bouleversé l'Etat romain. La construction symbolique lui permet un jeu discret d'échos, de rappels et une utilisation du temps particulière : quand l'Histoire est narration et déroulement du temps linéaire (ou cyclique parfois), le symbole est atemporel, image figée d'un état des choses : il construit le mythe, le forge sans l'inscrire dans un cadre spatio-temporel immuable. Le symbole est adaptable au contexte et à la mobilité ; il acquiert un sens différent pour chacun, suivant son histoire personnelle et l'Histoire politique.

[1] Mallarmé, « Renouveau », sonnet irrégulier.
[2] D. Aish, *La métaphore dans l'œuvre de Stéphane Mallarmé*, Paris, 1938, p. 44, souligne de manière dichotomique « l'opposition entre les idées de s'abîmer et de s'élever ».
[3] Bachelard (2002), p. 159. L'ordonnance du recueil, tout comme son titre, est un choix de l'éditeur qui a rassemblé dans un même livre différents textes de Bachelard, après sa mort.
[4] J. Perret (1952), p. 94, reconnaît plus volontiers un talent purement virgilien dans l'utilisation du symbole que dans celle de l'allégorie qu'il distingue en ces termes : « l'allégorie complique, le symbole approfondit ».

Aussi, sans doute que bon nombre d'allusions comprises des contemporains de Virgile nous échappent aujourd'hui, mais nous construisons aussi de nouveaux sens et « une forêt de symboles » fraîchement plantée jaillit alors. Chaque événement, dans l'épopée de Virgile, prend sens à partir de cette double lecture du symbole et de l'histoire ; si Enée refuse de s'abandonner à Carthage, c'est qu'il est une anti-image d'Antoine gagné par le charme de l'Orient, mais c'est aussi que Rome tout entière dépend de cette décision, comme le précise Jupiter à Mercure avant de le dépêcher auprès d'Enée :

« Sed fore qui grauidam imperiis belloque frementem
Italiam regeret, genus alto a sanguine Teucri
proderet, ac totum sub leges mitteret orbem.
Si nulla accendit tantarum gloria rerum
nec super ipse sua molitur laude laborem,
Ascanione pater Romanas inuidet arces ?
Quid struit ? aut qua spe inimica in gente moratur
nec prolem Ausoniam et Lauinia respicit arua ?
Nauiget ! haec summa est, hic nostri nuntius esto. » [1]

L'autorité des dieux ne peut conduire qu'à l'obéissance, l'obédience même. L'ordre est donné, les navires vont appareiller : d'Enée dépend le sort d'Ascagne, d'Ascagne celui des Romains. Un seul homme porte en lui les espoirs de tout un peuple. Si c'est la gloire du peuple romain qui doit rejaillir grâce aux exploits d'Enée, c'est aussi la tragédie de l'existence qui se fait jour à travers son parcours. Virgile se mue souvent en coryphée ordonnant un chœur tragique qui entoure Enée ; le héros , quant à lui, fourbit ses armes avant d'endosser le rôle du roi.

[1] *En.*, IV, 229-237 : « Il devait être celui qui régirait l'Italie grosse d'empires et frémissante de guerres, celui qui prolongerait la race issue du noble sang de Teucer et mettrait sous ses lois l'univers entier. Si l'éclat d'une telle destinée n'a rien qui l'enflamme, si l'homme, personnellement, ne veut rien entreprendre pour sa gloire, le père va-t-il envier à son Ascagne les collines de Rome ? A quoi pense-t-il, ou dans quel espoir s'attarde-t-il chez un peuple ennemi, plutôt que de regagner sa descendance ausonienne et les champs de Lavinium ? Qu'il reprenne la mer ; c'est tout dire en un mot ; sois-en notre messager. »

b. *Rex Aeneas* (VI, 55) : le couronnement de la quête héroïque

Entre Hercule et Auguste, Enée aspire à un pouvoir juste et modéré, non à un despotisme absolu : aussi, ne conquiert-il pas le trône, mais y est-il promu par la volonté divine. Avant de commander, lui-même doit obéir aux désirs des dieux et des *fata* : l'apprentissage du pouvoir passe par la soumission [1]. Enée doit suivre le chemin que lui a tracé la fortune ; Cicéron, déjà, exprimait l'idée toute stoïque d'un pouvoir dirigeant l'homme: « *Non enim temere nec fortuito sati et creati sumus, sed profecto fuit quaedam uis quae generi consuleret humano* »[2]. En tant que fils de Vénus, Enée est né (*satus*) des dieux et il a été créé (*creatus*) par un homme (le *uates* Virgile) : de cette double ascendance qui transcende les frontières -celles de la réalité comme celles de la temporalité- il tient sa raison de vivre. Enée a un rôle à jouer auprès des hommes – rappelons que l'*Enéide* est une épopée didactique- et auprès des dieux -c'est le côté légendaire de l'épopée. La communion entre l'histoire et la légende se réalise pleinement, dans l'*Enéide*, lors des moments de contemplation, où le regard d'Enée se ralentit et se fait plus aigu[3] : le temps des prophéties est arrivé.

C'est son aspiration à la vérité, son désir de préhension du réel qui motivent, chez Enée, des scènes d'attente : l'observation attentive du héros légitime les descriptions du poète et procure des temps de pause (romanesques) au cours de l'action (épique). Bien souvent il y a des supports qui aident à la méditation, tel le temple de Junon bâti à Carthage par la sidonienne Didon ; « la route d'Enée est jalonnée de symboles qui lui permettent de mieux comprendre sa mission, et de la méditer, à travers des schémas ordonnateurs destinés à guider sa réflexion » [4]. Drapés dans la nuée qui les entoure et leur confère l'invisibilité, Enée et Achate observent les scènes évoquant le sac de Troie ; elles sont gravées sur les portes en bronze du temple, qu'abrite le bois sacré :

> *<u>Hoc primum</u> in luco noua res oblata timorem*
> *leniit, <u>hic primum</u> Aeneas sperare salutem*

[1] On peut se référer aux paroles de Sartre (1972), p. 20 : « Je ne suis pas un chef ni n'aspire à le devenir. Commander, obéir, c'est tout un. »
[2] Cicéron, *Les Tusculanes*, I, 118 : « Car nous n'avons pas été conçus et ne sommes pas nés au hasard et sans but ; il existait certainement une puissance qui veillait sur l'humanité. »
[3] Cette attitude se retrouve dans tous les grands romans initiatiques où, comme le remarque R. Barthes (1970), pp. 81-83 : « l'attente devient en quelque sorte la condition fondatrice de la vérité : la vérité, nous disent ces récits, c'est ce qui est au bout de l'attente. »
[4] J. Thomas (1981), p. 216.

ausus et adflictis melius confidere rebus.[1]

Cette scène est d'une importance capitale comme tend à le souligner la répétition *hoc primum / hic primum* ; le caractère d'Enée évolue et connaît sa première modification : l'angoisse omniprésente depuis le début de l'œuvre[2] cède le pas au réconfort. Et, curieusement, les larmes qu'Enée verse à la vue de ce passé, de son passé représenté sur le temple, sont les premières marques d'exorcisation de ce moment douloureux : jusqu'à maintenant, Enée gémissait et soupirait; avec les larmes, c'est son passé qui s'extrait de son être et coule le long de son corps [3]. Ce passage de l'*Enéide* rappelle celui de l'*Odyssée* où apparaît, au banquet des Phéaciens, l'aède Démodocos qui chante les actes glorieux des héros: à chaque fois que l'aède recommençait à chanter, « Ulysse se remettait à sangloter »[4]. Ces deux épisodes, comparables d'un point de vue contextuel, ne préparent pas le même événement : « l'évocation des souvenirs troyens prépare chez Homère la reconnaissance d'Ulysse par ses hôtes ; chez Virgile elle assure Enée des sentiments d'humanité du peuple chez lequel il arrive »[5]. D'ailleurs Enée dit à Achate :

« Solue metus ; feret haec aliquam tibi fama salutem. » [6]

Pour la première fois dans l'*Enéide*, le passé douloureux du héros revêt une coloration positive : le malheur prépare des jours meilleurs et pose les jalons d'un avenir « plus facile ». Au livre VI, alors qu'il attend la Sibylle, Enée regarde les sculptures du temple comme il avait admiré à Carthage le temple de Junon et ses peintures, en attendant Didon. Ici encore, la conduite d'Enée paraît très naturelle et spontanée. Deux œuvres se trouvent sur chaque porte et la composition majeure représente le labyrinthe construit par Dédale[7] ; comme Icare, qui s'était échappé du labyrinthe grâce aux ailes réalisées par son père Dédale, Enée trouvera un chemin dans les méandres infernaux en suivant la Sibylle. Mais, alors qu'Icare a négligé les

[1] *En.*, I, 450-452 : « C'est dans ce bois qu'un objet inattendu, s'offrant à ses yeux, adoucit pour la première fois son angoisse, c'est là qu'Enée osa pour la première fois espérer un salut et du milieu de ses maux ranimer sa confiance. »
[2] Aux vv. 92-93, Enée est glacé d'effroi (*frigore*), il gémit (*ingemit*) sur son sort ; il souffre profondément dans son cœur (*premit altum corde dolorem*) au v. 209 ; il gémit à nouveau (*gemit*) au v. 220 ; il répond à Vénus en soupirant (*suspirans*) au v. 371.
[3] *En.*, I, 459 et 470. Virgile nous montre Enée *lacrimans* (pleurant).
[4] *Od.*, VIII, 92.
[5] J. Perret, *En.*, t.I, note du v. 462 p. 23.
[6] *En.*, I, 463 : « Dissipe tes craintes ; tu le verras : cette renommée, d'une manière ou d'une autre, fera notre salut. »
[7] La notion de labyrinthe, évoquée ici à travers la légende de Dédale, apparaît comme caractéristique de toute l'épopée ; voir A. Deremetz (1993).

conseils paternels et a causé sa perte en enfreignant les mesures définies par Dédale, Enée, en se conformant aux recommandations de la prêtresse, reviendra sain et sauf des Enfers. La légende d'Icare, telle qu'il est donné à Enée de la contempler, est rappelée comme pour fournir un avertissement au héros avant la descente infernale. Mais il ne lui est pas permis de s'attarder plus longtemps dans sa contemplation car la Sibylle l'interrompt :

> *« Non hoc ista sibi tempus spectacula poscit ;*
> *nunc grege de intacto septem mactare iuuencos*
> *praestiterit, totidem lectas de more bidentis. »* [1]

La remarque de la Sibylle peut venir de ce que le dieu ne donne ses consultations qu'à certains moments ; c'est également un moyen pour Virgile de couper court à la description. Enfin, deux autres épisodes de l'*Enéide* font passer l'épopée au roman, la narration à la description, l'action à la contemplation : il s'agit du combat entre Hercule et Cacus raconté à Enée par Evandre (VIII, 185-275) et de la description minutieuse du bouclier (VIII, 626-728). L'intérêt de ces quatre passages[2] transparaît pleinement si on les étudie conjointement -leur point d'union étant qu'ils constituent une pause dans le récit proprement épique. Ces quatre textes sont construits sur un mode ascensionnel et chronologique qui nous conduit du passé légendaire (la guerre de Troie), au présent héroïque (le labyrinthe ; Hercule et Cacus) et jusqu'au futur historique (le bouclier) : chaque tableau est uni à l'autre par le thème de la contemplation (et de l'audition, en ce qui concerne l'épisode d'Hercule).

En outre, ces quatre passages de l'*Enéide* préparent la fonction royale à laquelle se destine Enée et louent, d'un point de vue diachronique, le principat d'Auguste ; en effet, chaque tableau illustre une image royale. A Carthage, il s'agit de Priam, le roi déchu et bafoué; quand Enée voit cette représentation du roi troyen, il gémit :

> *Tum uero ingentem gemitum dat pectore ab imo,*
> *ut spolia, ut currus, utque ipsum corpus amici*

[1] *En.*, VI, 37-39 : « Ce n'est pas le moment de contempler tout cela ; pour l'heure, il vaudrait mieux sacrifier sept taureaux d'un groupe réservé et autant de brebis choisies selon le rite. »
[2] L'évocation de la guerre de Troie sur le temple de Carthage ; le labyrinthe représenté sur les sculptures du temple ; l'épisode d'Hercule et Cacus ; le bouclier.

tendentemque manus Priamum conspexit inermis. [1]

Cette représentation d'Hector outragé et de Priam attendant la mort est assimilée au passé de Troie et à celui d'Enée : le pouvoir a été bafoué, il faut le réinstaurer. A Cumes, l'épisode de Dédale et du labyrinthe évoque Minos, le roi de Crète. Minos incarne le pouvoir juste[2] mais aussi l'autorité transgressée ; la légende raconte que Dédale s'est enfui du labyrinthe où Minos l'avait enfermé :

Daedalus, ut fama est, fugiens Minoia regna
praepetibus pennis ausus se credere caelo
insuetum per iter gelidas enauit ad Arctos,
Chalcidicaque leuis tandem super astitit arce.[3]

L'évocation de Minos, au moment où Enée va s'engager dans les Enfers, n'est pas surprenante quand on se rappelle que, dans l'*Odyssée*, Minos est devenu juge des âmes, chez les morts[4]. A Pallantée, l'épisode d'Hercule et Cacus, raconté par Evandre, le roi arcadien (*rex Arcas*, VIII, 102) met en valeur Evandre comme représentant du pouvoir royal. D'ailleurs ce mythe d'Hercule et Cacus appartient en propre à Pallantée[5] et la figure du héros (Hercule) et du roi (Evandre) se confondent dans un même idéal de justice. Evandre est le premier *exemplum* du pouvoir royal qui s'offre à Enée (Priam représente un contre-modèle et Minos sert à introduire l'épisode des Enfers) ; d'ailleurs, quand Evandre raconte à Enée les conditions de son accession au trône, on s'aperçoit qu'elles sont étrangement similaires à celles d'Enée :

« Me pulsum patria pelagique extrema sequentem
Fortuna omnipotens et ineluctabile fatum
his posuere locis matrisque egere tremenda

---

[1] *En.*, I, 485-487 : « Enée, du plus profond de sa poitrine, pousse un lourd gémissement quand ses yeux sont tombés sur les dépouilles, sur le char, sur le corps même de son ami [= Hector], sur Priam tendant des mains désarmées. »
[2] Minos apparaît deux fois dans l'*Iliade* et trois fois dans l'*Odyssée* ; il est le modèle du législateur juste et bon.
[3] *En.*, VI, 14-17 : « On raconte que Dédale, fuyant les royaumes de Minos, comme il avait osé sur des ailes hardies se confier au ciel, par une route inexplorée s'échappa, nageant vers les Ourses glacées, et se posa enfin, léger, sur la citadelle chalcidienne. »
[4] *Od.*, XI, 571-575. Chez Alcinoos, Ulysse raconte ses rencontres infernales parmi lesquelles se trouve Minos. « Je vis Minos, le fameux fils de Zeus, tenant le sceptre d'or, en train de rendre la justice aux morts, sur son siège. » cf. *En.*, VI, 432.
[5] Virgile n'a pas inventé ce mythe que l'on trouve aussi chez Tite-Live, I, 7 et Properce, IV, 9.

Carmentis nymphae monita et deus auctor Apollo. »[1]

Les mêmes oracles ont guidé les deux hommes : c'est chassé de sa patrie (*pulsum patria*) qu'Evandre arrive à Pallantée, de même c'est en exilé – *exsul*, III, 11 - qu'Enée arrivera dans le Latium. L'*exemplum* d'Evandre est destiné à faire réfléchir Enée sur la notion de destin, de prédestination, sur l'affrontement symbolique entre les *fata* tout-puissants et les hommes voués à obéir. Avant de commander, le futur roi doit apprendre à obéir. Enfin, le dernier épisode, celui du bouclier, celui de Rome pourrait-on dire, s'incarne dans la figure d'Auguste : elle est d'un symbolisme complexe puisque attachée à la légende (de par sa mention dans l'*Enéide* et sa filiation avec Enée) et absolument réelle (Auguste est un contemporain de Virgile). Virgile nous représente Octave dans son personnage apollinien, recevant les dons de tout l'univers :

Ipse sedens niueo candentis limine Phoebi
dona recognoscit populorum aptatque superbis
postibus […][2]

A Carthage, Cumes et Pallantée, Enée a pu s'arrêter un instant et contempler, dans chaque lieu, une image du pouvoir royal (Priam, Minos, Evandre, Auguste), une image passée, présente ou future. Fort de ces visions disparates et séculaires, il lui reste désormais à trouver sa propre conception du pouvoir : maintenant, il prépare la construction de Rome et va « inaugurer un ordre politique solide, qui ira se développant à travers les générations, jusqu'à César-Auguste » [3].

[1] *En.*, VIII, 333-336 : « Moi, chassé de ma patrie, poursuivant les extrémités des mers, la Fortune toute-puissante et un destin inéluctable m'ont établi en ces lieux, je fus poussé par les oracles redoutables de ma mère, la nymphe Carmentis, et par le dieu qui l'inspirait, Apollon. »
[2] *En.*., VIII, 720-722 : « Lui-même [= Octave], assis sur le seuil blanc comme neige de l'éblouissant Phébus, reconnaît les dons de ses peuples et les fixe aux piliers magnifiques [...] ».
[3] P. Grimal (1985), p. 217.

C D'Homère à Virgile : l'initiation doit se faire seul

> « Selon ceux dont j'approuve la doctrine, l'être vivant, dès sa naissance (car c'est par là qu'il faut commencer), uni à lui-même et confié à lui-même, est enclin à se conserver, à aimer sa propre constitution ainsi que tout ce qui peut la conserver[…] ; d'où l'on doit conclure que le principe de leur action est dérivé de l'amour de soi. » [1]

Bien qu'elle soit essentielle, la présence d'autrui ne peut toutefois occulter une donnée fondamentale : l'amour de soi ; comme le souligne Cicéron, c'est une disposition fondamentale de la nature humaine qui, dans son expression la plus extrême, se confond avec le narcissisme. Or, cette dernière attitude, par refus de l'autre, conduit inéluctablement à la mort. Le mythe de Narcisse aboutit à cette conclusion qu'à trop s'aimer, on se perd soi-même. Or, ce n'est pas tant l'amour de lui-même qui perd Narcisse que le refus de répondre à l'amour d'autrui : il dédaigne, en effet, les faveurs de la nymphe Echo ; de là, la punition d'Aphrodite qui le rend amoureux de sa propre image reflétée dans l'eau. A n'aimer point son prochain, l'individu court donc un danger dont il ne peut se prémunir. C'est ainsi que si le monde se délite autour d'Enée, Virgile prend soin de toujours lui conserver un ami, un parent, un compagnon auquel vouer son affection ; c'est dans ce cadre aussi que s'inscrivent les ennemis d'Enée. L'autre n'est pas seulement celui qui accompagne ou aide, mais aussi celui qu'il faut affronter et qui constitue un obstacle. La progression du héros est jalonnée de ces rencontres, de ces relations, amicales ou conflictuelles, qui le guident vers une connaissance de soi assumée, jamais égoïste, mais toujours empreinte d'altruisme. C'est dans le couple, soit le plus petit groupe qui confronte ou réunisse des individualités, que se manifeste surtout la personnalité du héros. Et ce n'est pas là une invention de Virgile ; bien avant lui, Homère avait déjà exploité ces relations duelles : c'est donc dans une continuelle confrontation entre l'*Odyssée* – épopée plus individuelle que l'*Iliade* qui valorise davantage des relations communautaires- et l'*Enéide* que nous chercherons à savoir à quel point la réussite du héros est redevable à ses relations de couple. Outre les couples internes à chaque œuvre se tissent également des liens entre les personnages de chacune des deux épopées, notamment entre Enée et Télémaque, Enée et Ulysse. Malgré leurs griefs, les ennemis d'hier apparaissent bien

[1] Cicéron, *Des Fins des Biens et des Maux*, livre III, chap. V, in *Les Stoïciens*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1962, p. 267.

plus proches qu'il ne pourrait y paraître. Il y a en chaque homme une part de l'éternel humain et c'est ce qui nous rend aujourd'hui encore si proches d'un Enée ou d'un Ulysse.

a. Le voyage vers l'autre : Enée / Anchise et Télémaque / Ulysse

Le personnage épique apparaît dans toute sa nudité quand il se fait l'écho de sentiments humains et universels, quand il se fond dans le grand moule de l'humanité, quand il délaisse son armure de héros pour endosser le rôle de l'homme. Ainsi Télémaque est sans doute l'une des figures homériques les plus proches de nous de par sa sensibilité, son assurance toute juvénile, ses faiblesses et ses doutes : c'est un homme parmi les hommes et non un homme supérieur aux hommes. De même Virgile ne nous a pas peint son Enée comme un demi-dieu tout puissant pour lequel courage et épreuves rimeraient avec force invincible et victoires, mais comme un homme atteint par la souffrance et souvent prêt à renoncer quand la condition humaine se décline sur un mode tragique. Aussi, Télémaque et Enée offrent-ils tous deux l'image d'un homme, de l'homme, de chaque homme dont ils apparaissent comme le reflet indirect[1].

C'est ainsi que l'on peut rapprocher les deux personnages et les assimiler dans une même étude, formant un couple littéraire que la postérité n'a pas toujours exploité. Rapprocher Enée d'Ulysse ou d'Achille, il n'y a là rien de bien surprenant si l'on consent à considérer l'*Enéide* comme la juxtaposition -ou plus exactement, la coordination- d'une *Iliade* et d'une *Odyssée*, comme on a coutume de le faire. Dans de telles circonstances, il paraît tout à fait plausible et légitime que le héros de l'*Enéide* acquiert des traits de personnalité propres aux deux protagonistes homériques. Mais, une telle bipartition de l'œuvre exclut la possibilité d'une *Enéide* télémachique où se concentreraient les principaux motifs de la *Télémachie*. Et pourtant, Enée et Télémaque ne présentent-ils pas une troublante ressemblance, aussi bien dans leur situation, que dans leurs sentiments envers leur père respectif ou dans leur tempérament ? N'y a-t-il pas là plus qu'une simple coïncidence qui n'aurait que des répercussions mineures dans l'épopée virgilienne ? La *Télémachie*, enfin, trouve-t-elle sa place dans l'*Enéide* au même titre que l'*Iliade* et l'*Odyssée* ? Cette dernière question en apparence paradoxale -la *Télémachie* faisant partie intégrante de l'*Odyssée*, elle se trouve

[1] Si l'on a déjà étudié, dans le chapitre II, p. 274 *sqq*., le rapprochement entre Enée et Télémaque du point de vue de leur quête respective, c'est ici davantage dans leur rapport au père que s'effectue cette comparaison.

forcément liée à l'*Enéide*- remet en question la répartition traditionnellement bipartite de l'*Enéide* [1]; une telle structure, en effet, semble réduire la portée de l'œuvre et amoindrir les faits d'inspiration purement latine. C'est également diminuer l'importance de la *Télémachie* que de ne pas la prendre en compte, de manière isolée - c'est-à-dire en l'affranchissant quelque peu de l'*Odyssée*- pour étudier son influence sur Virgile dans la rédaction de son épopée. En effet, tout en étant intégrée à l'*Odyssée*, la *Télémachie* s'en détache pourtant de par sa focalisation sur un personnage « mineur », évoqué par deux fois seulement dans l'*Iliade*[2] : cette mise en relief des quatre premiers chants tend à donner à l'épisode une importance encore trop peu reconnue. Si l'*Odyssée* est unie autour du caractère rayonnant d'Ulysse, Homère a suscité un autre point d'appui : « Ainsi dut naître Télémaque. L'*Odyssée* devint l'aventure du père et du fils, et le récit y gagne en variété, puisqu'il n'est plus totalement centré sur le même homme. Il y gagne en émotion puisqu'on y voit l'attachement mutuel du père et du fils à travers des périls. [...] La vision de ces deux routes qui convergent, de ces deux fleuves d'abord distincts, qui vont se réunir, de cette dualité qui se résout en une parfaite unité est un des grands plaisirs de l'esprit »[3]. Autre plaisir, non moins grand : celui d'étudier le couple Télémaque/Ulysse en tant que précurseur des unions Enée/Anchise et Ascagne/Enée ; de considérer l'influence que la *Télémachie* a exercée sur l'*Enéide* ; de voir, par-delà les siècles, quelle émotion transparaît chez Homère et Virgile.

A l'opposé des propos de R. Lesueur qui affirme : « la structure agonistique de la *Télémachie* (I-IV) et de la *Vengeance d'Ulysse* (XIII-XXIV) n'apparaît pas dans l'*Enéide* I à VI, pas plus que les situations n'offraient à Virgile des emprunts possibles »[4] on peut donc considérer que la *Télémachie* présente assez d'analogies avec les six premiers chants de l'*Enéide* pour lui consacrer une partie du développement. D'ailleurs, la poésie de Virgile étant une écriture de l'émotion et de la sensibilité, un passage homérique tel celui représentant le jeune Télémaque à la recherche (tout à fait hasardeuse) de son père, n'a pu manquer de toucher le cœur de Virgile si fortement ému par les rapports père/fils (l'amour sincère et profond que les pères de l'*Enéide* portent à leur fils est à ce titre révélateur).

Le couple père/fils, qu'il s'agisse de celui formé par Enée et Ascagne ou Enée et Anchise, doit beaucoup au modèle homérique. Pourtant si le lien qui unit Télémaque à Ulysse est indéniablement puissant, celui qui attache Ulysse à Laërte est nettement moins explicite.

[1] Pour traditionnelle qu'elle soit, cete bipartition a néanmoins été remise en question à de multiples reprises ; voir l'introduction de J. Perret, pp. XI-XVI.
[2] *Iliade* II, 260 ; IV, 356.
[3] Louis Bardollet (1995), postface à l'*Odyssée*, p. 666.
[4] R. Lesueur (1975), p. 191.

Aussi à travers les couples Enée/Ascagne et Enée/Anchise, c'est surtout au couple Télémaque/Ulysse que nous nous référerons dans les deux cas. Nous verrons dans un troisième temps de quelle manière le couple Ulysse/ Laërte peut aussi se retrouver, à un autre niveau de sens, dans l'*Enéide*.

Ce qui caractérise Enée et Télémaque, c'est leur quête du père, en tant que garant de l'autorité et leur recherche d'une altérité rassurante et protectrice. Pour se faire, à partir d'une situation de départ opposée, Enée ayant son père auprès de lui alors que c'est son absence auprès de Télémaque qui marque les premiers chants de l'*Odyssée,* tous deux vont devoir accomplir un voyage au plus profond d'eux-mêmes et dans les entrailles même de la terre, pour Enée, pour retrouver ce double perdu qui doit les amener à la connaissance.

Malgré des divergences, Enée et Télémaque connaissent des situations semblables au début de l'*Enéide* et de l'*Odyssée* : tous deux sont en proie à l'incertitude et dirigent leurs efforts vers la connaissance (celle de leur destin et de celui de leurs proches). Ainsi les péripéties inaugurales de chacune des épopées sont similaires : le désordre et le chaos règnent en maîtres et le héros narre son infortune (Télémaque convoque les Achéens et Enée s'adresse à Didon, la reine carthaginoise). Mais déjà point une première différence, à travers le motif même de cet entretien : alors que Télémaque a pris la décision de rendre compte des événements qui agitent sa demeure[1], Enée, lui, répond à la demande de Didon qui l'exhorte en ces termes : « Mais plutôt, va, notre hôte, raconte-nous dès leurs premières origines les embûches des Danaens et les malheurs des tiens et tes courses errantes »[2]. Ainsi, Homère nous montre Télémaque désireux de se rendre maître de son destin alors que Virgile nous présente Enée comme maîtrisé par son passé. L'enjeu de chaque poème prend dès lors une tournure différente : alors que Télémaque devra apprendre à attendre l'issue que lui réserve l'avenir et ne plus chercher à provoquer un futur qui se dérobe (on peut ainsi expliquer son absence des chants V à XIII), Enée, quant à lui, aura pour tâche première d'accepter son passé pour le dominer et pouvoir par la suite le refouler définitivement. Et c'est dans ce contexte que l'absence du père est nécessaire. Chaque personnage traverse une phase de préparation qui doit servir à affermir son caractère, à dompter sa personnalité encore trop fragile et ainsi, à

[1] *Od.*, II, 9-10 : « Aussitôt il ordonna aux hérauts à voix claire de proclamer la convocation des Achéens chevelus sur l'agora. »

[2] *En.*, I, 753-755 :

« *Immo age et a prima die, hospes, origine nobis*
insidias » *inquit* « *Danaum casusque tuorum*
erroresque tuos ... »

le préparer aux combats à venir. Finalement, c'est leur rapport au temps qui unit ces deux caractères épiques : l'entremêlement des événements présents, passés et à venir instaure les notions de douleur (le passé épique est forcément douloureux), d'incertitude (le présent se conjugue sur le mode du doute) et de but (le futur est synonyme de lumière, d'espoir, voire de dénouement heureux). D'ailleurs, « un des aspects fondamentaux de la quête héroïque d'Enée est une victoire sur le temps »[1], ce temps qu'Enée réussira à soumettre à son joug, s'opposant à l'homme dont Sénèque dira « *non ille diu uixit, sed diu fuit* »[2]. Dans ce contexte en contrepoint, une figure se dresse (une ombre dans l'*Odyssée*, un vieillard dans l'*Enéide*), brillant par son absence, dans un cas, illuminant tout de sa présence, dans l'autre : c'est celle du père (Ulysse-Anchise).

Et là encore, les rapports entre l'épopée grecque et sa consœur latine sont inversés ; alors que Télémaque se trouve dépourvu de père, comme il le rappelle lui-même : « J'ai perdu un père généreux, qui jadis régnait sur vous autres ici, bienveillant comme un père »[3], Enée, lui, ne fait rien sans les conseils de son père qui fait figure de véritable guide spirituel ; par exemple, lors de l'apparition surnaturelle de Polydore :

> *« […] Postquam pauor ossa reliquit,*
> *delectos populi ad proceres primumque parentem*
> *monstra deum refero et quae sit sententia posco. »* [4]

Télémaque et Enée montrent un même désarroi devant l'absence de leur père : le premier ne sait que faire, le second ne peut agir. D'ailleurs, les chants II et III de l'*Enéide* nous montrent Anchise comme « à peine à l'arrière-plan d'Enée »[5] : c'est lui qui prend les décisions importantes, conseille son fils, interprète les présages divins. Et surtout, il est nécessaire au départ d'Enée de Troie en proie aux flammes et aux massacres ; c'est pour emmener Anchise, qu'Enée, bravant les dangers, retraverse la ville saccagée (Ascagne et Créuse lui sont moins chers que son père) :

> *« Atque ubi iam patriae peruentum ad limina sedis*
> *antiquasque domos, genitor, quem tollere in altos*

[1] J. Thomas (1981), p. 209 note 39 (2).
[2] Sénèque, *De breuitate uitae*, VII, 10 : « Il n'a pas longtemps vécu, il a longtemps été ».
[3] *Od.*, II, 46-47.
[4] *En.*, III, 57-59 : « Quand la peur eut quitté mes os, devant quelques-uns des premiers du peuple, à mon père avant tout autre, je fais rapport sur ces prodiges qu'envoient les dieux et je demande les avis. »
[5] R. Lesueur (1975), p. 75.

optabam primum montis primumque petebam,
abnegat […] »[1]

Si Anchise s'était d'ailleurs obstiné dans son refus premier de quitter Troie, Enée ne l'aurait certes pas abandonné, en vertu des clauses de la piété filiale. En effet, la piété, chez les Anciens, a un triple sens : être pieux, c'est à la fois honorer la divinité (la *religio* est le « respect des dieux »), aimer sa patrie et se dévouer à sa famille ; c'est ce dernier sens qui s'illustre ici.

Enée, chargé du poids sacré d'Anchise, fait corps avec son père. L'épopée latine apparaît alors beaucoup plus « concrète », plus « matérialiste » que l'épopée grecque : à Enée portant son père sur ses épaules (scène qui a inspiré de nombreux poètes, peintres ou sculpteurs) répond l'image de Télémaque portant son père dans son cœur. Alors que l'*Enéide* se situe dans le domaine de la démonstration, l'*Odyssée* use du pouvoir de la suggestion. Il faut tout de même rappeler qu'Anchise, infirme depuis qu'il fut châtié par Jupiter, ne peut se déplacer seul : vieillard invalide, il a besoin d'Enée pour le porter[2]. Enfin, alors que Télémaque va retrouver son père perdu, Enée, lui, perdra le père qu'il chérissait, disparition qu'il qualifiera de *labor extremus* devant la reine Didon [3].

Aussi le livre IV est-il à la fois un commencement et une fin : « Commencement d'un cycle d'épreuves nouvelles et plus dangereuses que les précédentes en raison de la disparition d'Anchise ; car la mort du père laisse le fils face à des dangers auxquels il n'est pas préparé »[4]. Ces propos de R. Lesueur, quoique tout à fait légitimes, sont pourtant en partie erronés, puisque dès le début de l'*Enéide*, Enée se trouve seul, dépourvu de père ; en effet, le récit qu'il fait à Didon de ses malheurs est rétrospectif et remonte donc à un passé antérieur au présent de l'*Enéide*. Anchise ne nous est finalement présenté que comme un être du passé, réactualisé par les souvenirs d'Enée ; ce n'est qu'au chant VI où Enée retrouve son père dans les champs Elysées, « au fond d'une verte vallée »[5], qu'Anchise acquiert une présence effective dans l'*Enéide*. D'ailleurs les retrouvailles du père et du fils s'apparentent à celles de Télémaque et Ulysse. C'est au chant XVI qu' « Athéna Butineuse »[6] conseille à Ulysse de révéler sa véritable identité à son fils ; les effusions de joie se traduisent alors par des larmes :

[1] *En.*, II, 634-637 : « Mais dès que je fus arrivé au seuil de la demeure paternelle, notre antique maison, mon père que je voulais avant tout autre emmener dans les montagnes, lui l'objet premier de mon retour, refuse [...] »
[2] Tout comme Œdipe qui n'y voit plus est aidé par sa fille Antigone qui le guide.
[3] *En.*, III, 714 : « épreuve suprême ».
[4] R. Lesueur (1975), p. 86. La « fin » en question étant la mort de Didon.
[5] *En.*, VI, 679 : *At pater Anchises penitus conualle uirenti.*
[6] *Od.*, XVI, 207.

« A ces mots, il s'assit et Télémaque, ayant coulé ses bras autour de son noble père, de crier sa douleur en répandant des larmes. Tous deux sentirent naître l'envie de sangloter. Ils pleurèrent »[1]. De même les retrouvailles d'Enée et d'Anchise aux enfers sont placées sous la couleur des larmes, où s'entremêlent joie et douleur[2]. La différence majeure entre les deux situations (celle de l'*Odyssée* et celle de l'*Enéide*) c'est qu'Anchise n'a aucune consistance charnelle, il n'est qu'une ombre impalpable et insaisissable ; ainsi, aux embrassements d'Ulysse et de Télémaque répondent les vaines tentatives d'Enée pour saisir son père[3].

On peut ainsi affirmer que l'*Odyssée* est plus dramatique, l'*Enéide* plus tragique ; voilà une différence notable entre les deux œuvres, entre les deux chefs-d'œuvre. Alors que l'*Odyssée* se clôt sur les retrouvailles de la triade familiale (père-mère-enfant) à laquelle il faut également adjoindre le vieux père, Laërte, l'*Enéide* insiste sur la nécessité de rompre ces liens pour permettre au héros de se réaliser seul et sans entrave. L'épouse, Créuse, et le père, Anchise, ne réapparaissent qu'à titre de jalons dans le parcours épique, insistant ainsi sur la nécessité de leur disparition. Le voyage vers l'autre, qu'entreprend Enée lors de sa catabase, n'est qu'un voyage vers lui-même, au centre de son âme et au cœur de sa mission. Il est seul maître d'une destinée qu'il lui appartient de mener à bien. Seul Ascagne, le fils, garde sa place dans l'épopée, devant assurer la pérennité de la tâche héroïque.

Nombreuses sont donc les similitudes que les premiers chants de l'*Enéide* entretiennent avec la *Télémachie* : Enée et Télémaque y présentent tous deux une affection puissante pour leur père (un père « ressuscité »). Mais si ce rapport père/fils permet d'unir Enée à Télémaque, d'autres caractères de l'*Enéide* semblent également pouvoir lui être associés ; c'est le cas de Lausus, Euryale et surtout Ascagne perdu sans la présence de son père, et affirmant à Nisus et Euryale : « *cui sola salus genitore reducto* »[4]. A cause de l'absence de leur père, la solitude s'empare des « adolescents » (Ascagne et Télémaque) démunis[5].

[1] *Od.*, XVI, 213-216.
[2] Tout comme Anchise (*En.*, VI, 684-687), Enée pleure lors de leurs retrouvailles (*En.*, VI, 699).
[3] *En.*, VI, 700-702.
[4] *En.*, IX, 257 : « Je ne peux vivre si mon père ne m'est ramené .»
[5] Ces adolescents abandonnés à leur solitude pourraient alors s'approprier les mots de Camus : « Le vent me façonnait à l'image de l'ardente nudité qui m'entourait. Et sa fugitive étreinte me donnait, pierre parmi les pierres, la solitude d'une colonne ou d'un olivier dans le ciel d'été. » A. Camus, *Noces*, p. 35, « Le vent à Djémila. »

b. Ascagne/Enée et Télémaque/Ulysse : le fils, double ou doublure du héros ?

La solitude - qui est généralement l'apanage des héros tragiques- apparaît régulièrement sous forme d'images dans l'*Enéide* comme pour illustrer la détresse de l'individu seul face à son destin. « Tout tend dans l'*Enéide* à faire prendre conscience à l'individu de sa profonde solitude sur terre. En ceci, l'*Enéide* est plus qu'une épopée, car elle se charge de toute une profondeur psychologique, de réticences, d'hésitations, que l'on attendrait plutôt dans un roman »[1]. Et en effet, quoi de plus étonnant, dans le contexte d'une épopée guerrière, que la fréquence de ces images de solitude ? C'est, en fait, que la poésie de Virgile est personnelle, beaucoup plus que celle des autres poètes épiques : elle accorde une place prépondérante à l'individu - élément exemplaire de la collectivité. Or, la présence des adolescents dans l'*Enéide* est un moyen pour les pères de pallier cette solitude, d'y trouver un remède - qui peut s'avérer éphémère quand le fils meurt avant son père. Ainsi Ascagne est-il en symbiose totale avec Enée : quand l'un est séparé de l'autre, l'inquiétude s'immisce chez chacun des personnages. Ainsi, lorsque Enée est accueilli à Carthage dans le palais de la reine Didon, il se préoccupe aussitôt d'y faire venir son fils[2]. « Virgile est l'annonciateur d'une société où le cœur plus exigeant réclamera plus de droits. Avec lui l'autorité du *paterfamilias* se double de tendresse. Ses pères, Anchise, Evandre, Enée, même le cruel Mézence, ont pour leur fils des paroles maternelles... »[3]. Et, en effet, l'amour père/fils apparaît comme une constante dans l'*Enéide*, qui trouve son contrepoint dans la détresse qui s'installe lors de la désintégration de cette union. Ainsi l'adieu du vieil Evandre à son fils Pallas suscite une émotion profonde, tant elle apparaît humaine : le roi implore les destins de lui garder son fils vivant, affirmant que, le cas échéant, il voudrait lui-même en finir avec cette vie cruelle ; et il conclut :

> *« […] grauior neu nuntius auris*
> *Volneret. »* [4]

[1] G. Lukacs (1963), pp. 54-55.
[2] *En.*, I, 643-646 (déjà cité dans la première partie, à la p. 52 de notre étude).
[3] A. Bellessort, introduction à son édition de l'*Enéide*, p. 21.
[4] *En.*, VIII, 582-583 : « Non ! qu'une sinistre nouvelle ne vienne jamais heurter mes oreilles. »

Par-delà ce que Virgile doit à la tradition des regrets des vieillards héroïques[1], on peut aussi voir dans cet adieu l'influence d'Homère dans la scène entre Hector et Andromaque[2] et surtout celle d'Apollonios de Rhodes dans l'adieu de la mère de Jason à son fils[3]. Comme le souligne A. Novara, « l'émotion qu'inspirent les paroles d'Evandre tient précisément à la manière incomparable dont est communiqué le bouleversement en Evandre du sens de son existence »[4].

Ainsi, on ressent, par effet de correspondances, toute l'importance qu'Ascagne a pour Enée, telle celle qu'Astyanax revêtait aux yeux d'Andromaque. D'ailleurs, au chant III de l'*Enéide*, quand Enée et son équipage abordent à Buthrote où se trouve Andromaque, celle-ci manifeste une affection particulière pour Ascagne, qui lui rappelle son propre fils. Par le biais d'Andromaque, Virgile effectue un rapport entre Ascagne et Astyanax dont l'âge était le principal point commun ; la comparaison entre les deux enfants rejoint celle des textes tragiques[5]. Ce passage (notamment le vers 488) établit également un lien entre Enée, recevant des mains d'Hector les Pénates de Troie (*En.*, II, 293-297), et son jeune fils, couvert des présents d'Andromaque, faits au nom d'Hector : un même destin les appelle, tous deux sont voués à fonder de nouvelles villes[6]. Quant au passage de l'*Andromaque* de Racine, il dresse un parallèle entre Astyanax et Hector qui, outre une ressemblance physique entre le père et le fils, présentent également une même qualité morale : l'audace. Ainsi ce passage semblerait pouvoir illustrer parfaitement les similitudes entre Enée et Ascagne - similitudes qui, comme on l'a vu- outrepassent bien le seul domaine physique.

Avant de poursuivre cette comparaison entre le père et le fils dans l'*Enéide*, il faut se pencher sur les caractères homériques, et voir s'ils présentent également des similitudes frappantes : Télémaque et Ulysse ont-ils le même reflet ? Au chant IV de l'*Odyssée*, quand Télémaque, accompagné de Pisistrate (un des fils de Nestor), arrive à Sparte, il est reconnu par Hélène, puis identifié par Ménélas qui s'exclame : « Moi aussi, femme, j'ai maintenant dans l'esprit la même supposition que toi. Ce sont ses pieds [il parle d'Ulysse], ce sont ses

[1] cf. Laërte dans *Od.*, XXIV, v. 376 *sqq.*
[2] *Il.*, VI, 408 *sqq.* C'est dans ce passage qu'apparaît « le rire rempli de larmes » d'Andromaque, caractérisant l'émotion qui s'empare d'elle à ce moment précis.
[3] *Argonautiques*, I, 260 *sqq.*
[4] A. Novara (1986), p. 64.
[5] On pense, par exemple à la tragédie (qui, paradoxalement, finit bien) d'Euripide, *Ion* ; fille d'Erechthée, roi d'Athènes, Créuse –homonyme de l'héroïne de Virgile- a un fils d'Apollon, Ion, que par crainte de son père, elle abandonne dans une grotte sous l'Acropole. Plus tard, mariée à Xouthos, Créuse retrouvera Ion qui vivra finalement auprès du couple et deviendra l'ancêtre de la race ionienne. Au vers 354, Créuse dit à Ion qu'elle n'a pas encore reconnu comme son fils : « Il aurait, s'il vivait, le même âge que toi. »
Toutefois, Virgile est plus émouvant en ne disant pas : *si uiueret.*
[6] *En.*, VIII, 48 : *Ascanius clari condet cognominis Albam ;* « Ascagne fondera la ville d'Albe au nom clair.»

mains, avec les yeux quand ils lancent son regard, la tête, et, par-dessus, les longs cheveux »[1]. Ainsi s'établit de l'*Odyssée* à l'*Enéide* et de Télémaque à Ascagne (en passant par Astyanax évoqué chez Homère et Virgile) un subtil réseau de correspondances : de même que Télémaque est le reflet d'Ulysse, qu'Astyanax a les mêmes qualités qu'Hector, Ascagne apparaît comme le double (plus jeune) d'Enée. Dans les trois cas, les « adolescents » doivent tendre vers le même but que leurs pères respectifs, acquérir leurs qualités et même parvenir à les surpasser. Tels sont les conseils que Thermosiris, prêtre d'Apollon, donne au jeune Télémaque, dans le roman de Fénelon : « Fils du sage Ulysse, il faut que tu deviennes, comme lui, grand par la patience... ». Autres seront les remarques des nymphes ayant ouï le discours de Télémaque : « Le fils d'Ulysse le surpasse déjà en éloquence, en sagesse et en valeur. Quelle mine ! quelle beauté ! quelle douceur ! quelle modestie ! mais quelle noblesse et quelle grandeur ! »[2]. Un tel saut dans le temps (Fénelon écrit au XVIIe siècle) a pour but de montrer la portée morale[3] présente chez Homère et surtout chez Virgile : l'éducation et l'apprentissage passent par l'imitation, la reproduction et l'amélioration (ainsi a procédé Virgile pour rédiger son *Enéide*, ainsi agit Ascagne).

Télémaque ressemble à Ulysse, Ascagne ressemble à Enée[4] : c'est là un fait incontestable et d'ailleurs relativement normal. Mais en quoi Ascagne ressemble-t-il à Télémaque ? Outre le fait de leur âge similaire (n'oublions pas que l'*Odyssée* et *l'Enéide* sont concomitantes), de leur beauté à tous deux, et de leur tempérament encore mal affirmé, ils s'illustrent dans chaque épopée pendant l'absence de leur père. Par exemple, Brooks Otis remarque : « in book 9, some attention (pace book 5) is paid to Ascanius (conspicuous by his father's absence) »[5] ; en effet, Ascagne s'illustre au combat, tuant « le puissant Numanus », beau-frère de Turnus, qui l'avait irrité de par la jactance de ses propos :

> *Tum primum bello celerem intendisse sagittam*
> *dicitur ante feras solitus terrere fugacis,*

[1] *Od.*, IV, 148-150.
[2] Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, p. 31 et 98, édition classique, Tours.
[3] *Les Aventures de Télémaque* avaient été composées pour l'éducation du duc de Bourgogne.
[4] Pour la ressemblance physique d'Ascagne et Enée, voir *En.*, IV, 84.
[5] B. Otis (1964), p. 346 : « Dans le livre 9, on prête (comme au livre 5) quelque attention à Ascagne (mis en valeur par l'absence de son père) ».

Ascanius fortemque manu fudisse Numanum [...] [1]

Virgile donne ici à Iule, avant l'âge, un courage viril et rehausse son exploit en ne le munissant que d'une arme légère et en l'opposant à un combattant puissant. Quant à Télémaque, il essaie également de suppléer l'absence de son père et de rétablir la paix dans sa demeure envahie par les prétendants ; il combattra aux côtés de son père dès le chant XXII. Le combat du père est également celui du fils, à preuve ces quatre vers du chant XII de l'*Enéide* :

Hinc pater Aeneas, Romanae stirpis origo,
sidereo flagrans clipeo et caelestibus armis,
et iuxta Ascanius, magnae spes altera Romae,
procedunt castris [...] [2]

Ce qui nous interpelle notamment dans ce passage, c'est la double mention de Rome, de cette Rome qui, par ailleurs, n'existe pas encore. Face à Turnus, accompagné de Latinus, se dressent Enée et Ascagne, tous deux unis dans un seul but : la fondation de Rome. Seul les distingue le temps qui lie Enée aux origines de Rome, *origo*, et Ascagne à l'avenir, *spes*. Du salut de ces deux hommes dépend le sort de Rome : pas d'avenir pour l'*Urbs* sans fondation préalable et pas de fondation valable si elle n'est légitimée par un espoir de permanence. C'est un lien indissoluble qui attache Enée à Ascagne, celui qui doit assurer, plus que la pérennité d'une famille, celle d'une nation. Loin d'être figé dans un rôle, le fils d'Enée est aussi dans l'*Enéide* un être en évolution : Ascagne est un jeune enfant au début de l'épopée et c'est un homme au dernier chant. C'est un être sur lequel se marque l'écoulement du temps, un disciple de son père qui le forme et le fait grandir, à l'image de cette Rome dont les contours se dessinent de plus en plus nettement au cours de l'épopée. Dans le cas d'Ascagne, c'est aussi un subterfuge, un alibi auquel les déesses substitueront Amour lors de son entrevue avec Didon. Même quand il paraît explicite et lumineux, le rapport au père est soumis à l'illusion, la transformation qui reste invisible aux mortels. Au contraire, Ulysse prendra volontairement

[1] *En.*, IX, 590-592 : « Alors en un premier essai, Ascagne, nous dit-on, décocha pour la guerre une des flèches rapides dont il effrayait depuis longtemps les bêtes promptes à fuir, et de ce coup il abattit le puissant Numanus. »
[2] *En.*, XII, 166-169 : « De l'autre part, le Grand Enée, origine de la race romaine, tout en feu, avec son bouclier qui semble un astre et ses armes venues du ciel ; près de lui, Ascagne, l'autre espoir de la grande Rome : ils sortent hors du camp. »

un autre aspect pour se présenter à Ithaque et devant son fils, mais il fera tomber le masque lui-même.

Si Anchise ou Ulysse se révèlent par leur absence, le rôle du fils est d'être aux côtés de son père (*iuxta*) et c'est dans ce but que Télémaque part à la recherche d'Ulysse. Pour conforter cette association Ascagne/Télémaque, citons Sainte-Beuve qui affirme : « Ascagne est l'objet des sollicitudes et de la prédilection de Vénus, comme aussi de l'intérêt du lecteur, autant et plus qu'Enée lui-même : c'est l'Astyanax et le Télémaque romain »[1]. Peut-on alors en déduire qu'Enée est l'Ulysse romain ? Les couples Enée/Anchise et Ulysse/Laërte sont-ils comparables ? La piété qui unit Enée à son père offre-t-elle des analogies avec la ruse qui réunira Ulysse et Laërte ?

c. Enée/Anchise et Ulysse/Laërte : un passé révolu ?

Le tableau des rapports affectifs unissant le père à son fils serait incomplet si on omettait d'évoquer le vieux Laërte[2], le père d'Ulysse, en le comparant à Anchise, le père d'Enée. Laërte est moins présent dans l'*Odyssée* que ne l'est Anchise dans l'*Enéide* : est-ce à dire que la figure du père s'estompe chez Homère au profit de la figure du fils ? Absolument pas. En fait, alors que chez Virgile l'emblème paternel est soutenu plus par Anchise que par Enée, chez Homère, c'est Ulysse qui prend en charge cette fonction (Laërte n'apparaît que pour rappeler la généalogie du personnage principal). C'est notamment sa liaison avec Vénus qui a contribué à conférer à Anchise un rôle considérable dans les modèles latins relatifs à la légende troyenne. L'*Odyssée* est l'épopée d'Ulysse (et de Télémaque), l'*Enéide* est celle d'Enée (et d'Anchise) ; à ce titre, il est intéressant de remarquer que c'est Télémaque qui occupe les quatre premiers chants de l'*Odyssée* et que l'image d'Anchise est prépondérante dans le premier quart de l'*Enéide*. Ces deux personnages qui introduisent le héros principal (Ulysse et Enée), apparaissent comme une sorte de préface à sa vie, une légitimation de son histoire. Quant à Laërte et Ascagne, ils concluent tous deux l'épopée : Ascagne est dépeint

[1] Sainte-Beuve (1857), p. 188.
[2] Il est évoqué dans l'*Odyssée* XI, 187 et apparaît par deux fois (en XXIV, 281 *sqq*. et XXIV, 514 *sqq*.).

comme « l'autre espoir de la grande Rome »[1], Laërte revêt ses armes et combat aux côtés d'Ulysse[2].

Dans les deux épopées, l'accent est mis sur trois personnages, trois générations au centre desquelles se situe le personnage principal ; le poète a souhaité doter le héros d'une histoire et d'un avenir, l'inscrire dans un présent ayant des référents, légitimer sa naissance et préparer sa mort. D'ailleurs on trouve plusieurs passages dans chacune des épopées où cette triade familiale est évoquée ; par exemple, dans l'*Enéide*, au livre II, lors du départ de Troie, où Virgile dresse un tableau des plus émouvants, plaçant dans la bouche d'Enée :

> *« Ergo age, care pater, ceruici imponere nostrae ;*
> *ipse subibo umeris nec me labor iste grauabit ;*
> *quo res cumque cadent, unum et commune periclum,*
> *una salus ambobus erit. Mihi paruos Iulus*
> *sit comes, et longe seruet uestigia coniunx. »* [3]

L'ordre dans lequel apparaissent les personnages évoqués par Enée est révélateur : Anchise vient en premier, puis suit Ascagne et enfin Créuse déjà séparée du premier ensemble (Enée - Anchise - Ascagne) par l'adverbe *longe* – la voilà déjà prédestinée à disparaître, à s'évanouir dans la ville en flammes. Anchise et Iule, les deux êtres chers au cœur d'Enée, sont d'ailleurs à nouveau objets de ses pensées au livre IV, où il affirme à la reine Didon, peu avant son départ :

> *« Me patris Anchisae, quotiens umentibus umbris*
> *nox operit terras, quotiens astra ignea surgunt,*
> *admonet in somnis et turbida terret imago ;*
> *me puer Ascanius capitisque iniuria cari,*
> *quem regno Hesperiae fraudo et fatalibus aruis. »* [4]

[1] *En.*, XII, 168 : *magnae spes altera Romae*.
[2] *Od.*, XXIV, 498-499 : « Laërte et Dolios, s'unissant à eux, revêtirent leurs armes. Ils étaient grisonnants, mais la nécessité en fit des combattants. »
[3] *En.*, II, 707-711 : « Allons, père chéri, place-toi sur notre cou ; c'est moi qui te soutiendrai de mes épaules et cette charge ne me sera point lourde. Quoi qu'il advienne, les mêmes périls, le même salut nous seront communs à tous deux. Que le petit Iule m'accompagne et qu'un peu plus loin mon épouse suive bien notre marche. »
[4] *En.*, IV, 351-355 : « Je pense à mon père Anchise chaque fois que de ses ombres humides la nuit couvre la terre, chaque fois que se lèvent les astres de feu, son image courroucée me presse et m'effraie dans mes songes ; je pense à mon petit Ascagne, au tort que je fais à sa tête si chère, lui que je frustre du royaume, des champs prédestinés, de l'Hespérie. »

Ici encore, on retrouve le même souci chez Virgile de mentionner d'abord Anchise puis, en second lieu, Ascagne.

Dans l'*Odyssée*, c'est Laërte qui, plein de joie, déclare :

> « Pour moi, dieux amis, quelle journée est-ce là ! Quelle joie ! Mon fils et mon petit-fils sont en débat sur leur mérite ! [1] »

Les deux épopées présentent donc des passages où apparaissent réunis réellement ou fictivement -c'est-à-dire dans les faits ou les paroles- le grand-père, le père et le fils ; dans une société à dominante guerrière et donc essentiellement masculine, la mère et la femme n'ont qu'une place minime.

Mais bien souvent, le nom de « Laërte » ou d' «Anchise » apparaît dans les expressions patronymiques « fils de Laërte » (en parlant d'Ulysse) et « fils d'Anchise » (en parlant d'Enée). Par exemple au livre VIII de l'*Enéide* :

> *[…] Vix ea fatus erat, defixique ora tenebant*
> *Aeneas Anchisiades et fidus Achates.*[2]

et au chant IX de l'*Odyssée*, où Ulysse dit à Alcinoos :

« Je commencerai donc par te dire mon nom [...]. Je suis Ulysse fils de Laërte. Celui qui occupe le monde par ses ruses de toutes sortes et dont la renommée atteint le ciel, c'est moi »[3].

Ces vers homériques, où Ulysse se vante d'être connu de tous, et qui définissent le héros se retrouvent également chez Virgile, lorsque Enée décline son identité à Didon en ces termes :

> *Sum pius Aeneas, raptos qui ex hoste Penatis*
> *classe ueho mecum, fama super aethera notus.*
> *Italiam quaero patriam et genus ab Ioue summo.* [4]

[1] *Od.*, XXIV, 514-515.
[2] *En.*, VIII, 520-521 : « A peine avait-il fini de parler ; Enée l'Anchisiade et le fidèle Achate tenaient leurs yeux fixés à terre. »
[3] *Od.*, IX, 16 et 19-20.
[4] *En.*, I, 378-380 : « Je suis le pieux Enée qui emporte avec moi sur ma flotte mes pénates arrachés à l'ennemi, la renommée m'a fait connaître au-delà des cieux ; je cherche l'Italie, la terre de mes pères, et ma race descend du très haut Jupiter. »

Ainsi, les expressions patronymiques acquièrent la fonction d'épithètes, de définitions formulaires au même titre que *Pius Aeneas* ou « Ulysse aux mille ruses » : elles sont une caractérisation essentielle du héros. Pourtant, alors que les définitions formulaires sont fréquentes dans les poèmes homériques, M. Parry note dans l'*Enéide* « l'absence de tout ce qui pourrait constituer un système de formule nom-épithète »[1] ; apparaît alors chez Virgile un signe de son refus de situer le héros dans le cadre trop rigide de la tradition épique. Dans l'*Enéide*, le but du projet héroïque gravite autour de la notion d'évolution, excluant ainsi toute pétrification d'un personnage dans une épithète qui ne se justifie plus. Certes, Enée est souvent qualifié de *pius*, *pater*, *ingens* ou *bonus* mais ces termes ne le caractérisent pas toujours : la pondération avec laquelle Virgile use de ces épithètes empêche de stéréotyper ce héros, de le définir par un simple adjectif accolé à son nom. D'ailleurs, Virgile réserve ces épithètes au seul Enée, refusant, à l'instar d'Homère, de les appliquer à des personnages secondaires ; ainsi, comme le souligne Joël Thomas, on peut affirmer qu'« il n'y a aucune filiation entre l'emploi de l'épithète accolé à un nom propre dans l'épopée homérique et dans l'*Enéide* »[2].

Aussi, la portée de l'expression *Aeneas Anchisiades* paraît bien plus importante que celle d'Ὀδυσσεὺς Λαερτιάδης qui paraît purement conventionnelle, formulaire, traditionnelle. L'expression patronymique n'apparaît jamais fortuite chez Virgile, elle sert toujours le texte, l'enrichit, le dote d'une coloration bien spécifique, comme au chant X où le nom d'*Anchisiades* apparaît pour qualifier Enée au moment de la mort de Lausus[3]. Alors qu'Enée va se troubler à la pensée de son propre fils et de leur affection mutuelle, Anchise surgit comme par un phénomène d'écho ou de miroir. Les rapports qui unissent Enée à son père sont plus essentiels que ceux qui lient Ulysse au sien, parce qu'Anchise est infirme (et donc dépendant de son fils), mais aussi parce qu'il est son initiateur spirituel ; sans lui, point de quête, point de héros, point d'*Enéide* peut-être !

D'ailleurs, son père mort, Enée préfèrerait mourir à son tour, et, désespéré, il gémit :

> *« […] O terque quaterque beati,*
> *quis ante ora patrum Troiae sub moenibus altis*
> *contigit oppetere ! »* [4]

[1] M. Parry (1928), p. 41.
[2] J. Thomas (1981), p. 230.
[3] *En.*, X, 822-824.
[4] *En.*, I, 94-96 : « O trois et quatre fois heureux ceux auxquels il échut de périr à la face de leurs pères, sous les hautes murailles de Troie ! »

Dans un chapitre consacré à la symbolique des nombres, J. Thomas précise que le chiffre « trois » est réservé au monde des vivants et que le chiffre « quatre » ne lui est adjoint que quand les morts sont évoqués ; les vivants et les morts sont donc également séparés par une barrière numérale. Ce passage, imité d'Homère, s'en distingue pourtant par la mention « des pères », absente de l'*Odyssée* ; en effet, Ulysse se lamente en ces termes :

« Ils furent trois et quatre fois heureux, les Danaens qui périrent dans la large Troade, tandis qu'ils apportaient la joie aux Atrides »[1] !

Voilà la différence majeure entre les deux personnages épiques : Enée a perdu son père qu'il chérissait plus que sa propre vie et c'est là la principale blessure qu'il lui faut panser ; Laërte a perdu un fils auquel il ne cesse de penser[2]. Les points de vue sont divergents, opposés même, mais ne sortent pas du cadre familial.

Ainsi, le rapport au père, au référent pourrait-on dire, à l'origine, est un thème omniprésent dans l'*Enéide* comme dans l'*Odyssée*, autour duquel gravitent les personnages : Télémaque - Ulysse - Laërte / Anchise - Enée - Ascagne. Dans cet ensemble complexe, Enée et Télémaque restent les deux seuls caractères à partir réellement à la recherche de leur père, à en faire un but de leur quête, une étape de leur progression ontologique. Nombreuses sont les épreuves qu'ils doivent traverser pour atteindre l'objet de leur recherche, elles se manifestent aussi bien extérieurement qu'intérieurement et visent à les conduire à un niveau de connaissance toujours plus avancé. Mais rien n'est jamais simple de ce qui s'offre au personnage épique et si « les plus hautes vertus se conquièrent »[3], seuls la pugnacité et l'acharnement viennent à bout des travaux les plus ardus.

Le couple père/fils qui s'organise autour du personnage central d'Enée semble systématiquement invalidé dans l'*Enéide* : Anchise disparaît, Ascagne est l'objet de l'attention des dieux qui vont jusqu'à le faire disparaître au profit du dieu Amour. Seul compte le héros et l'aboutissement de sa quête. Les rapports paraissent plus simples dans l'*Odyssée*, mais l'objet de l'épopée est là aussi bien distinct. Si Enée doit conquérir une terre et fonder un royaume, c'est juste une reconquête pour Ulysse ; au départ de l'un correspond le retour de l'autre. Enée laisse derrière lui son passé, Ulysse part le retrouver. C'est le propos même de l'épopée qui régit l'organisation des rapports familiaux. Si Ascagne est admis à suivre Enée, c'est qu'un jour viendra où il devra le précéder : il représente l'avenir en marche.

[1] *Od.*, V, 306.
[2] cf. *Od.*, XI, 194-196 « Et il [= Laërte] reste couché là, dans l'affliction, à faire croître en son âme une grande douleur, dans son désir de te [= Ulysse] voir de retour, [...] et sur lui vient la vieillesse intraitable. »
[3] A. Bellessort (1920), p. 233.

Tout personnage attaché au passé de Troie doit disparaître en même temps que la ville, dans un même brasier ; tout être tourné vers l'avenir de Rome est un jalon de l'Histoire qui a droit de cité dans l'épopée.

Chapitre III :La sublimation du couple par l'individu

> « […] il existe […] une théorie d'après laquelle ceux qui sont en quête de la moitié d'eux-mêmes, ce sont ceux-là qui aiment, mais ma théorie à moi c'est que l'objet de l'amour n'est ni la moitié ni l'entier, à moins qu'ils ne soient chose bonne » [1].

Un des dangers qui guette l'homme en quête de pouvoir, c'est l'abandon de son identité propre. Devenu homme public, il risque de perdre son univers privé dont la sphère se réduit en même temps qu'augmente son pouvoir. C'est ainsi qu'Enée voit son monde privé se déliter parallèlement à l'accroissement de sa force. La chute de Troie marque la fin de sa famille avec la perte de Créuse ; ses errances sur mer voient la mort de son père Anchise et de son guide Palinure ; le départ de Carthage sonne le glas d'une relation qui aurait pu se stabiliser avec Didon, son arrivée au Latium est indirectement la cause de la mort de Pallas. Mais cette disparition progressive de l'univers familier au profit d'une indépendance toujours plus marquée n'est pas seulement l'apanage du héros éponyme ; Lavinia assiste elle aussi, impuissante, à la mort de ses proches : sa mère d'abord, son fiancé ensuite. Enée et Lavinia doivent s'unir pour reformer ce que la vie leur a ôté : un cadre familier stable et rassurant ; seuls sont admis à leurs côtés des personnages qui légitiment leur action, dans le passé, comme Latinus, ou dans l'avenir, comme Ascagne. La solitude est symbole d'une certaine nudité, voire d'une relative neutralité qui pousse les êtres à s'unir. La similarité de leur situation offre une égalité des forces qui permet la construction de cette union ; fondé sur une communauté affective, leur mariage marque la fin de deux solitudes équivalentes. Et pourtant, une question subsiste que Virgile a laissée en suspens dans l'*Enéide* : Enée et Lavinia formeront-ils un couple véritable, comme le voudraient les dieux, ou seront-ils à jamais unis dans une relation que le destin a imposée, mais qui répugne à leur cœur ? Créuse et Turnus

[1] Platon, *Le Banquet*, 205 d 9-c 3

ont tous deux validé cette union, s'effaçant au profit de leur rival(e) ; la mère d'Ascagne informe Enée de cette union lors de son apparition à Troie :

> *Illic res laetae regnumque et regia coniunx*
> *parta tibi.* [1]

Illic, en Hespérie, la distance spatiale se fait aussi temporelle : dans un futur irrémédiable, une autre vie, publique et privée, attend Enée. Lavinia est sujet d'un verbe au passif, révélateur de sa situation d'objet : les dieux disposent de son existence et elle n'a pas le pouvoir de s'y opposer. A cet égard, son rôle est similaire à celui d'Ascagne : il n'est pas maître de son existence et les dieux disposent de lui à leur guise – par exemple, Vénus l'enlève le temps de lui substituer l'Amour lors de l'escale carthaginoise. C'est en tant que fille de roi que Lavinia est destinée à Enée : sa personne même n'est pour rien dans ce mariage éminemment politique. Créuse précise *regia coniunx* comme pour insister sur la qualité de princesse de la future épouse d'Enée : il épouse le pouvoir que représente Lavinia et non une femme, non nommée d'ailleurs, qu'il aimerait. Lavinia sera l'épouse officielle, l'épouse permettant un rapprochement des peuples et la fondation d'un véritable pouvoir ; Créuse garde le statut d'épouse aimée et de mère. C'est une union politique que Créuse promet à Enée, mais - de son point de vue à elle - elle garde sur celui qu'elle appelle encore son mari, *o dulcis coniunx*[2], les droits du cœur ; Ascagne est là pour témoigner de leur amour.

Au dernier chant, c'est Turnus, au seuil de la mort, qui abandonne toute emprise sur Lavinia et la donne en mariage à Enée[3]. Le contexte est alors diamétralement opposé à celui qui réunissait, pour une ultime entrevue, Enée et Créuse. Cette dernière est morte et elle revient vers son époux, forte du pouvoir de divination acquis par son passage dans l'au-delà ; ses paroles sont des prophéties qui se veulent encourageantes. Le contexte est celui d'un couple renouant un dernier dialogue sans pouvoir y joindre d'étreinte. Au contraire, les paroles de Turnus sont celles d'un ennemi, à la fois *inimicus* et *hostis*, qui implore la grâce de son assaillant et avoue sa défaite, tendant ses paumes vers lui en signe de soumission ; mais cette fois, c'est Enée qui refuse le contact. Dans une formule concise, Turnus lie les protagonistes de la guerre : le vainqueur, le vaincu, le peuple dont émerge une figure, celle de Lavinia. Là encore, Lavinia apparaît comme un enjeu ; elle n'est pas une personne privée.

[1] *En.*, II, 783-784 : « Là-bas l'éclat de la puissance, un royaume, une épouse royale te sont réservés. »
[2] *En.*, II, 777 : « Mon doux époux ».
[3] *En.*, XII, 936-938.

L'épouser, c'est devenir roi et chef d'une grande nation. On notera, à ce titre, l'emploi du présent dans la formule *tua Lauinia est coniunx* : le mariage d'Enée et Lavinia est imminent ; Turnus était le dernier rempart à y faire obstacle. Ce n'est pas à ses espérances personnelles que renonce Turnus, mais à son ambition politique : il contribue à faire d'Enée le digne successeur de Latinus ; c'est le meilleur qui l'emporte : Enée est le vainqueur, Turnus le vaincu. Plutôt que le célèbre adage attribué à César pour marquer sa victoire (remportée en une seule bataille) sur Pharnace, roi du Pont, *Veni, uidi, uici*, correspondrait mieux à Enée le titre d'un poème de Victor Hugo, *Veni, uidi, uixi* : c'est une entreprise humaine qu'a réalisée Enée, cherchant à vaincre ses propres démons - au sens grec du terme- plus que ses véritables ennemis. Turnus est un homme de guerre et c'est le chef vaincu qui implore Enée de lui laisser la vie sauve. Il tente de le convaincre en faisant appel à la sphère personnelle, plus propre à toucher Enée et il lui parle de son père. Devant son caractère intransigeant, il revient sur le domaine du pouvoir et évoque Lavinia ; mais c'est un détail, attaché au souvenir d'un ami mort, qui l'emportera dans la décision d'Enée.

Plus que des ennemis politiques et des chefs rivaux, Enée et Turnus sont les porteurs de valeurs opposées qui génèrent leur conflit : Turnus est l'homme de la guerre ; Enée est l'homme de la paix. *Si uis pacem para bellum* : c'est à une guerre honnie, mais obligatoire, que s'adonne Enée tout en portant les valeurs de l'universel humain, celles que véhiculent sa mère Vénus - l'amour- et son père Anchise - la tempérance : si on le qualifie de *pius*, c'est en référence à ces deux valeurs originelles. Veuf de Créuse, Enée a toujours un lien qui le relie à sa précédente épouse ; par son mariage avec Lavinia, c'est la royauté qu'embrasse Enée. Finalement et malgré ses différentes unions, Enée est un être seul, toujours en décalage avec les êtres qu'il côtoie : il ne peut plus étreindre Créuse ni Anchise ; quant à Didon, elle le fuit aux Enfers. Lavinia, pour sa part, incarne davantage la royauté que la femme. Malgré ses relations de couple, Enée reste un individu dont la vie est marquée par la solitude, à l'image de nombre des contemporains de Virgile : choix ? Nécessité ? Idéal de vie ? Qu'est-ce qui pousse le héros épique à la solitude ? Sans doute, sa singularité et son caractère d'être d'exception lui réservent-ils une vie hors du commun et au-delà des normes habituelles, mais n'y a-t-il pas également chez lui la volonté de s'extraire de ces relations de couple pour atteindre une liberté toujours accrue ?

Nous chercherons finalement à savoir si le couple n'est pas le passage nécessaire à la connaissance de soi sans être toutefois le but de l'existence. Quant à la descendance, si elle est nécessaire à la perpétuité de l'espèce, elle permet également un dépassement de soi *via* la rencontre avec l'autre, pour aboutir à un état de liberté supplémentaire et assumé.

A La nécessaire transcendance par la descendance

> « J'ai bien assez vécu, puisque dans mes douleurs
> Je marche sans trouver de bras qui me secourent,
> Puisque je ris à peine aux enfants qui m'entourent,
> Puisque je ne suis plus réjoui par les fleurs […] » [1] .

a. La construction d'un être d'exception : solitude des rois

Dans ce poème, Hugo reprend le mot de César, signalé à la page précédente, à cette différence ironique près que la victoire, c'est la mort ; *uixi* ne signifie pas « j'ai vécu », mais bien plutôt « je suis mort », traduction que confirme le premier vers ici cité. Or, c'est à une mort que doit survivre aussi Enée : celle du guerrier vivant à Troie avec femme et enfant. Un homme nouveau doit renaître des flammes de la défaite, un homme tirant sa force de sa faiblesse même. Le destin d'Enée est de trouver une voie pour son peuple tout en se frayant un passage individuel, personnel : de même qu'au terme de son parcours c'est un peuple important, enrichi de la rencontre de différentes communautés qui doit naître, de même Enée doit se renforcer dans les périls, grâce aux êtres de passage qui vont jalonner son parcours. La maturation de l'être ne peut se produire que par les rencontres et ruptures successives qui l'obligent à de perpétuelles remises en question. C'est le sens de la bipartition du recueil des *Contemplations* : « C'est une âme qui se raconte dans ces deux volumes : *Autrefois, Aujourd'hui.* Un abîme les sépare, le tombeau »[2]. L'histoire que nous suivons dans l'*Enéide*, c'est celle d'*Aujourd'hui*, celle d'après la chute de Troie.

Remarquant la montée de l'individualisme dans les sociétés antiques, M. Foucault précise : « Il convient en effet de distinguer trois choses : l'attitude individualiste, caractérisée par la valeur absolue qu'on attribue à l'individu dans sa singularité, et par le degré d'indépendance qui lui est accordé par rapport au groupe auquel il appartient ou aux institutions dont il relève ; la valorisation de la vie privée, c'est-à-dire l'importance reconnue aux traditions familiales, aux formes de l'activité domestique et au domaine des intérêts patrimoniaux ; enfin l'intensité des rapports à soi, c'est-à-dire des formes dans lesquelles on est appelé à se prendre soi-même pour objet de reconnaissance et domaine d'action, afin de se

[1] V. Hugo, *Les Contemplations*, « Aujourd'hui », livre IV, « *Veni, uidi, uixi* », v. 1 à 4, G.F., p. 209, Paris, 1995. Hugo écrit ce poème le 11 avril 1848 et le recueil est publié, pour la première fois, en 1856 (Léopoldine meurt en 1843).
[2] V. Hugo, Préface, p. 26.

transformer, de se corriger, de se purifier, de faire son salut. Ces attitudes, sans doute, peuvent être liées entre elles ; ainsi peut-il arriver que l'individualisme appelle l'intensification des valeurs de la vie privée ; ou encore que l'importance accordée aux rapports à soi soit associée à l'exaltation de la singularité individuelle »[1]. C'est une notion fort ancienne que celle qui préconise que l'on doive s'occuper de soi : Xénophon ne l'oublie pas dans son portrait idéal de Cyrus ; une fois ses conquêtes achevées, il lui reste à s'occuper de lui-même, selon ses propres mots : « Nous ne pouvons reprocher aux dieux de n'avoir pas réalisé tous nos vœux, mais si, parce qu'on a accompli de grandes choses, on ne peut plus s'occuper de soi-même et se réjouir avec un ami, c'est un bonheur auquel je dis volontiers adieu »[2]. Ayant toujours au cœur le souci d'autrui, Enée ne parvient pas à réaliser ce retour sur soi salutaire ; et c'est sans doute cette ultime douleur qu'il faut comprendre dans les propos qu'il adresse à son fils :

Disce puer uirtutem …[3]

Il n'est qu'une fois dans l'épopée où Enée apparaisse sacrifiant au culte du moi, porteur d'une majesté pacifique et glorieuse. Il s'est uni à Didon et mène, auprès d'elle, une vie apaisée, sans être toutefois une vie d'oisiveté puisqu'il travaille à l'édification de Carthage ; Mercure, dépêché par Jupiter, le considère dans tout l'apparat d'une vaine gloire :

Atque illi stellatus iaspide fulua
ensis erat Tyrioque ardebat murice laena
demissa ex umeris, diues quae munera Dido
fecerat, et tenui telas discreuerat auro. [4]

La description est précise : elle s'attache à décrire son attitude et son allure ; le terme d'*atque*, au premier vers, qu'on pourrait traduire par « et voilà que », marque la surprise de Mercure et l'étonnement que lui cause la parure recherchée d'Enée. Témoin de l'opulence de la cité et des soins que lui prodigue Didon, Enée, qui, habituellement, est le sujet de ses

[1] M. Foucault (1984), p. 59.
[2] Xénophon, *Anabase*, I, 9, 1-31. L'auteur relate ici la mort de Cyrus, en insistant sur les marques de sympathie qui l'accompagnent.
[3] *En.*, XII, 435.
[4] *En.*, IV, 261-264 : « Dès qu'il eut de ses pieds ailés pris terre parmi les douars, il aperçoit Enée qui s'occupait à fonder des ouvrages de défense et à bâtir de nouvelles maisons. Il portait une épée constellée de jaspe fauve ; un manteau de pourpre tyrienne tombant de ses épaules, flamboyait : présents que lui avait faits l'opulente Didon et elle avait broché le tissu d'un fil d'or. »

actions devient l'objet de celles d'autrui. Il s'oublie dans la tentation d'une vie facile et heureuse. Tout n'est que faux semblant ; l'éclat de ses vêtements, *stellatus, ardebat, auro,* aveugle Enée dans un bonheur illusoire. La tentation de l'Orient n'est pas loin ; celle de la vie paisible d'un mari non plus. Mercure emploie à cet égard, dans son intervention envers Enée, le terme d'*uxorius*[1] ; les droits d'un mari ne lui sont pas acquis à Carthage. Sans doute les propos qu'Enée adresse par la suite à Ascagne sont-ils empreints de cette rancœur face aux impératifs du destin qui lui ont refusé une existence agréable. L'épopée raconte les exploits des héros : celui de dominer ses passions et d'oublier sa personne au profit de son peuple est sans doute la tâche la plus rude, car on l'accomplit seul. Les dieux interviennent dans les combats, les périples, mais c'est à l'homme de prendre les décisions ; si Mercure encourage Enée à partir au plus vite, en aucun cas il ne l'y contraint par la force. C'est son courage, la crainte des avertissements divins et sa fameuse *pietas* qui le conduisent à obéir et à quitter Carthage. C'est sa *pietas* et le respect des dieux qui ont fait d'Enée l'élu des destins : les dieux ont un pouvoir psychologique sur lui qu'ils ne peuvent exercer de la même manière sur tous les mortels. Qualité incompatible avec le bonheur et les douceurs de la vie, la *pietas* s'assortit d'un sens du devoir qui exclut l'acceptation de la passivité et de l'oisiveté et contraint souvent l'être à une solitude forcée. En tant qu'être de piété, Enée ne peut enseigner le bonheur à son fils, mais alors, si ce n'est le père, qui le peut ?

Qui est cet autre, capable d'enseigner à Ascagne, si ce n'est le bonheur, du moins la préservation de son intégrité ? Tous les rois de l'*Enéide* semblent gagnés par cette solitude, qui marque leur singularité plus que leur isolement, au sein même de la collectivité. Le bonheur est incompatible avec le pouvoir ; l'exercice de ce dernier s'accompagne d'un manque fondamental : celui d'une altérité proche de soi. En tant qu'être d'exception, le roi est un être de solitude, expression d'une certaine forme de souffrance. La foule dont on le voit souvent entouré ne sert qu'à masquer, de manière illusoire, cette solitude fondamentale. Découvrons-les, ces puissants de l'*Enéide*, tour à tour, en suivant le regard d'Enée.

C'est d'abord Didon qu'il aperçoit, au chant I ; véritable apparition, le poète la compare à Diane[2]. La comparaison n'est pas innocente. Diane est une déesse chaste qui repousse l'hymen ; de la même façon, Didon ne peut se remarier. Au milieu des siens, Didon les domine : elle est seule parmi la foule. Cette image s'inverse après sa relation trop tôt avortée avec Enée : celle qui dominait les autres, symboliquement et physiquement, se trouve

[1] *En.*, IV, 266 ; *uxorius = uxori seruiens.*
[2] *En.*, I, 498-504.

enfouie sous terre, sous le peuple qu'elle guidait. La *pietas* du héros – représentée par son obédience envers les dieux- l'a vaincue et confine pour elle à de l'*impietas* :

« Infelix Dido, nunc te facta impia tangunt ? » [1]

Ces *facta impia*, c'est l'infidélité d'Enée et son départ précipité. Doué de piété envers les dieux, Enée est incapable du même respect envers ses semblables ; la hiérarchie lui impose de satisfaire les premiers, même s'il lui faut négliger les seconds. Didon, seule parmi les siens avant sa rencontre avec Enée, ne parvient plus à supporter cette solitude après Enée : elle la rompra en dénouant les liens qui l'attachent à la vie.

Quand Enée aperçoit Evandre pour la première fois, accompagné de son fils Pallas, il semble moins seul que Didon, fort de cet appui essentiel ; c'est jour de sacrifice, quand les Troyens arrivent à Pallantée :

[…] Pallas huic filius una,
una omnes iuuenum primi pauperque senatus
tura dabant tepidusque cruor fumabat ad aras. [2]

Contrairement à Didon, Evandre n'apparaît pas seul parmi la foule de ses concitoyens : il est entouré, de son fils d'abord, puis des cavaliers de l'ordre sénatorial ; mais, comme pour cette dernière, cette vision a une valeur de prédiction : un autre sang sera versé, celui de Pallas, et Evandre assistera à la crémation de son corps. Une fois encore, Enée rompt l'unité qui semblait régner, dissociant à jamais le père et le fils comme il l'a fait à Carthage en séparant, involontairement, les deux sœurs : Anna survivra à la malheureuse Didon.

Chez les Latins, c'est le couple royal qui ne résistera pas au passage d'Enée. Quand Enée arrive au Latium, le roi lui apparaît dans toute la majesté que commande sa royauté :

[…] Ille intra tecta uocari
imperat et solio medius consedit auito. [3]

[1] *En.*, IV, 596 : « Infortunée Didon, aujourd'hui l'impiété te touche. »
[2] *En.*, VIII, 104-106 : « Avec lui son fils Pallas, avec lui tous les premiers de ses guerriers, son humble sénat offrait l'encens ; sur les autels un sang tiède fumait. »
[3] *En.*, VII, 168-169 : « Le roi commande qu'on les fasse venir dans le palais ; au milieu des siens il s'est assis sur le trône de ses aïeux. »

Le lien se tisse entre Troyens et Latins : les inviter à entrer dans le palais, *uocari*, c'est symboliquement les introduire parmi le peuple, *medius.* Se réclamant de ses aïeux dont il possède le trône, Latinus l'offrira à Enée, son descendant par alliance. C'est un roi en majesté qui apparaît ici dans sa fonction d'accueil des étrangers. Son pouvoir, légitimé par le poids des ancêtres, paraît solide et bien ancré. Quelques chants plus loin, après la mort d'Amata, c'est un roi amoindri, presque déchu, ne méritant plus qu'une courte mention dans le récit, qui nous apparaît :

Hinc totam infelix uolgatur fama per urbem :
demittunt mentes, it scissa ueste Latinus
coniugis attonitus fatis urbisque ruina,
canitiem immundo perfusam puluere turpans. [1]

Sa femme perdue, et c'est tout son pouvoir qui s'effondre : Latinus n'est plus qu'un vieillard ; pour preuve, l'association dans le même vers de *coniunx* et *urbs*, chacun complétant *fata* et *ruina*. Tout se mêle, comme pour tendre à faire remonter la cause des maux à un phénomène unique : l'arrivée d'Enée dans le Latium. C'est le destin qui l'a voulu, c'est la ruine qui en ressort. Parallèlement au désespoir du roi, on voit le découragement des Latins : *demittunt mentes* ; le verbe, ici associé à *mens*, a un sens péjoratif [2]. Pourtant le roi n'est pas mort encore avec l'époux, mais il a capitulé, abandonnant Turnus pour Enée. Sacès, un des guerriers latins, atténue cette vérité quand il s'adresse à Turnus pour le supplier de mener seul ce combat contre Enée, mais on ne s'y trompe pas ; Turnus n'a plus d'appui :

« […] In te ora Latini,
in te oculos referunt ; mussat rex ipse Latinus,
quos generos uocet aut quae sese ad foedera flectat.
Praeterea regina, tui fidissima, dextra

[1] *En*., XII, 608-611 : « De là, par toute la ville se répand la sinistre nouvelle ; chacun sent tomber son courage ; Latinus va, ses vêtements déchirés, égaré par les destins de sa femme et la ruine de sa ville, souillant ses cheveux blancs qu'il couvre d'une immonde poussière. »
[2] C'est Cicéron, *De Off*., III, 115, qui nous renseigne sur le sens péjoratif que revêt *demittere* quand il est accompagné de *mens* ou *animus.*

occidit ipsa sua lucemque exterrita fugit. » [1]

Une gradation descendante se marque dans le récit de Sacès, du peuple au roi et jusqu'à la reine, des appuis les plus persistants aux moins assurés voire inexistants, puisque Amata est morte. Turnus est au cœur du récit : les Latins l'implorent et Amata s'est tuée pour lui. Seul Latinus reste dans une demi-mesure teintée d'ombre, ponctuée de silence. Mais derrière son silence se cache une vérité qu'il n'ose avouer, mais qui apparaît d'autant plus nettement qu'elle est tue. Turnus est désespérément seul : face à son peuple, face à Enée, face à lui-même. Cessant de combattre aveuglément un destin contre lequel il ne peut rien, il affronte la réalité et se lance dans le combat singulier contre Enée.

Tout est ramené à l'unité par Enée : il détruit les couples et désarme les associations. Incapable d'assurer sa propre stabilité personnelle au sein d'un couple, Enée rompt, involontairement, tous ceux qui se présentent à lui, invalidant successivement les liens qui unissent deux sœurs, un père et son fils, un mari et son épouse. Et, pourtant, malgré ce constat, il n'est pas seul lui-même ; Ascagne l'accompagne durant tout le récit, en pensée plus qu'en acte, témoignage vivant du courage de son père. S'il crée la solitude autour de lui et rompt des couples existants, brisant ainsi des destinées, Enée est aussi, paradoxalement un vecteur d'union.

En effet, tous ces couples défaits ont un correspondant positif qui invalide l'interprétation d'une action malfaisante d'Enée sur l'individu en couple. A la malheureuse Didon correspond une autre reine, Andromaque ; à Evandre on peut associer Aceste ; à Latinus Diomède. Enée redonne espoir à Andromaque par sa venue à Buthrote témoignant de la survivance d'une vie troyenne. Si, comme Didon, elle verse des larmes lors du départ d'Enée, ce n'est pas animée d'un ressentiment ou d'une quelconque colère, mais simplement bouleversée par l'émotion que lui procure ce départ. Elle ne reverra sans doute jamais Enée, mais un espoir d'union subsiste ; Enée réunifiera les peuples dissociés :

« Si quando Thybrim uicinaque Thybridis arua
intraro gentique meae data moenia cernam,
cognatas urbis olim populosque propinquos,

[1] *En.*, XII, 656-660 : « Vers toi les Latins tournent leur prière, vers toi leurs yeux. Jusqu'au roi Latinus qui n'ose dire quels gendres il appellera ou vers quelles alliances il incline … De surcroît, la reine, qui te fut si fidèle, est morte de sa propre main : d'épouvante elle a fui la lumière. »

Epiro Hesperiam (quibus idem Dardanus auctor
atque idem casus), unam faciemus utramque
Troiam animis : maneat nostros ea cura nepotes. » [1]

Enée laisse Andromaque avec un espoir, si ce n'est de retour, du moins de réunion symbolisé par le terme *una*. Un seul nom, une seule patrie pour un seul peuple : dans ce rêve d'Enée, ce sont tous les contemporains de Virgile qui se reconnaissent. Loin d'être toujours un vecteur de scission, le pouvoir est aussi fédérateur : c'est l'espoir du futur pacifié que raconte la geste d'Enée. Sans doute, dans la mention des *nepotes* faut-il voir une référence aux habitants de Nicopolis, ville d'Epire fondée par Auguste en célébration de sa victoire d'Actium. Plus généralement, la généalogie remonte à Dardanus, ancêtre commun de Troie, Buthrote et Rome. De la même façon, Enée apparaît comme un vecteur d'union quand il laisse, en Sicile, une partie de son peuple sous le gouvernement d'Aceste. Là encore, les séparations sont difficiles mais nécessaires ; aux femmes qui pleurent et veulent quand même embarquer, Enée oppose l'argument de la sagesse et de la protection :

Quos bonus Aeneas dictis solatur amicis
et consanguineo lacrimans commendat Acestae.[2]

Là encore ce sont les larmes, bien distinctes de celles que le vieil Evandre versera sur le corps de son fils, qui scellent l'amitié et même la fraternité - *consanguineo*. Le peuple se scinde en deux dans l'espoir de se réunir, en deux parties plus fortes et plus grandes, ensuite. Quant à Diomède, correspondant positif de Latinus en ce qui concerne le couple, il n'est pas seulement le voleur de cavales qu'évoquait l'*Iliade* [3] ou le meurtrier potentiel d'Enée [4]. C'est un Grec, sollicité par les Latins pour les seconder dans leur offensive contre Enée[5] : or, il refuse de prêter main forte aux Latins, non que son courage soit épuisé, mais parce qu'il estime que la guerre est finie ; ainsi le dit-il aux ambassadeurs venus le solliciter :

[1] *En*., III, 500-505 : « Si j'entre un jour dans le Thybris et dans les champs voisins du Thybris, si je vois les murs donnés à ma race, alors nos villes sœurs, nos peuples proches, l'Hespérie sœur et proche de l'Epire – elles ont un même auteur, Dardanus, et un même destin-, nous les rassemblerons toutes deux comme une seule Troie dans nos cœurs ; que ce vouloir demeure en nos neveux. »
[2] *En*., V, 770-771 : « L'indulgent Enée les réconforte avec des paroles amicales, il les recommande en pleurant à Aceste, leur compatriote. »
[3] Diomède a enlevé les chevaux de Darès, de Chromios ou Echemos (fils de Priam) et d'Enée (*Il*., V, 25, 163, 263).
[4] Sans l'intervention de Vénus, Enée aurait été tué par Diomède à Troie (*Il*., V, 309 *sqq*.).
[5] *En*., VIII, 9-10 ; c'est Vénulus qui est dépêché, probablement par Turnus, pour aller quérir Diomède.

« Ne uero, ne me ad talis impellite pugnas.
Nec mihi cum Teucris ullum post eruta bellum
Pergama nec ueterum memini laetorue malorum. » [1]

Les formules sont concises, sans appel : la répétition de la négation par quatre fois en trois vers en témoigne. Le temps du combat est passé ; Diomède est désormais un roi bâtisseur qui entend fonder son pouvoir sur une paix qu'il recommande également aux Latins :

« […] Coeant in foedera dextrae,
qua datur ; ast armis concurrant arma cauete. » [2]

Fort de l'expérience de la guerre de Troie, Diomède a acquis une sagesse qu'il veut partager : la guerre est préférable à la paix. Bien que déjà vaincu par une fois, Enée est désormais invincible. Ainsi s'exprime le caractère paradoxal de l'épopée : celui qui hier a failli tuer Enée travaille aujourd'hui à sa sauvegarde. La persévérance d'Enée a suffi à le convaincre de sa supériorité : indirectement, Diomède s'incline devant l'ancien vaincu, cet homme qui lui a appris la paix.

Vecteur de conflit ou de séparation à l'intérieur des couples, Enée, par son exemple, favorise aussi la réunion des peuples. Son courage désarme les conflits et encourage la paix : c'est en ce sens que l'on peut associer deux à deux des personnages sur lesquels son impact est opposé. Lui-même au cœur de désunions et de retrouvailles, Enée transmet ce double héritage à toute l'épopée et les personnages que nous venons d'étudier en sont les plus illustres exemples. En fait, il y a toujours quelque chose d'insatisfaisant dans le couple qui peut en expliquer la scission ou l'extension vers une triade plus attirante.

[1] *En.*, XI, 278-280 : « Non, ne m'entraînez pas en de pareils combats. Pour moi, depuis la chute de Pergame, je ne suis plus en guerre avec les Troyens et de ces vieux malheurs je ne garde ni souvenir ni joie. »
[2] *En.*, XI, 292-293 : « Mettez pour une paix votre main dans la sienne, comme il vous est donné ; mais gardez que vos armes n'aillent affronter ses armes. »

b. La catabase d'Enée : voyage au centre de soi-même

La triade, quoique souvent bannie ou annulée, a aussi sa place dans l'*Enéide*, à des moments où on l'attendrait le moins et la présence de données chiffrées en témoigne suffisamment. C'est à la fin de l'*Enéide* ; Turnus doit mourir ; peut-être faut-il en imputer la faute aux dieux et à leurs messagères de mort, les *Dirae*. Jupiter s'apprête à envoyer une des deux sœurs à la malheureuse Juturne :

> *Dicuntur geminae pestes cognomine Dirae,*
> *quas et Tartaream Nox intempesta Megaeram*
> *uno eodemque tulit partu paribusque reuinxit*
> *serpentum spiris uentosasque addidit alas.* [1]

Dans la même évocation se trouvent réunis les trois chiffres principaux : en un seul et même effort (*uno),* la Nuit seule enfanta les *Dirae* jumelles (*geminae),* sœurs de Mégère. Un effort, des jumelles, trois sœurs. Les trois chiffres primordiaux se trouvent liés à la venue au monde de créatures monstrueuses et repoussantes, génératrices de mort de surcroît. Virgile combine avec cette apparition une vision cosmique : de la Nuit qui environne tout sont nées les *Dirae*, ministres de Jupiter et siégeant près de son trône, et Mégère vivant seule aux enfers : d'un monde à l'autre, en passant par l'atmosphère nocturne, les chiffres se complètent et se scindent dans une unité toujours recherchée : les *Dirae* sont jumelles, les trois sœurs sont nées d'un seul et même effort. De la même façon, c'est toujours dans la résolution d'une unité fondamentale que s'inscrivent les couples. C'est dans l'unité que l'individu peut trouver ses propres fondements ; le couple est un moyen pour parvenir à cette connaissance de soi. L'épisode le plus fameux d'introspection et de plongée dans les confins de l'inconscient humain se situe au livre VI. Il faut se pencher sur ce passage de l'*Enéide* pour percevoir quel est le véritable rôle du couple : les masques sont levés ; Enée est face à son destin : alors que tout semble faux, on est sans doute au cœur de toutes les vérités humaines. Si la vie est un songe, le moment du songe n'est-il pas plus réel que la vie elle-même ? Des couples se retrouvent, se séparent ou se dessinent aux Enfers : c'est le lieu de tous les possibles ; c'est donc là qu'Enée va se trouver lui-même.

[1] *En*., XII, 845-848 : « Il existe, dit-on, deux êtres redoutables qu'on nomme les Dirae ; avec leur sœur, l'infernale Mégère, la sombre Nuit les enfanta toutes trois du même effort, puis pareillement les enlaça de serpents tortueux et leur donna des ailes pleines de vent. »

La descente aux Enfers d'Enée intervient alors qu'il vient juste d'aborder en Italie, sur les rives Eubéennes de Cumes ; cet épisode occupe une position pivot entre l' « Odyssée » d'Enée et son « Iliade » : il s'agit, comme le souligne A. Deremetz, du « lieu d'une conversion thématique »[1]. De rétrospectif qu'il était, le récit devient, à partir du livre VI, prospectif, annonciateur, tourné vers le futur ; d'ailleurs Virgile introduit une coupure dans la narration grâce à une prière qu'il adresse aux dieux infernaux :

> *« Di, quibus imperium est animarum, umbraeque silentes*
> *et Chaos et Phlegethon, loca nocte tacentia late,*
> *sit mihi fas audita loqui, sit numine uestro*
> *pandere res alta terra et caligine mersas. »* [2]

En invoquant les dieux, les ombres et les lieux, Virgile s'en remet à l'ensemble du monde infernal. « Cette simple et grande prière garde après vingt siècles sa puissance de suggestion : elle communique une sorte d'horreur sacrée, le frisson des attentes angoissées, le désir et la peur d'une révélation (*audita*) terrible » [3]. En même temps qu'Enée, Virgile semble s'immiscer dans l'antre béant (*antro se immisit aperto* ; VI, 262) et devenir lui-même ombre parmi les ombres. Bien sûr, avant lui, Homère s'était déjà livré à cet exercice périlleux en envoyant Ulysse au royaume d'Hadès (*Od.*, X et XI). Mais, alors qu'Enée effectue une véritable descente dans les Enfers, soit dans les entrailles de la terre, Ulysse, pour sa part, reste à la surface de la terre, et ce sont les morts qui viennent à lui :

« Le sang laissa couler son noir nuage, et les âmes des défunts disparus sortirent du fond de l'Erèbe et s'assemblèrent »[4]… Enée accomplit un parcours géographique qui se double d'un parcours intérieur, plus psychologique. De plus, l'objet de cette consultation infernale diffère sensiblement d'une épopée à l'autre : la consultation d'Ulysse est d'ordre privé: reviendra-t-il chez lui et retrouvera-t-il ses biens et sa femme au royaume d'Ithaque ? Au contraire, c'est le sort de la collectivité qui importe à Enée, désireux de recevoir la confirmation de sa mission. De l'*Odyssée* à l'*Enéide*, seule l'idée première (celle de la consultation des âmes défuntes par le héros) reste identique ; du reste Virgile a profondément

[1] A. Deremetz (1995), p. 156.
[2] *En.*, VI, 264-267 : « Dieux souverains de l'empire des âmes, ombres silencieuses, Chaos, Phlégéthon, lieux illimités, sans voix dans la nuit, puissé-je avoir licence de dire ce que j'ai entendu, puissé-je, avec votre aveu, publier choses abîmées aux brumeuses profondeurs de la terre. »
[3] L.-A. Constans (1938), p. 209.
[4] *Od.*, XI, 36-37.

remanié l'héritage homérique en utilisant d'autres sources littéraires. « Entre Homère et Virgile, il y a eu tout un travail de la pensée, de la méditation et du temps : il y a eu Platon et le *Phédon*, les Champs-Elysées de Pindare et les descriptions lyriques, les systèmes philosophiques, le *Songe de Scipion*, toute une construction et une architecture du monde de l'au-delà »[1]. La conception des Enfers, de la mort, d'une vie *post mortem* ont, en effet, intéressé plus d'un auteur[2], et parmi eux Virgile.

La Sibylle ayant accompli les rites nécessaires à ce « voyage au centre de la terre », elle recommande une dernière fois au héros :

« Nunc animis opus, Aenea, nunc pectore firmo. » [3]

et tous deux s'engouffrent dans l'antre béant. Virgile va alors nous donner une véritable géographie des Enfers qui correspond parallèlement au parcours intérieur qu'entreprend Enée. Il traverse successivement : le séjour des *Insepulti* (où se trouve Palinure), la barrière du Styx (qu'il lui est donné de franchir sur la barque de Charon), les *Campi Lugentes* (où il revoit Didon), les *Ultima Arua* (où Déiphobe lui apparaît) et il accède enfin aux Champs Elysées (où il retrouve Anchise)[4]. Chacun de ces personnages correspond à un sentiment enfoui dans le cœur du héros et qu'il doit exprimer pour pouvoir s'en libérer et progresser dans son cheminement personnel : leurs paroles sont aussi explicites à ce titre que le silence forcené de Didon. C'est d'abord Palinure que rencontre Enée ; l'ancien pilote évoque le désarroi dans lequel l'a jeté sa chute à la mer :

« […] Maria aspera iuro
non ullum pro me tantum cepisse timorem,
quam tua ne spoliata armis, excussa magistro,
deficeret tantis nauis surgentibus undis. » [5]

[1] Sainte-Beuve (1857), pp. 169-170.
[2] Voilà le panorama littéraire qu'on peut dresser autour de ce thème : Hésiode, *Théogonie* ; Homère, *Od.*, X-XI ; Pindare, *Olympiques*, II, 123-137 ; Platon, *la République*, X et le *Phédon* ; Virgile, *Enéide*, VI ; Dante, *La divine comédie* ; Fénelon, *Les aventures de Télémaque*, XIV ; J. Milton, *Le Paradis perdu* ; F.G. Klopstock, *La Messiade* ; Chateaubriand, *Les Martyrs*, III, VIII.
[3] *En.*, VI, 261 : « C'est maintenant, Enée, qu'il faut de la vaillance, un cœur ferme. »
[4] Dans l'*Odyssée*, l'ordre des rencontres d'Ulysse est similaire à celui d'Enée : il voit d'abord Elpénor (l'ami mort et non enterré), puis Anticlée, sa mère (qui se dérobe à ses embrassements) et enfin Tirésias, le devin qui doit informer le héros sur son avenir. De l'*Enéide* à l'*Odyssée*, les personnages se répondent génériquement, si l'on excepte la rencontre d'Enée avec Déiphobe.
[5] *En.*, VI, 351-354 : « […]J'en jure les âpres mers : je n'ai jamais alors éprouvé pour moi tant de craintes que pour ton navire dépouillé de sa barre, vidé de son pilote, en désarroi devant les grandes houles. »

Concrètement, Palinure exprime *a posteriori* l'angoisse qu'il a ressentie en mourant, non pour lui mais pour l'équipage laissé sans pilote : son discours est un plaidoyer ; il cherche à se disculper –en effet, il est tombé à la mer alors qu'il s'était endormi. De manière métaphorique, le navire, c'est Enée, et la houle, ce sont ses questions sans réponses : c'est l'esprit d'Enée qui est livré à lui-même, n'ayant plus personne sur qui se reposer. Pour utile qu'il était, Palinure n'était pas indispensable : le revoir, c'est affirmer l'autonomie d'Enée qui a su maîtriser son navire comme ses émotions. L'apparition de Palinure aux enfers rappelle les qualités personnelles dont Enée a su faire preuve. Le couple guide/guidé s'est scindé quand l'élève n'avait plus besoin du maître ; quand ils se retrouvent, c'est pour montrer la supériorité du second sur le premier. D'ailleurs, Palinure n'est plus que l'ombre d'Enée. En effet, quand le gigantesque Enée (*ingentem Aeneam* ; VI, 413) monte sur la barque de Charon, « l'embarcation gémit sous ce poids » (*gemuit sub pondere cumba*). Ainsi est exprimé le contraste entre le poids réel des vivants et la légèreté des ombres, la réalité charnelle d'Enée et l'illusion corporelle des ombres : d'ailleurs, soudain terrifié par la vision d'une foule de monstres (des Centaures, des Scylla, des Gorgones, des Harpyes...) Enée se serait saisi de son épée si la Sibylle ne l'avait averti qu'il ne s'agissait que de vaines ombres, « voletant sous la creuse apparence d'une forme » (*En.*, VI, 290-295). Ces ombres figurent les unes le passé - tels Orphée ou Anchise qui n'ont plus besoin de se réincarner- les autres le futur (il s'agit des âmes qui sont sur le point de renaître à la vie, tel Marcellus). Le passage du Styx dans la barque de Charon marque pour Enée son passage dans le monde futur[1] : ce n'est pas le même homme qui reviendra sur « les bords du fleuve qu'on ne repasse pas. » Comme la Sibylle vient d'endormir Cerbère, le chien tricéphale, Enée s'éloigne du Styx :

> *Occupat Aeneas aditum custode sepulto*
> *euaditque celer ripam inremeabilis undae.* [2]

Il est intéressant d'étudier l'emploi de l'adjectif *inremeabilis* composé du préfixe privatif *in-* et de l'adjectif *remeabilis* qui signifie « qui retombe toujours » ; on trouvait déjà ce mot au livre V lors d'une comparaison entre la parade des jeunes Troyens qui entremêlent leurs pas et le labyrinthe de la Crète ainsi décrit par Virgile :

[1] A partir du livre VI, « Enée sera celui qui vit dans l'avenir, celui pour qui le présent n'a d'intérêt qu'en tant qu'il prépare les jours futurs. » A. Bellessort (1920), p. 238.
[2] *En.*, VI, 424-425 : « Enée s'empare vivement du passage tandis que le gardien est enseveli dans sa torpeur, il s'éloigne rapidement des bords du fleuve qu'on ne repasse pas. »

Vt quondam Creta fertur Labyrinthus in alta
parietibus textum caecis iter ancipitemque
mille uiis habuisse dolum, qua signa sequendi
frangeret indeprensus et inremeabilis error […][1]

Après la prière de Virgile aux divinités chtoniennes, les recommandations de la Sibylle et l'assimilation des Enfers à un labyrinthe inextricable, le lecteur reste dans l'incertitude quant à l'issue de l'événement : Enée reviendra-t-il sain et sauf des Enfers ? En fait, cette descente aux Enfers a été préparée depuis le début de l'*Enéide* : Enée a été confronté à des périls qui ont endurci sa vaillance, il a eu le temps de gagner en assurance et en maturité ; aussi ce périple apparaît-il comme une chute (dangereuse et risquée), mais comme une chute maîtrisée. Tout d'abord il y a la Sibylle qui est là pour seconder Enée et puis il y a également les rencontres infernales avec des personnes qui ne lui sont pas étrangères et avec lesquelles il peut s'entretenir. Or les rencontres successives d'Enée (Palinure, Didon, puis Déiphobe) correspondent à une remontée dans le temps et dans ses souvenirs ; l'ordre chronologique se trouve inversé : Déiphobe est mort dans le combat iliadique[2], Didon au livre IV de l'*Enéide* et Palinure au livre V. Enée doit oublier son passé le plus proche pour arriver, graduellement et progressivement, à se libérer de son passé le plus lointain, enfoui profondément dans sa mémoire. « Cette remontée dans les souvenirs correspond à une sorte d'auto-psychanalyse : à travers Didon qui s'éloigne, Déiphobe défiguré, c'est Carthage, c'est Troie qui perdent leur prestige affectif aux yeux du héros »[3]. La descente aux Enfers a donc une valeur purgative (Enée enterre définitivement son passé) mais aussi un but prophétique (Anchise révèle l'avenir à son fils). Après la rencontre avec Palinure qui révèle la maîtrise d'Enée sur son psychisme malgré la peur, la solitude et les tourments, apparaît Didon, seule parmi ses compagnes.

Le contraste est saisissant ; Enée arrive volontairement aux Enfers, maître de sa course dans les entrailles de la terre, à la recherche de réponses sur son avenir et sur lui, et il y découvre son passé : un passé de souffrance qui produit un présent d'errance. La scission est faite, la rupture consommée : les amants d'hier qui marchaient côte à côte dans une ville en

[1] *En.*, V, 588-591 : « Jadis, en la haute Crète, on dit que le labyrinthe recélait dans ses murs aveugles un lacis de couloirs, l'ambiguïté fallacieuse de mille parcours, où les marques d'une route se rompaient sur une erreur qu'on ne discernait pas et d'où l'on ne pouvait revenir. »
[2] Voir B. Otis (1964), p. 290. Sa mort est rapportée par l'aède Démodocos dans l'*Od.* (VIII, 517) et par Déiphobe lui-même dans l'*En.* (VI, 509-530).
[3] J. Thomas (1981), p. 285.

construction sont désormais des étrangers que tout sépare. Cet épisode, imité de la rencontre d'Ajax et d'Ulysse [1] reprend le thème du silence opposé aux paroles –Ajax refusant de pardonner à Ulysse et de lui adresser la parole- mais ajoute le thème de l'amour, absent chez Homère. Didon est une femme brisée par la vie et désespérée jusque dans la mort. Enée ne peut plus guérir la blessure irrémédiable qu'il lui a occasionnée en partant de Carthage ; le silence obstiné de la reine et son refus de communication sont une réponse muette à sa souffrance. Il n'y a pas de mots pour dire l'innommable ; le silence est un aveu d'amour et un aveu de mort. En dépassant cette souffrance, Enée marque la suprématie de l'esprit sur le cœur : le premier doit réussir où le second a échoué. Enfin, lors de sa rencontre avec Déiphobe, c'est l'image du guerrier pris au piège par une femme qui apparaît. Dans sa félonie, Hélène a offert Déiphobe en pâture à Ménélas ; aucun reproche n'est fait à Enée : il ne pouvait rien pour parer cette traîtrise. Avec Palinure, Didon et Diphobe, ce sont trois qualités du héros qui apparaissent ; l'échec de ces personnages, tous trois conduits à la mort, met en valeur la réussite d'Enée : il s'est montré maître sur mer, sur terre et sur le terrain du cœur. Fort de ces trois qualités qui consacrent un chef, un guerrier, un homme, il est prêt à recevoir son sacre des mains d'Anchise. Ici encore, tout n'est que « forêt de symboles », mais la vérité est là : Enée a su dépasser les couples, s'extraire de relations dangereuses ou dommageables, à la différence de ses compagnons et compagnes qui ont payé de leur vie une confiance excessive en leur partenaire –Palinure s'en remettait aveuglément aux dieux, Déiphobe ne s'est pas méfié d'Hélène, Didon s'est donnée corps et âme à Enée.

Le voilà donc, cet Enée, vainqueur de ces peurs, ayant surmonté sa solitude, prêt à revoir celui qui l'a fait homme. C'est au fond d'une verte vallée (*penitus conualle uirenti* ; VI, 679)[2] qu'Enée aperçoit son père : le lieu respire l'harmonie, le calme -en somme, notre conception moderne du paradis. Tout semble indiquer une rencontre d'importance, un moment privilégié ; au contraire, dans l'*Odyssée*, quand survient l'ombre de Tirésias, le décor ne se modifie pas : la scène homérique n'atteint pas le prestige que Virgile confère à ces retrouvailles entre le fils et son défunt père. Après avoir expliqué à Enée le principe de la métempsycose, Anchise lui dévoile l'avenir de Rome. C'est d'ailleurs dans la bouche d'Anchise qu'apparaît la formule énigmatique « *quisque suos patimur Manes* » qui a donné

[1] *Od*., XI, 543.
[2] Selon le *Dictionnaire des Symboles*, tome IV, pp. 372-378, le vert est symbole d'éternité. Sur ce point cf. aussi J. André, *Etude sur les termes de couleur dans la langue latine*. Enée se trouvait également dans une vallée retirée et baignée des eaux quand Vénus vint lui apporter son bouclier (VIII, 608) : comme la rencontre d'Enée et Anchise, cette rencontre-là nécessitait un cadre adéquat, en harmonie avec la scène représentée.

lieu à de nombreuses exégèses ; Anchise semble vouloir dire que les souffrances endurées dans l'au-delà ne sont pas infligées par un dieu vindicatif, mais sont bien la conséquence immanente des fautes commises sur terre. Ainsi une sélection se fait à l'entrée des Champs-Elysées : les uns, un petit nombre (*et pauci* ; VI, 744) occupent définitivement les Champs-Elysées ; les autres, après un séjour de mille ans dans les Champs-Elysées -mais dans un lieu écarté et séparé (VI, 703-704)- boivent l'eau d'oubli du Léthé et reviennent sur terre. Le discours d'Anchise renseigne donc Enée sur la mort (après la vie) et sur la vie (après la mort): le voilà imprégné de connaissances dépassant (et même surpassant) totalement l'esprit humain. Quand il regagnera la terre, ce sera en homme « qui sait », mais aura-t-il réellement voyagé au cœur de la terre, ou l'aura-t-il simplement rêvé ?

C'est Steiner qui, le premier, a donné à la catabase d'Enée la signification d'un rêve[1] ; R. Lesueur s'est engagé sur les traces de son prédécesseur. La mention des portes du sommeil (*Somni portae* ; VI, 893)[2] qu'Enée doit emprunter pour regagner la terre tend, en effet, à apparenter le voyage d'Enée aux Enfers à une expérience onirique : cette descente aux enfers n'aurait été qu'un rêve, un songe, comme celui de Scipion dans le *De Republica* de Cicéron... D'ailleurs des deux portes, l'une, en corne, est un passage pour « les ombres véritables », l'autre, en ivoire, laisse passer « l'illusion des songes de la nuit »[3] ; or, Anchise fait sortir Enée et la Sibylle par la porte d'ivoire[4] : n'est-ce pas là reconnaître l'aspect onirique de la catabase d'Enée ? R. Lesueur soutient cette hypothèse ; restons plus prudent et évoquons-la sans toutefois la retenir comme unique piste de lecture de cette catabase[5]. Ce que veut surtout Anchise, c'est qu'Enée se souvienne de cette expérience comme d'un rêve, mais tout semble confirmer que les rencontres qu'il fait aux enfers ont réellement lieu. Il y a des sensations, des impressions qui sont également celles du monde dans lequel évolue Enée. Le rêve offre une explication commode à ce que l'esprit ne peut concevoir comme réalisable.

Pendant que Troie meurt (à travers Déiphobe aux *Ultima Arua*) et que Rome renaît (à travers Marcellus aux Champs-Elysées), Enée se fait passeur entre les deux mondes, médiateur qui assure la transmission de l'une à l'autre ville. Dans ce présent où passé et futur se fécondent, le héros achève de se libérer de ses peurs et angoisses pour porter un regard

[1] H. R. Steiner, *Der Traum in der Aeneis*, Bern-Stuttgart, Verlag P. Haupt, 1952.
[2] Les deux portes du sommeil (l'une en corne, l'autre en ivoire) sont un emprunt à Homère, *Od.*, XIX, 562-563 : « Des rêves inconsistants il est deux portes, faites l'une de corne, l'autre d'ivoire. »
[3] Il s'agit de l'opposition entre *ueris umbris* (VI, 894) et *falsa insomnia* (VI, 896) ; à ce propos cf. note de J. Perret, *En*., t. II, p. 182 v. 893.
[4] *En*., VI, 898 : *portaque emittit eburna*.
[5] Il y a eu beaucoup d'interprétations de cette catabase parmi lesquelles nous retiendrons aussi celle de A. Deremetz (1995), p. 157, qui y voit l'aristie poétique de Virgile.

libre vers la tâche qui l'attend : les Enfers figurent un lieu de conversion où toutes les données s'inversent ; c'est ce qui fait l'originalité de ce passage et le distingue de l'épisode homérique. Enée fait partie de ce petit groupe de héros (tels Thésée ou Orphée) qui iront aux Enfers et en reviendront grâce à leur vaillance, certes, mais surtout grâce à l'art du poète : l'art peut tout ce que la réalité empêche. Les relations de couples qu'il retrouve aux enfers appartiennent toutes à un passé qu'Enée a su vaincre, se montrant maître de ses sentiments comme de ses actes. Dans ces conditions le couple est un état transitoire : nécessaire à la révélation de qualités enfouies, il ne peut perdurer ; c'est un révélateur de l'individu. Le cadre infernal est le lieu idéal de cette mise en valeur de la conversion que le héros est parvenu à réaliser : sans lien entravant sa démarche, il peut conquérir un futur qui l'attend. Comme Narcisse se mirant dans un lac, les enfers agissent comme un miroir renvoyant à Enée une image positive de son être par opposition aux échecs d'autrui. La tentation est grande de se noyer dans cette image agréable, mais le souvenir ne peut effacer le cheminement laborieux du héros. Enée n'a pas toujours été ce héros au cœur solide, sans remords concernant le passé, ni crainte pour l'avenir. Il est né homme, fils de déesse certes, mais nettement perfectible en tant que fils d'homme ; son but inavoué est de dépasser sa condition mortelle pour atteindre, ne serait-ce que par la gloire, une immortalité propre à fonder un immense pouvoir.

c. Enée avant l'*Enéide*

Le passé littéraire d'Enée est important et il ne se limite pas à la seule épopée homérique ; mais nous ne nous intéresserons ici qu'à la figure d'Enée dans l'*Iliade* puisque c'est le témoignage le plus ancien que nous ayons sur le héros. Le rattachement de l'*Enéide* aux épopées homériques se manifeste triplement : elle s'intéresse au « cycle troyen », elle reprend les structures de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, elle choisit comme héros principal un personnage, presque un figurant, de l'*Iliade*. En effet, « Enée jouait déjà un rôle court dans le poème homérique, qui ne permet pas de reconnaître en lui un protagoniste, mais un rôle qui devint à la longue important par les bourgeonnements et les prolongements qu'il émit chez les historiens »[1]. Enée apparaît à cinq reprises dans l'*Iliade* (il n'est pas cité dans l'*Odyssée*) : on

[1] A.M. Guillemin (1951), p. 190.

le voit alors exclusivement au combat. Toutefois, l'Enée d'Homère n'est pas exclusivement un guerrier ; il apparaît déjà comme un être pieux promis à un grand avenir[1].

Intéressons-nous donc à l'Enée d'Homère, « ce profil d'où Virgile a tiré une figure si achevée, ce personnage de bas-relief dont il a fait sortir sa statue »[2]. Chez Homère, Enée n'est pas un héros de premier plan : « Il se trouve un personnage à la fois important et accidentel dans l'*Iliade* : il est indiqué, il n'est pas obscur »[3]. Si Homère avait fait d'Enée un de ses principaux personnages au même titre qu'Achille ou Hector (ou même qu'Ulysse, Diomède, Ajax, Sarpédon), Virgile aurait fait figure d'imitateur, et sans cesse on aurait comparé son Enée au personnage original. D'autre part, s'il s'était agi d'un personnage obscur et très secondaire dans l'*Iliade*, le texte de Virgile aurait semblé exagéré, ayant contre lui la plus haute autorité épique. Enée était donc le personnage idéal, de par son ascendance littéraire qui le laissait dans un clair-obscur que Virgile n'avait plus qu'à illuminer définitivement.

Enée apparaît dès le chant II, lors du catalogue des peuples composant l'armée troyenne :

« Quant aux Dardaniens, ils avaient pour les commander le noble fils d'Anchise, Enée, qu'avait enfanté, des œuvres d'Anchise, la céleste Aphrodite »[4] … On retrouve dans l'*Enéide* l'expression *Dardanio Aeneae*[5] : Dardanos, fils de Zeus et d'Electra, était considéré comme l'ancêtre des rois de Troie ; d'ailleurs la haine d'Héra envers les Troyens provient en partie du fait qu'elle était jalouse d'Electra, qui avait gagné les faveurs de son époux. Enée est donc référencé par son ascendance directe (ses parents) ou plus lointaine : il prend corps dans le nom illustre de ses parents et de sa famille ; sa présence est ainsi légitimée. Mais il acquiert aussi de l'importance de par ses propres actions. A plusieurs reprises, Enée intervient dans le combat autour de Troie : une première fois il est blessé par Diomède : Homère précise alors qu' «il eût péri » si sa mère ne l'avait sauvé ; Aphrodite étant elle-même blessée, c'est Apollon qui entraîne Enée loin du camp, en le dissimulant dans une nuée. Mais bientôt Enée revient au combat ; aux côtés d'Hector il tue un grand nombre de Grecs :

« Tels allaient, sous les coups d'Enée et d'Hector, les jeunes Achéens, avec des cris de mort, oubliant la joie des combats »[6].

[1] Dans l'*Il*., XX, 298-299 apparaît la piété d'Enée et aux vers 300-308, Poséidon annonce la grandeur future d'Enée et de sa descendance.
[2] Sainte-Beuve (1857), pp. 112-113.
[3] Sainte-Beuve (1857), p. 115.
[4] *Il.*, II, 34.
[5] *En.*, I, 494.
[6] *Il*., XVII, 753-754.

On voit Enée partout dans la bataille, comme dans l'*Enéide* où il semble doué du don d'ubiquité lors de la lutte contre les Latins :

> *Aegaeon qualis, centum cui bracchia dicunt*
> *centenasque manus, quinquaginta oribus ignem*
> *pectoribusque arsisse, Iouis cum fulmina contra*
> *tot paribus streperet clipeis, tot stringeret ensis :*
> *sic toto Aeneas desaeuit in aequore uictor,*
> *ut semel intepuit mucro.*[1]

L'aspect surnaturel d'Enée, soudain doté d'une force démultipliée, le rend semblable à Egéon, adversaire de Jupiter, selon Virgile[2] : c'est presque un combat titanesque que mène Enée ; sa vaillance et son ardeur guerrière sont alors indéniables. C'est cette même ardeur qui le poussa à affronter Achille dans l'*Iliade* ; voilà comment Homère nous présente la scène :

« Deux hommes, sans comparaison les plus braves, se rencontrèrent au milieu des deux partis, brûlant de combattre : Enée, fils d'Anchise et le divin Achille »[3].

Enée est alors dépeint par Homère comme le plus brave des Troyens (supérieur à Hector lui-même), mais c'est une bravoure irréfléchie, inspirée par Apollon, incontrôlée : Enée n'est pas maître de ses actes, ce combat est impossible. Enée, en effet, ne peut être tué par Achille, car alors, une fois Troie détruite, qui pourrait perpétuer le culte des dieux ? D'autre part, si Achille devait mourir lors d'un duel singulier, ce serait tué de la main d'Hector ; d'ailleurs Poséidon rappelle à Enée la vaine ardeur qui le pousse à affronter Achille et, l'ayant instruit de son sort, il l'extirpe du combat[4]. Seul Achille pouvait tuer Enée ; à aucun autre achéen ce « privilège » n'était dévolu : ainsi, une fois le Péléide mort, Enée n'a plus rien à craindre de l'armée adverse. Enée n'obtiendra pas la gloire par un acte de bravoure ponctuel (contrairement à Achille), il lui faudra remporter des victoires successives : il ne peut déroger à son destin, ni le refouler ou l'anticiper.

---

[1] *En.*, X, 565-570 : « Tel Egéon dans la légende, monstre aux cent bras, aux cent mains, vomissant de ses cinquante bouches le feu d'autant de poitrines, et contre les foudres de Jupiter entrechoquant autant de boucliers, tirant cinquante épées, ainsi Enée vainqueur répand l'effroi dans toute la plaine, comme décidément son glaive s'est échauffé. »

[2] Selon certaines versions de sa légende, Egéon est au contraire un allié de Zeus, aux côtés duquel il lutte contre les Titans.

[3] *Il.*, XX, 158-160.

[4] *Il.*, XX, 318 *sqq.*
cf aussi *En.*, V, 804-811.

L'Enée homérique est donc essentiellement un Enée furieux, un combattant impulsif, renommé pour son courage et sa vaillance. On le connaissait sensible et réfléchi, on le voit maintenant capable d'être emporté par le *furor* : mais, quel lien peut unifier les deux aspects si opposés de sa personnalité ? Y a-t-il un expédient magique, divin, inexplicable qui permette à Enée de se montrer sous un jour furieux ou au contraire sensible ? Selon S. Gély, « le lien entre l'Enée sensible et réfléchi et l'Enée furieux réside dans sa vocation, dans sa dénomination significative : l'Aineias grec qui signifie *le terrible*[1] se retrouve dans l'Enée virgilien, surtout à partir du chant VIII, une fois revêtu de ses armes d'airain »[2].

Ainsi, l'Enée homérique ne porte en lui qu'une partie des germes de l'Enée virgilien : de même que la principale différence entre l'*Iliade* et l'*Enéide,* c'est le ton épique, qui ne paraît pas continu dans l'épopée latine, de même, l'Enée d'Homère est essentiellement –mais non uniquement - présenté dans sa fonction guerrière. Et surtout, dans l'*Iliade,* Enée est un héros solitaire : il n'entre pas dans des relations de couple aussi développées que dans l'*Enéide.* Virgile a humanisé le personnage, l'a doté d'un potentiel humain dont il le prive aussitôt comme pour montrer les limites d'une telle conception s'agissant d'un héros – qui plus est, de son héros. Alors que le courage est la qualité principale d'Enée dans l'*Iliade,* ce n'est qu'une vertu parmi d'autres de l'Enée virgilien. Bien sûr, ce qui permet de lier encore plus étroitement le rôle d'Enée dans l'*Iliade* et dans l'*Enéide* ce sont les données du livre II de l'*Enéide*, réminiscences de la prise de Troie : ce livre comble le temps qui s'est écoulé entre la mort d'Hector (dans l'*Iliade*) et le départ d'Enée de Troie (dans l'*Enéide*). Or, dans cet épisode, Enée n'apparaît toujours pas comme le personnage principal ; il reste impuissant devant la chute de Troie et c'est toujours l'ombre d'Hector qui plane au-dessus du désastre. Enée était subordonné à Hector, dans l'*Iliade,* comme le souligne A. Bellessort : « Dans l'*Iliade*, le fils d'Anchise et de Vénus est un homme de bon conseil, très courageux, le plus vaillant et le plus honoré des Troyens après Hector, et un homme très pieux »[3] ; durant la chute de Troie, il est encore présenté comme inférieur à Hector qui lui dit :

> *« […] si Pergama dextra*
> *defendi possent, etiam hac defensa fuissent. »* [4]

[1] *Hymne homérique à Aphrodite*, v. 198.
[2] S. Gély (1995), p. 73.
[3] A. Bellessort (1920), p. 231.
[4] *En.*, II, 291-292 : « Si Pergame pouvait être défendue par un bras, le mien encore l'aurait défendue. »

C'est Hector qui devait lutter contre Achille, c'est Hector qui aurait dû sauver Troie : Enée ne peut avoir d'action efficace quand Hector (qu'il soit incarné ou impalpable) est présent. La disparition d'Hector est nécessaire à l'épanouissement d'Enée : ainsi Virgile l'efface progressivement de l'*Enéide*. Par la suite, Enée et Hector seront souvent associés pour figurer un modèle de courage et de dévouement, en guise d'*exemplum*. Ainsi, lors de sa rencontre avec Enée, Andromaque cherche à connaître les aspirations d'Ascagne :

> *« Ecquid in antiquam uirtutem animosque uirilis*
> *et pater Aeneas et auonculus excitat Hector ? »* [1]

A cette question font écho les recommandations d'Enée à Ascagne, quelques chants plus loin:

> *« Tu facito, mox cum matura adoleuerit aetas,*
> *sis memor et te animo repetentem exempla tuorum*
> *et pater Aeneas et auonculus excitet Hector. »* [2]

Le présent du subjonctif à valeur d'exhortation a pris la place du présent de l'indicatif à valeur interrogative : l'ordre d'Enée répond au questionnement d'Andromaque ; il faudra que les générations à venir se souviennent de l'Hector de l'*Iliade* et de l'Enée de l'*Enéide* (l'un a péri avec Troie, l'autre a présidé à la naissance de Rome).

On peut finalement dire que la véritable grandeur d'Enée commence après la prise de Troie : il recueille tout l'héritage du royaume déchu de Priam, doit perpétuer le culte de la ville détruite (et entretenir la mémoire de ses fervents défenseurs dont le plus célèbre reste Hector) et guider les rescapés sur la route de l'exil. Virgile reprend donc l'histoire d'Enée là où Homère avait achevé son *Iliade* -même si l'épisode du cheval de Troie et l'*Iliupersis* n'apparaissent pas dès le début de l'œuvre, mais sont évoqués de manière rétrospective- : Enée était prédestiné à accomplir de grandes actions (dans l'*Iliade*), Virgile lui permet de les réaliser. Le choix d'Enée comme héros de son épopée était donc, pour Virgile, motivé par son ascendance littéraire illustre qui le faisait remonter au plus grand poète épique grec, mais

[1] *En.*, III, 342-343 « Le voit-on entraîné vers l'antique vertu, vers les inspirations héroïques, à l'appel de son père Enée, de son oncle Hector ? » Créuse était, en effet, la sœur d'Hector.
[2] *En.*, XII, 438-440 : « Toi, fais en sorte, quand ton âge aura bien mûri, de te souvenir : repasse en esprit les exemples des tiens ; qu'Enée ton père, Hector ton oncle animent ta vaillance. »

également par des intentions patriotiques : par Enée, les Romains devenaient fils de Vénus et descendants du dieu suprême. Elu des destins, Enée, figure assez pâle de l'épopée homérique, devenait chez Virgile le caractère illuminant toute l'œuvre. Finalement, toutes proportions gardées, comme le Roland de l'épopée médiévale, Enée était un caractère présenté précédemment comme quelque peu en retrait (dans l'histoire pour Roland ; dans l'épopée homérique pour Enée), mais appelé à être le moteur d'une grande action héroïque. Enée fonctionne donc en contrepoint par rapport à Achille : ce dernier, omniprésent dans l'*Iliade* (qu'il soit statique ou agissant) n'apparaît que par petites touches successives dans l'*Enéide*. Celui qui avait préféré une vie éphémère et une gloire éternelle à une vie longue et destinée à sombrer dans l'oubli, s'est fait un nom dans l'*Iliade*, un renom dans l'*Enéide*.

Enée, lui, perpétue le culte de ses ancêtres entrepris dans l'*Iliade.* Virgile ne s'y est pas trompé : il a choisi un caractère plus qu'un personnage. Au cours de son évolution personnelle, Enée voit également ses relations de couple se modifier ; il ne s'appartient plus, mais il est intégralement sous l'emprise de son destin. Il se régénère dans les disparitions successives de ses proches, se nourrissant de leur énergie enfuie. Ses proches progressivement disparus ne cessent, après leur mort, de le soutenir, par le biais de la pensée, de cette énergie indéfinissable qui habite tout être vivant de manière infinie, et cela par-delà la mort. C'est dans ce cadre métaphysique que la chute d'Icare et la symbolique du phénix peuvent être associées. L'enfant tombé dans les eaux pour avoir suivi l'inclination de son orgueil et l'oiseau de feu renaissant de ses cendres ont un rapport à la mort similaire ; leur image les immortalise dans la puissance d'une énergie qui peut conduire à la mort ou renouveler la vie. Cette même énergie, on la trouve également dans l'*Enéide* ; le plus souvent, elle se dissémine à travers plusieurs individus qui relèvent tous de cette double conception. Schématiquement, les « jeunes » suivent plutôt le modèle d'Icare, alors que les plus âgés, et parmi eux le vénérable Anchise, se retrouvent dans l'image du phénix.

d. Pourquoi Icare est-il tombé ou la symbolique du phénix

Formé de deux unités indépendantes, le couple ne peut se concevoir sans l'altérité. Il est des individus qui perdent toute leur autonomie et leur liberté d'action quand on leur ôte leur « moitié » : c'est le cas d'Orphée et de Didon, incapables de survivre à la disparition de l'autre. Il en est d'autres qui parviennent à dépasser cet état de solitude pour accéder à leur destin : c'est bien sûr le cas d'Enée, qui survit aux multiples disparitions qui jalonnent son

parcours (Créuse, Palinure, Anchise, Didon, Pallas notamment). Est-ce à dire que le couple a pour lui moins d'importance qu'il n'en a pour ceux qui ne parviennent pas à l'oublier ? Non, sans doute, mais son être intérieur est le plus fort et lui permet de dépasser les contingences extérieures, fussent-elles fatales. Mais qu'en aurait-il été d'Enée s'il avait dû perdre son fils, Ascagne, l'espoir de l'avenir et de la pérennité de l'œuvre paternelle ? L'*Enéide* étant l'épopée de Rome, on peut se demander si les couples de l'*Enéide* préfigurent ce que sera le couple à Rome. Or, un des couples majeurs de l'*Enéide* c'est bien celui formé par Enée et Ascagne, prolongateurs de Troie et précurseurs de Rome : si l'un ou l'autre venait à disparaître, il manquerait un maillon entre Troie et Rome, un indispensable jalon. Et pourtant, l'épopée nous montre ce que peut produire un rêve d'avenir réduit à néant, en la personne de Marcellus qui n'apparaît au chant VI que pour mieux signaler sa disparition. Avec l'individu, c'est un couple qui meurt, celui qu'il formait avec son oncle, Auguste, et un espoir qui s'enfuit, celui de la succession du pouvoir. Marcellus est une figure emblématique de l'*Enéide*, des possibles que la vie réserve et de la nécessaire force pour faire face aux aléas du destin. C'est une figure exemplaire de la problématique qui se pose autour du couple : comment surmonter l'absence de celui qui devait être pour soi un *alter ego*, alors même que cette relation n'a pas eu le temps de s'instaurer ? Comment dépasser la disparition de celui sur lequel on fondait les espoirs d'une nation avec laquelle il aurait fait corps ? En fin de compte, cette mort prématurée précédée d'une renaissance n'induit-elle pas un cycle qui va se tourner encore vers le renouveau ?

L'évocation de Marcellus s'inscrit dans le cycle des disparitions nécessaires au renouveau. Il apparaît à la fin du chant VI, comme un écho à Icare qui ouvre ce même chant. L'imagination mythologique ouvre à Enée la voie des Enfers par le biais de celui qui a voulu atteindre le soleil ; après son élévation, puis sa chute, nous retrouvons Icare, présent à l'imagination d'Enée qui observe les portes du temple d'Apollon où siège la Sibylle :

> *[…] Tu quoque magnam*
> *partem opere in tanto, sineret dolor, Icare, haberes.*
> *Bis conatus erat casus effingere in auro,*
> *bis patriae cecidere manus.* [1]

[1] *En.*, VI, 30-33 : « Toi aussi, en un si grand ouvrage, tu aurais place importante, Icare, si la douleur le permettait ; deux fois il avait essayé de figurer tes malheurs dans l'or, deux fois les mains paternelles tombèrent. »

Dédale ne peut représenter son fils sur le temple : la douleur l'emporte sur le désir de graver à jamais son image ; il n'est qu'un souvenir imprimé plus profondément encore dans le cœur. Figure de l'insoumission filiale et de la folie propre à la jeunesse, Icare n'en reste pas moins un fils à jamais perdu, mais qui demeure immortel dans la mémoire collective et individuelle. Le rythme de ces vers transcrit d'ailleurs l'émotion qui s'empare d'Enée lui-même à son souvenir : l'apostrophe *Icare*, la répétition expressive de *bis*, la coupe bucolique qui scinde le vers 30 tout comme l'arrêt du sens au milieu du vers 33, enfin le jeu de mots sur *casus cecidere* donnent à cette phrase un ton pathétique. Même s'il est irreprésentable, Icare n'est pas innommable, et son nom même suffit à faire surgir une émotion comparable à la douleur ressentie par son père lors de sa perte. Il figure l'être fauché en pleine jeunesse par une mort inique. Présent dans l'imaginaire collectif, cette figure de proue de l'élévation trop tôt anéantie est aussi celle qui introduit la figure historique, cette fois, de Marcellus : la réalité emprunte la voie de l'imaginaire pour se frayer un passage jusqu'à la vérité, à l'inverse d'Enée entrant dans un monde inconnu dont il sortira par la porte des rêves.

C'est ainsi que le thème de la mort prématurée qui jalonne tout le parcours d'Enée aux Enfers est porteur de sens dans cette dynamique qui doit aboutir en apothéose à la figure de Marcellus. Ce dernier apparaît à la fin du défilé des héros. Il trouve place dans le sillage de son glorieux ancêtre qui « abattra le Punique et le Gaulois rebelle » [1], et c'est Enée qui le remarque. Derrière l'ombre éclatante de Marcellus l'Ancien se profile la silhouette du jeune Marcellus qui arrache des plaintes à Anchise :

> *Tum pater Anchises lacrimis ingressus obortis :*
> *« O nate, ingentem luctum ne quaere tuorum ;*
> *ostendent terris hunc tantum fata neque ultra*
> *esse sinent. »* [2]

La situation est assez semblable à celle qui inaugurait le chant VI, quoique les données soient inversées : Enée observait la décoration des portes du temple d'Apollon en songeant à l'absent, Icare, que son père n'avait pu représenter ; ici, il regarde le défilé des héros,

[1] *En.*, VI, 858 : […] *sternet Poenos Gallumque rebellem.*
[2] *En.*, VI, 867-870 : « Alors le vénérable Anchise, parmi ses larmes soudain jaillies, commença : O mon fils, ne cherche pas à connaître la grande peine des tiens ; celui-ci, les destins le montreront seulement à la terre et ne permettront pas qu'il demeure. »

s'interrogeant sur l'homme que son père ne lui a pas présenté, trop conscient de la souffrance qu'il porte en lui. Le couple père/fils ou aïeul/descendant est celui pour lequel la scission est la plus douloureuse. Dédale n'a pas surmonté la perte de son fils ; Anchise souffre de la mort annoncée de Marcellus. C'est leur fibre paternelle qui s'exprime, rappelant ainsi à Enée l'attache qui le relie à son propre fils, Ascagne.

Le couple créé par la naissance d'un fils est un espoir de renouveau et d'avenir ; sa disparition ramène l'être à sa singularité et à sa nudité. Plus que le constat d'un échec personnel, c'est une ruine pour l'âme et le cœur. Et Anchise ne peut retenir ses larmes à la pensée des funérailles consacrées à ce jeune héros. Or, ici, l'histoire rejoint la légende : Marcellus meurt en octobre 23 et les derniers mots d'Anchise sont donc explicites pour les auditeurs de Virgile qui ont assisté à ses funérailles[1]. Comme le soulignent F. Dupont et J.-P. Néraudau, « quel qu'ait été le dessein de Virgile, la mort de Marcellus l'a inévitablement modifié. Le couple du chef républicain et du jeune homme, l'un dans sa pompe triomphale, l'autre dans sa pompe funèbre, n'avait plus la même valeur »[2]. Par-delà les époques, l'annonce du renouveau dont Enée est porteur s'accompagne de cette mort, survenue dans la grandeur de Rome. Anchise poursuit ainsi la description de la *pompa* qui accompagne le corps exsangue de Marcellus :

« Quantos ille uirum magnam Mauortis ad urbem
campus aget gemitus ! uel quae, Tiberine, uidebis
funera, cum tumulum praeterlabere recentem !
Nec puer Iliaca quisquam de gente Latinos
in tantum spe tollet auos, nec Romula quondam
ullo se tantum tellus iactabit alumno.
Heu pietas, heu prisca fides inuictaque bello
dextera ! Non illi se quisquam impune tulisset
obuius armato, seu cum pedes iret in hostem

[1] On peut lire quelques éléments de sa biographie dans le *Dictionnaire de l'Antiquité*, p. 607 : « Fils de Gaius Claudius Marcellus et d'Octavie, sœur de l'empereur Auguste, Marcellus est né en 42 avant J.-C. En 25 avant J.-C., il épousa selon le vœu d'Auguste la fille de celui-ci, Julia, et en 24 Auguste lui témoigna sa préférence en tant qu'héritier possible en accélérant sa carrière à travers les magistratures. En 23, alors qu'il était édile, Marcellus donna des jeux particulièrement splendides, mais il mourut plus tard dans l'année. »
[2] F. Dupont et J.-P. Néraudau (1970), p. 260.

seu spumantis equi foderet calcaribus armos. » [1]

Pietas, fides : Marcellus aurait pu être un nouvel Enée. Comme le soulignent F. Plessis et P. Lejay, « l'éloge du jeune homme est certes composé des *topoi* appartenant à l'oraison funèbre : la cruauté du sort qui aura seulement montré le jeune prince à la terre, le cortège immense de ses funérailles, les espérances qu'il faisait naître, son heureux naturel et sa vaillance, les pleurs et les hommages qu'il mérite. Toutefois, Virgile renouvelle ces lieux communs par la chaleur et la sincérité dont est empreint ce morceau : l'émotion se communique, par-delà les siècles. D'ailleurs on dit que Virgile en fit lui-même l'expérience quand il lut devant Auguste et Octavie cet épisode : cette dernière s'évanouit » [2]. Il faut imaginer que ce passage rappelle le déroulement même du cortège : lors de ces funérailles, Auguste aurait fait avancer six cents litières découvertes sur lesquelles étaient représentés les ancêtres chargés d'accompagner le défunt. Chaque litière était précédée de ses licteurs : c'est leur propre histoire que les Romains retrouvent dans l'épopée, et tous les souvenirs qui s'y rattachent resurgissent à leur mémoire[3].

Mais outre cette illustration historique, la mort de Marcellus rentre dans le cadre des morts symboliques de l'épopée : elle fait suite aux grandes disparitions qui jalonnent les six premiers chants. Servius déjà avait rapproché ces épisodes : « Il a diversifié ses épilogues de telle sorte qu'on y trouve, au premier, une plainte sur Didon, au deuxième la mort de Créuse, au troisième celle d'Anchise, au quatrième celle de Didon, au cinquième celle de Palinure, et qu'au sixième il déplore la disparition brutale de Marcellus »[4]. La différence principale entre la mort annoncée de Marcellus et la disparition des autres personnages précédemment cités, est la suivante : Enée entre dans une relation de couple avec chacun d'entre eux ; mari de Créuse, fils d'Anchise, amant de Didon, compagnon de Palinure. Or, il ignore jusqu'au nom de Marcellus avant de le voir aux Enfers : s'il peut apparaître comme un de ses lointains descendants, Marcellus marque ici une rupture dans ces situations de couple pour instaurer

[1] *En.,* VI, 872-880 : « Quels gémissements vont s'élever du Champ fameux, auprès de la grande ville de Mars ! Et quels deuils sous tes yeux, Tibérinus, quand tu feras glisser tes eaux devant la tombe fraîche ! Aucun enfant de troyenne ascendance n'exaltera de tels espoirs l'orgueil de ses aïeux latins, jamais la terre de Romulus n'aura telle fierté d'aucun de ses enfants. Hélas, piété ! hélas, antique honneur ! bras invincible à la guerre ! Devant un tel homme en armes, personne impunément ne se fût présenté, soit qu'il marchât à pied contre l'ennemi ou tourmentât de ses éperons les flancs d'un cheval écumant. »

[2] F. Plessis et P. Lejay (1973), note 5 p. 559. Cette scène, représentant Octavie qui s'évanouit, a été immortalisée par Ingres.

[3] Selon Servius, *ad Aen*., VI, 861.

[4] Servius, *ad Aen.,* III, 718 : *« epilogos autem sic uariauit ut, si primo miseratio esset Didonis, in secundo mors Creusae, in tertio Anchisae, in quarto Didonis, in quinto Palinuri, in sexto Marcelli citum deflet interitum. »*

une véritable fusion avec Enée, qui endosse son destin, selon les recommandations d'Anchise :

> *« Heu, miserande puer, si qua fata aspera rumpas !*
> *Tu Marcellus eris. »* [1]

Anchise renouvelle ses vœux à Enée : il sera porteur d'autant d'espoirs, d'orgueil, mais aussi de regrets que Marcellus. Il est son double. Seule la chronologie pose question : précurseur de Marcellus, il est aussi son héritier ! Or, endosser un tel destin n'est pas sans soulever quelques incertitudes et doutes ; d'accord avec F. Dupont et J.-P. Néraudau, on peut s'interroger sur l'opportunité de situer cette comparaison à ce moment précis de l'épopée : « Marcellus, Palinure, Misène, échos douloureux de la chute d'Icare, pourquoi cette variation sur le thème du *funus acerbum*, au moment où Enée doit puiser confiance et espoir ? Pourquoi son initiation à l'histoire s'achève-t-elle sur la vision de ce qui semble une espérance morte »[2] ? Il semble que Virgile situe les épreuves d'Enée, notamment en ce qui concerne ses brutales séparations, à des moments clé de l'œuvre, comme autant de jalons dans sa maturation personnelle. Or, toute victoire sur soi s'accompagne d'un compromis qu'il faut nécessairement accepter ; c'est bien ainsi qu'on peut comprendre les propos de Neptune à Vénus. Si les dieux consentent à ce qu'Enée aborde en Italie, ce sera au prix d'un sacrifice :

> *« Tutus, quos optas, portus accedet Auerni.*
> *Vnus erit tantum amissum quem gurgite quaeres […] »*[3]

L'idée d'un sacrifice pour le salut de la communauté est familière aux Anciens ; seulement, malgré les propos de Neptune, la disparition de Palinure semble être exclusivement le garant de la sécurité d'Enée : la vie d'un homme pour celle d'un autre. C'est qu'Enée, à son tour, agit en tant que représentant de son peuple ; c'est dans cette mesure seulement, par l'intermédiaire du héros, que la mort de Palinure sert toute la collectivité. L'un descendra aux Enfers *tutus*, l'autre s'y rendra sans vie. Et le choix de Palinure n'est pas

[1] *En.*, VI, 882-883 : « Hélas, malheureux enfant ! Ah ! si tu pouvais rompre la rigueur des destins ! Tu seras Marcellus. »
[2] F. Dupont et J.-P. Néraudau (1970), p. 262.
[3] *En.*, V, 813-814 : « Il entrera sain et sauf dans ces portes de l'Averne que tu souhaites pour lui. Il n'y aura qu'un homme, perdu dans l'abîme, à te manquer […]».

anodin : c'est lui aussi un double d'Enée, *princeps ante omnes* [1] ; il représentait sur les mers ce qu'Enée figure sur terre. C'était un guide auquel tous se fiaient. Disparu trop tôt pour Enée, Palinure quitte l'épopée dans un des cinquante-huit vers que Virgile a laissés inachevés[2] : sa mort laisse le héros dans le désarroi et une infinie solitude qu'il va devoir apprendre à combler. Survenue au moment même où il approche des terres italiennes, elle marque un moment décisif dans l'épopée : le destin d'Enée sera désormais exclusivement terrestre ; ses errances maritimes sont finies. Une page se tourne : après le déchaînement brutal des éléments marins, c'est la violence humaine qu'il lui faudra affronter. Palinure est un homme du passé ; Enée doit se tourner vers l'avenir. La descente aux Enfers apparaît alors comme une introspection nécessaire avant le combat pour la liberté et l'instauration d'un nouveau pouvoir. La mort de Palinure doit également être comprise comme une libération : « Avec lui, c'est un aspect de la vie et de la personnalité d'Enée, celui du voyageur errant, qui disparaît, pour un destin à la fois différent et plus élevé »[3]. La mort du fidèle compagnon, présent aux côtés d'Enée dès les premiers temps, délivre Enée des entraves qui l'attachaient inexorablement à son passé troyen ; c'est aussi dans cette perspective que s'inscrivent les morts de Créuse, Anchise et Misène, fidèle compagnon d'Hector. Désormais, le destin d'Enée n'est plus entre les mains des hommes, mais entre celles des dieux, à l'instar d'Ulysse guidé par Borée pour rejoindre le royaume d'Hadès[4] : il abordera aux rives de Cumes sans guide humain. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que le chant VI, chant du passage de la vie à la mort, de la renaissance vers la lumière et de l'ignorance vers la connaissance, rassemble en un dernier tableau toutes les morts prématurées : Enée endosse véritablement son rôle de héros, dans son unicité et sa singularité.

La mort de Marcellus s'inscrit elle aussi dans cette dynamique du passage entre le passé et l'avenir. La chute de Troie symbolise celle de la République, incarnée par Marcellus l'ancien, figure dont Octave aspire à sa détacher. Or Marcellus le jeune, par son ancêtre, est trop lié au passé républicain et guerrier de Rome : l'avenir qu'il pourrait incarner est invalidé d'avance : il n'aurait été qu'un prolongement du passé, sans renouveau véritable. Au lieu de cela, Auguste apparaît en novateur et porteur de valeurs d'avenir, renonçant provisoirement

[1] *En.*, V, 833 : « En tête devant tous. Palinure est le pilote par excellence, comme chez Homère, Automédon est le conducteur de chars. »
[2] *En.*, V, 815.
[3] B. Otis (1964), p. 281.
[4] *Od.*, X, 503-507, traduction de V. Bérard. A Ulysse l'interrogeant sur le déroulement du voyage infernal et l'identité de son guide, Circé répond : « A quoi bon ce souci d'un pilote à ton bord ? Pars ! et dressant le mât, déploie les blanches voiles ! puis, assis, laisse faire le souffle de Borée qui vous emportera. »

aux gloires militaires dans lesquelles s'est illustré Marcellus. Sous les traits d'Enée, c'est également Auguste qui se dessine : ce passage figure aussi comme une consolation discrète adressée au *princeps.* Comme Enée a perdu des êtres qu'il chérissait, mais s'élève vers une réelle autonomie, Auguste ne doit pas voir en ces morts un châtiment, mais une élévation vers l'avenir. « Auguste, comme Enée, a quarante ans ; son passé est lourd, angoissant ; le malheur présent peut lui sembler un châtiment, une diminution. Le poète l'invite à y voir la souffrance nécessaire, mais peut-être féconde, signe d'un passage, prélude à une rénovation »[1]. Aussi le couple véritable qu'instaure le personnage de Marcellus aux Enfers, c'est celui qui relie, par-delà les siècles et les frontières de la réalité et de l'imaginaire, Enée et Auguste : la légende s'incarne dans l'Histoire autant que cette dernière lui est redevable. S'il est une victime expiatoire offerte au passé, Marcellus est aussi une victime propitiatoire offerte à l'avenir : sa mort est un gage de durée et de transmission. C'est la mort qui fonde la vie, lui donne sa valeur, tout comme elle confronte le héros à la sensibilité de l'homme qu'il est avant tout. Ses rêves de grandeur ont conduit Marcellus à la mort, tout comme Icare mort pour être monté trop haut. D'une certaine manière, c'est aussi l'éloge de la mesure que prône Virgile à travers ces exemples illustres qui ouvrent et ferment le chant VI. Il tire un enseignement moral de ces disparitions d'êtres à l'aube de leur vie et trop pressés d'en atteindre le zénith, comme ce fut symboliquement le cas d'Icare.

Très complet, ce chant mêle l'espace mythologique, humain et historique dans une même symbiose. Des couples se forment, liés par la similarité des destins : Icare/Marcellus et Enée/Auguste notamment. Les premiers présentent deux images d'un échec nécessaire à la transcendance et au dépassement de soi, deux visions du passé, face auxquelles se dressent des visages résolument tournés vers l'avenir. A la jeunesse qui a voulu dompter le temps et le dépasser échoit la mort ; à l'âge mûr, conscient de la douleur et des difficultés de la vie, s'ouvre la porte de l'avenir, un avenir qu'il faut bâtir en se départant d'un passé désormais stérile. Par-delà la mort omniprésente, le chant VI est une ode à la vie, qui, à l'image du phénix, doit renaître de ses cendres.

[1] F. Dupont et J.-P. Néraudau (1970), p. 272.

B Le dépassement de soi pour et par l'autre

> « […] Nous habitons un monde si étrange que la vie n'est rien d'autre que songe ; et l'expérience m'apprend que l'homme qui vit, songe ce qu'il est, jusqu'à son réveil. […]Et dans ce monde, en conclusion, tous songent ce qu'ils sont, mais nul ne s'en rend compte » [1] .

Comme dans la pièce de Calderon, où les jeux de masques et d'apparences reflètent les illusions et les précarités de la vie, il y a, dans l'*Enéide*, une réalité sans cesse remise en cause par les interventions extraordinaires, émanant souvent des songes ou des rêves, qui bouleversent les actions humaines. Qu'il s'agisse d'apparitions, de disparitions, de divination ou de présages, ces interventions ont à chaque fois une incidence véritable sur la réalité du héros. Le contraste est souvent saisissant, entre ce que permet ce monde fluide et évanescent qui est celui des songes, et ce qu'impose ou interdit celui de la réalité. Aussi, c'est une issue tentante pour le personnage d'épopée que celle de se réfugier dans ce monde d'illusions qui n'est pas forcément le plus mensonger des deux. Ce faisant, Virgile parvient à réaliser une prouesse créative : faire exister réellement le monde des songes, cependant que le monde tangible et terrestre apparaît nécessairement comme imaginaire[2].

Cette dichotomie entre le couple et l'individu pouvant se résoudre en une unité ou dans une dialectique où les deux membres s'excluent, pose la question de la vie épique, soit de la conception de la vie et de sa représentation au sein d'une œuvre d'imagination. Les couples de l'*Enéide* ne sont pas des couples réels ; ce sont des unions imaginaires, et néanmoins fort réalistes. L'ambiguïté vient essentiellement du fait que l'épopée nous présente le monde des actions comme un monde potentiellement réel, par opposition au monde des songes ou des rêves dont l'immatérialité nous montre aussi l'irréalité. Or, il y a une frontière entre ces deux mondes ; difficile de franchir le Styx quand on est encore en vie. Il est des couples que la mort a séparés et d'autres que la vie crée : Enée et Andromaque, chacun de leur côté, appartiennent aux deux catégories.

---

[1] Calderon, *La vie est un songe,* Flammarion, 1992, Trad. B. Sesé. Dans ce célèbre monologue de la fin de l'acte III, le héros, Sigismond, se livre à une méditation. Après avoir connu les fastes de la cour, il se réveille à nouveau dans la prison où il a vécu enfant.

[2] Ce procédé est à mettre en relation avec *L'Illusion Comique* de Corneille, pour la thématique, ainsi qu'avec *La vie est un songe* de Calderon. Ici, c'est le théâtre qui rend possible ces deux cohabitations (monde réel et imaginaire). Aussi, on peut noter le caractère théâtral (marqué notamment à travers la mise en espace) du texte de Virgile.

Si « la vie est un songe », le songe peut-il devenir vivant et supplanter la réalité ? Où se situe la réalité ? Est-ce du côté de la présence ou de l'apparition ? Ou du côté du vivant ou de l'immatériel, de ce que l'on ne perçoit pas, mais que seul un initié ou un être d'exception peut voir ? Les personnages eux-mêmes ne s'y retrouvent plus ; Andromaque hésite quand elle voit revenir Enée : est-il vivant ou n'est-ce qu'une illusion ?

> *« Verane te facies, uerus mihi nuntius adfers,*
> *nate dea ? uiuisne ? aut, si lux alma recessit,*
> *Hector ubi est ? »* [1]

Les questions d'Andromaque marquent son trouble devant ce qu'elle considère d'abord comme une apparition surnaturelle. L'alternative présente les deux hypothèses auxquelles elle songe : soit Enée est vivant, et sa qualité de héros *–nate dea-* pourrait le confirmer ; soit Enée est mort, auquel cas il a sans doute côtoyé Hector aux enfers et peut lui donner de ses nouvelles. Enée ne la laisse pas dans l'incertitude et, quelques vers plus loin, il lance le mot tant attendu :

> *« Viuo equidem uitamque extrema per omnia duco ;*
> *ne dubita, nam uera uides. »* [2]

Vie et réalité se mêlent dans un même souffle, comme sont également liés le mensonge et la mort dont les hommes ignorent beaucoup. Andromaque questionne, inquiète sur la nature de cette apparition ; Enée la rassure tout en nuançant son propos : il vit, certes, mais c'est une vie de douleur et de labeur. Ainsi se trouvent rassemblés deux survivants douloureux de Troie, témoignant d'une douleur inextinguible. Le parallélisme des deux personnages est pourtant ténu ; si Andromaque a perdu son époux et qu'Enée a perdu sa femme, elle n'a plus son fils et, captive aux mains de l'ennemi, a dû endurer les souffrances de la servitude. Dans ce contexte, l'expression des *extrema omnia* lui semble plus adaptée qu'à Enée. Il a pris en main son destin et, secouru par les dieux, se sait protégé et investi dans sa mission ; il n'a pas eu à subir la captivité et son fils est toujours en vie. Si Enée n'est sans

[1] *En.*, III, 310-312 : « Me viens-tu sous un visage vrai, en messager vrai, fils d'une déesse ? Es-tu vivant ? Ou, si la bonne lumière s'est effacée pour toi, Hector, où est-il ? »
[2] *En.*, III, 315-316 : « Oui, je vis et je traîne ma vie dans les pires détresses. Ne doute pas : ce que tu vois est vrai. »

doute pas heureux, il est vivant et c'est là l'essentiel aux yeux d'Andromaque. Tous deux forment un couple d'êtres réels ; c'est l'objectif de leur vie qui est différent : Andromaque vit pour témoigner ; Enée doit construire. Tous deux veufs, ce sont des êtres à la singularité différente : Andromaque est remariée, à Hélénos ; Enée sait qu'une femme lui est promise. C'est Anchise qui enseignera à Enée la distinction entre les fantômes (*falsa insomnia*) et les ombres authentiques (*uerae umbrae*), alors que ce dernier s'apprête à quitter le monde infernal :

> *Sunt geminae Somni portae, quarum altera fertur*
> *cornea, qua ueris facilis datur exitus umbris,*
> *altera candenti perfecta nitens elephanto,*
> *sed falsa ad caelum mittunt insomnia manes.* [1]

Les ombres, *umbrae*, désignent les habitants des enfers alors que les *insomnia* sont les illusions qu'ils créent. L'être immatériel tel que l'évoquera Platon dans sa théorie de dissociation du corps et de l'esprit, existe dans l'*Enéide* : c'est un être impalpable mais présent, à l'image de Créuse qu'Enée tente vainement d'étreindre, par trois fois. Pourtant quelques questions subsistent quant à l'émergence de ces apparitions : quand ces songes apparaissent-ils ? devant qui ? dans quel but ? Si leur apparition est très aléatoire, la fonction de ces songes est plus claire : ils surviennent souvent dans le but d'initier le héros et de le rendre complice des secrets des destins ; c'est aussi dans le but de le rendre exemplaire par rapport aux autres hommes, ce qui tend à renforcer son unicité et sa solitude ; il n'a plus le statut d'homme parmi les hommes, mais d'homme au-dessus des hommes. Cet état de solitude, quasiment mystique, est indispensable à l'émergence du héros.[2]

[1] *En.*, VI, 893-896 : « Il est deux portes du Sommeil, l'une, dit-on, est de corne, par où une issue facile est donnée aux ombres véritables ; l'autre, d'un art achevé, resplendit d'un ivoire éblouissant, c'est par là cependant que les Mânes envoient vers le ciel l'illusion des songes de la nuit. »

[2] Les grands héros sont seuls. On rejoint ici la conception des Romantiques pour lesquels l'homme est souvent seul face aux éléments déchaînés, illustrant ainsi la force de la nature face à la force de la pensée.

a. Trajectoire d'autonomie : « Ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants » ?

Du point de vue éthique, l'individu répugne à s'engager lui-même dans une relation de couple, de peur de perdre sa spécificité en se reconnaissant dans un autre qui progressivement peut devenir lui ; mais il y a également des raisons intimes et sociales qui concourent à l'échec de la majorité des relations de couples. L'*Enéide* raconte le parcours d'un héros solitaire, comme c'est souvent le cas dans les grandes histoires épiques. Il n'est pourtant pas célibataire, statut définitivement rompu depuis son mariage avec Créuse. C'est un homme veuf qui traverse l'épopée, encore digne d'amour (avec Didon) et bientôt remarié (avec Lavinia) ; c'est un homme neuf qui apparaît à la fin de l'épopée. Or, c'est ce remariage qui est au terme de sa quête : il n'en est pas le but, mais l'expédient nécessaire pour réaliser la renaissance de Troie refondue en Lavinium. Si l'histoire ne s'achève pas par la formule canonique des contes traditionnels, « ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants », c'est que le bonheur individuel n'est pas le résultat de cette quête : Enée n'est pas heureux dans l'*Enéide* ; il ne peut plus l'être depuis la chute de Troie. On lui accorde une descendance née de son union avec Lavinia, et Anchise, aux enfers, présente son propre fils à Enée:

> *« Ille, uides, pura iuuenis qui nititur hasta,*
> *proxima sorte tenet lucis loca, primus ad auras*
> *aetherias Italo commixtus sanguine surget,*
> *Siluius, Albanum nomen, tua postuma proles,*
> *quem tibi longaeuo serum Lauinia coniunx*
> *educet siluis regem regumque parentem,*
> *unde genus Longa nostrum dominabitur Alba. »* [1]

L'anachronisme de l'épisode est rendu possible par le cadre infernal : morts, vivants et âmes à naître se côtoient comme autant de symbolisations du passé, présent et futur. Virgile revendique la double ascendance du jeune homme, issu du mariage entre un Troyen et une Italienne, à travers deux détails qui ont leur importance. La *hasta pura*, c'est-à-dire, sans fer,

[1] *En.*, VI, 760-766 : « Ce jeune homme, tu le vois, qui s'appuie sur une haste pure, que le sort a poussé tout près de la lumière, il sera le premier à se lever sous les brises du ciel, mêlant au nôtre un sang italien, Silvius, nom Albain, ton fils dernier-né que Lavinia, ton épouse, mettra au monde dans une forêt, pour te succéder en tes vieux jours, roi bien tard et père de rois, d'où notre descendance dominera en Albe la Longue. »

est une récompense romaine ; on la donne, à l'origine, à quiconque s'est exposé volontairement contre l'ennemi. Par ailleurs, Anchise prend également soin de souligner que Silvius est un *Albanum nomen* : en fait, c'est un surnom dynastique, comme le sera plus tard celui de *Caesar* à Rome[1] ; il n'en reste pas moins que son nom, outre la référence aux bois dans lesquels il est né rattache le jeune homme à la race albaine, dont on sait qu'elle sera gouvernée par Ascagne. Silvius est le premier élément de syncrétisme des deux peuples et c'est à ce titre qu'Anchise le présente à Enée. Il développe ensuite toute la généalogie des rois et annonce la naissance de Silvius comme une véritable assomption : la présentation de l'enfant se fait sous l'astre du jour ; *lucis* et *auras aetherias* font référence à la lumière et à la brise terrestres, par opposition aux éléments du monde infernal. Le conte de fées semble reprendre vie avec les heureuses prédictions d'Anchise ; une épouse, *coniunx,* une progéniture, *proles* : c'est tout ce qui marque le bonheur des personnages à la fin des histoires merveilleuses.

Le problème, c'est que nous ne sommes encore qu'à mi-chemin du parcours épique, et c'est là que tout bascule : pas de hasard incroyable ni de baguette magique ; ce sont ses efforts laborieux qui couronneront Enée roi. Ce dont veut l'assurer Anchise, c'est que ses efforts ne sont pas vains et que d'autres sauront les poursuivre après lui. Ce qui est surprenant dans son discours sur la descendance d'Enée, c'est qu'il n'évoque pas Ascagne. Y avait-il conflit entre les deux principaux descendants d'Enée ? Une légende rapportée par Caton l'Ancien racontait qu'après la mort d'Enée, Lavinia s'était réfugiée auprès de Tyrrhus, intendant du héros[2], et avait mis au monde ce fils qui, élevé dans les bois, reçut le nom de Silvius[3]. De retour à Albe, il aurait enlevé le pouvoir à Ascagne et l'aurait réduit à exercer des fonctions sacerdotales. Chez Virgile, on ne trouve aucune allusion à la rivalité potentielle des deux fils d'Enée[4], mais il n'en reste pas moins qu'ils ne sont jamais évoqués conjointement. Si Ascagne, qui est vivant, ne peut évidemment pas figurer dans la liste des héros à naître, Virgile a toutefois pris soin de le mentionner au vers 789, sous le nom d'Iule, comme pour rappeler qu'Ascagne est l'ancêtre de la *gens Iulia* quand Silvius doit être celui de Romulus. Tous deux ont donc une importance capitale pour l'histoire de Rome. Par ailleurs, si, à cet endroit du récit, Anchise évoque Silvius, mais tait le nom d'Ascagne, c'est le contraire qui se produit dans les paroles

[1] Cf Tite-Live, I, 3, 8 : *Mansit Siluis postea omnibus cognomen qui Albae regnauerunt.* Il s'agit d'un *cognomen,* comme *Caesar.*
[2] *En.*, VII, 487 : la sœur de Tyrrhus se nomme elle aussi Silvia.
[3] Caton, *frg.* 11 P.
[4] Un essai de conciliation fait de Silvius le fils d'Ascagne (Tite-Live, I, 3, 6).

de Jupiter à Vénus. Au livre I, voulant rassurer sa fille et calmer ses angoisses, Jupiter lui déroule toute la généalogie qui naîtra d'Enée ; il évoque Ascagne pendant cinq vers et confirme son pouvoir sur Albe[1]. Et si le conflit des frères rivaux Romulus et Rémus n'était que la répétition d'un autre, bien antérieur qui aurait opposé Ascagne à Silvius ? Virgile ne nous en dit rien, mais on reste libre d'imaginer une certaine rivalité entre les deux frères, aux origines distinctes par leur mère. Quoi qu'il en soit, c'est un couple que l'épopée ne réunit pas, mais que l'on peut unir sous les auspices de l'avènement futur de Rome, car tous deux semblent en être un des maillons importants. Au chant VI, le récit bascule : le veuf de Créuse devient le futur mari de Lavinia ; l'exilé de Troie devient le conquérant du Latium ; Ascagne n'est pas remplacé par Silvius, mais il se double d'un *alter ego* voué également à pérenniser la mission paternelle. D'ailleurs, outre ces précisions données par Anchise, l'*Enéide* ne fait pas cas de la descendance d'Enée et de Lavinia, l'épopée s'achevant peu avant leur union.

Lavinia offre la promesse d'un royaume plus que celle d'une famille. Nous ne sommes pas dans un univers de conte : la fin de l'*Enéide* n'est pas heureuse, elle est logique et conforme aux prédictions divines. Dans la formule qu'Enée adresse à son fils au livre XI, il y a des regrets, ceux d'un homme qui n'a pas pu vivre sa vie d'homme, mais il y a de l'espoir aussi, celui de voir un jour son fils accomplir ce que le père n'a pas eu le loisir de réaliser : joindre au bonheur collectif le bonheur individuel. Et si, malgré tout, la reconstitution d'un couple était le but de la quête d'Enée ? C'est le terme que les dieux assignent à sa quête, mais il a un préalable : avant de pouvoir s'unir définitivement à une femme, Enée doit prouver sa vaillance et sa fermeté d'âme à travers une série d'épreuves initiatiques, qui servent de révélateur à sa qualité héroïque.

b. Le festin de Thyeste n'aura pas lieu

Et pourtant cet attachement permanent à autrui, ce souci constant des dieux, de son peuple, de sa famille, ne rend pas Enée totalement oublieux de sa personne. Il n'entre pas dans une communion fusionnelle avec les êtres qui le touchent au plus près tels son père, Anchise, ou son fils, Ascagne. Contrairement à Télémaque qui, compte tenu de l'absence, s'est inventé l'image d'un père auquel il s'identifie, Ascagne partage avec Enée les moments cruciaux de

[1] *En.*, I, 267-271.

sa vie ; il suit les traces d'un père qu'il voit évoluer, dans les souffrances et les doutes. Il n'idéalise pas une image paternelle qu'il se serait forgée seul. Ascagne n'est pas Enée et cette distanciation est nécessaire à la construction des personnalités distinctes, quoique proches, du père et du fils. Les tragédies mettent souvent à mal les relations entre un père et son fils : Atrée sert à Thyeste son propre fils à table, Médée tue sous ses yeux les fils qu'elle a obtenus avec Jason, Thésée provoque la mort de son fils qu'il a maudit ; les exemples, non exhaustifs ici, de tragédie familiale prenant pied sur les relations père/fils sont nombreuses. L'épopée, au contraire, tend à préserver ces relations qui sont le ferment de la nation de demain ; et pourtant, il s'en faut de peu que l'épopée ne tourne à la tragédie. Délaissée par Enée, Didon se perd en de folles conjectures : sa vengeance est sans fin, les mots dépassent l'entendement.

> *« Non potui abreptum diuellere corpus et undis*
> *spargere ? non socios, non ipsum absumere ferro*
> *Ascanium patriisque epulandum ponere mensis ? »* [1]

Ainsi se remémore-t-on les horreurs de la tragédie. C'est un cri de désespoir ; on ne retient de ces paroles vengeresses que le *non potui* qui marque l'échec personnel de Didon. Enée, ses compagnons, son fils : Didon ne les verra plus et sa douleur se mue en une violence extrême qui n'est pas sans rappeler le double infanticide commis par Médée ou la dispersion sur les eaux (*undis spargere*) du corps morcelé de son frère. Alors qu'elle s'était donnée tout entière à Enée, Didon ne s'appartient plus elle-même ; là où l'espoir a disparu, vient la folie. Les mots sont là, même s'ils ne sont plus efficaces –Enée et ses compagnons étant au large de Carthage. Le raisonnement de Didon est le suivant : c'est Ascagne qui l'a attendrie –elle ignore que l'Amour lui était substitué ; c'est Ascagne qui a poussé Enée à partir – au sujet d'Iule, Mercure revendique son statut de futur roi auprès d'Enée ; c'est donc Ascagne qui aurait dû disparaître, qui plus est dans les conditions les plus atroces qui soient et en souillant à jamais la mémoire des Troyens. Le mythe de la dévoration et de l'ingestion de son propre fils par le père se colore du symbole de la régénérescence : l'enfant retourne à la source qui l'a créé. C'est un acte originel, que l'on pense à Saturne avalant ses enfants l'un après l'autre ; de la même façon, Ascagne représente une menace aux yeux de Didon : solidaire de son père, il a indirectement contribué à la séparation des deux amants. Loin d'être liés par le festin

[1] *En.*, IV, 600-602 : « Je n'ai pu exterminer ses compagnons par le fer, Ascagne lui-même, et le servir à manger sur la table paternelle ? » Didon a compris que toucher à Ascagne, ce serait atteindre Enée au point le plus sensible.

monstrueux que Didon a appelé de ses vœux, Ascagne et Enée mangent ensemble dès qu'ils viennent d'aborder aux rives du Latium :

> *Aeneas primique duces et pulcher Iulus*
> *corpora sub ramis deponunt arboris altae*
> *instituontque dapes […]* [1]

Un seul couple résiste d'un bout à l'autre de l'épopée alors que beaucoup se délitent et que peu se forment, c'est celui qu'Enée forme avec son fils Ascagne. On les voit ensemble à des moments clés de l'épopée et leurs séparations sont tout aussi porteuses de sens. Ils ne semblent former qu'une et même entité, incarnant tous deux la pérennité du peuple troyen et l'absence de l'un est vécu comme un véritable manque par l'autre.

[1] *En.*, VII, 107-109 : « Enée, les chefs du premier rang et le bel Iule s'étendent sous la ramure d'un arbre élevé ; ils apprêtent un repas […] ».

C L’acquisition d’un état de liberté supplémentaire

> « Pardonnez, si j’achève en peu de mots un récit qui me tue. Je vous raconte un malheur qui n’eut jamais d’exemple. Toute ma vie est destinée à le pleurer. Mais, quoique je le porte sans cesse dans ma mémoire, mon âme semble reculer d’horreur, chaque fois que j’entreprends de l’exprimer » [1].

a. La dualité de l’individu : victime des autres, bourreau de lui-même

Ces mots de Des Grieux ne sont pas sans rappeler les paroles d’Enée à Didon, juste avant qu’il ne commence son récit de la guerre de Troie [2]. Quand il s’agit d’évoquer la mort et son cortège de deuils, les mots se font pesants et lourds, comme le silence qui les englobe et qu’il est difficile de rompre. Si Des Grieux doit rapporter la mort de son amante, Manon Lescaut, pour Enée, il s’agit d’évoquer la disparition de tout un peuple d’hommes, de femmes et d’enfants. L’ampleur des deux récits est différente, mais la souffrance est similaire : dans tous ces morts immolés, c’est sa patrie que pleure Enée, l’objet de son amour et de son combat ; la multitude se rapporte à une unité. Pourtant, si Des Grieux souhaite achever sa vie maintenant qu’est morte celle qu’il aimait, Enée ne peut disparaître avec Créuse et les siens : ce serait oublier Ascagne, Anchise et son peuple en marche.

Bien qu’appartenant à plusieurs couples, Enée n’a pas de dépendance affective envers une seule et unique personne ; sa vie lui appartient si peu qu’il n’est pas en mesure de s’en déposséder au profit d’une femme qui aurait gagné son cœur de manière irréversible. C’est ce que ne comprend pas Didon, et le terme d’*amor* qu’emploie Enée dans le premier vers cité plus haut n’est pas anodin ; c’est déjà l’amour qui la pousse à vouloir connaître Enée, générant peu à peu une possession de son âme, par le biais de ses souvenirs. Ainsi est également soulignée l’importance du mal destructeur, étape nécessaire à toute

[1] Abbé Prévost, *Manon Lescaut*, chap. I. Après des épisodes houleux –dus en grande partie aux infidélités de Manon-dans la relation amoureuse qu’entretiennent Des Grieux et Manon Lescaut, cette dernière meurt, laissant son amant inconsolable. Il raconte toutefois ces événements douloureux au narrateur, Renoncour, qui a su gagner son amitié.

[2] *En.*, II, 10-13 : « Mais si tu as tel désir de connaître nos malheurs et d’entendre en bref les suprêmes souffrances de Troie, quoique mon âme en deuil frissonne à ces souvenirs, déjà enfuie à leur approche, j’essaierai. »

transformation[1]. Il faut qu'Enée exprime cette souffrance pour pouvoir s'en libérer ; Didon, au contraire, conserve pour elle ses malheurs dont elle reste l'unique dépositaire. Ainsi se construit une relation de couple, d'emblée marquée par une inégalité : l'intérêt que Didon porte à Enée, nouvel arrivant dans son royaume, est lié au passé ; pour sa part à lui, il établit avec elle une relation liée au présent et à la construction d'une Carthage en pleine expansion. Tous deux ne sont pas dans un schéma temporel homogène : le présent de Didon n'est pas celui d'Enée, toujours hanté par son passé ; leur couple est d'ores et déjà marqué par le sceau de l'incompatibilité. Cependant, ils sont trop préoccupés, lui par son passé qui s'enfuit, elle par son amour qui émerge, pour s'en rendre compte. Il y a, dans leur relation, une violence sous-jacente -issue de la rencontre de leurs deux souffrances- qui ne peut manquer de s'exprimer tôt ou tard et de changer radicalement leur attitude.

En effet, la force destructrice de l'être produit une énergie qui lui permet de se métamorphoser. Chaque être est double, intégrant en son sein un couple qui le constitue et dont une des parties est la plus visible. Turnus n'est plus le même après son duel contre Enée (il devient un être pitoyable sollicitant la pitié) ; de même, l'être pieux qu'est Enée se transforme en matador quand la colère, *ira*, l'emplit devant les armes du défunt Pallas dont s'est revêti Turnus. La notion de personnalité n'est pas figée : toute production d'énergie induit un mouvement créateur. Dans le cadre de ce duel, il entre en plus une notion d'orgueil liée à la gloire que chacun peut retirer du combat ; si la gloire est une notion individuelle, l'orgueil ne se conçoit que par rapport à autrui. C'est une notion qui implique la relation à l'autre. Ainsi, Pallas ou Lausus recherchent la gloire ; Mézence, au contraire, est un parangon d'orgueil. Il y a une dimension condamnable dans l'orgueil qui n'apparaît pas dans la gloire ; l'issue de ces deux sentiments, quoique similaire, présente toutefois une divergence principale : alors que l'orgueil donne lieu au remords, la gloire génère la vengeance. Est-ce la méchanceté qui est à l'origine de cette recherche d'orgueil ? A l'origine de la méchanceté, se trouve une blessure originelle que l'être ignore ou feint d'ignorer[2]. Didon vit le départ d'Enée comme un second abandon, après la mort de Sychée : c'est son passé qui rend son présent intolérable. Enée a accepté la disparition de Créuse, il est donc plus fort pour tolérer sa

[1] Comme le souligne G. Corneau (2003), p. 33, le rôle de la destruction positive peut s'incarner dans le dieu égyptien Seth : « Prenons le cas de Seth. Son nom est la racine même du mot Satan qui, dans le monde chrétien, représente le mal absolu. Or, ce n'est pas le cas dans la légende égyptienne où la destruction a un aspect positif et constructif. Seth y joue un double rôle : oui, il détruit mais pour permettre une transformation. Il défait l'illusion pour soutenir une création. »

[2] C'est le cas d'Œdipe dont J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet (1986), p. 105, disent : « Œdipe est double. Il constitue par lui-même une énigme dont il ne découvrira le sens qu'en se découvrant en tout point le contraire de ce qu'il croyait être. »

séparation d'avec la reine. Le rapport au passé est essentiel dans la construction de toute relation de couple ; l'acceptation d'un état de solitude est plus facile quand il est préparé.

A travers Enée souffrant et transmettant la connaissance de cette douleur à Didon, c'est la question du bien-être qui se pose : est-il satisfaction pure et simple des besoins ou absence d'insatisfaction ? Les monstres sont des personnifications des peurs que chacun porte en soi et dont il faut triompher. Ainsi les serpents qui arrivent de Ténédos et se ruent sur Laocoon et ses fils, pour les étrangler tous les trois, incarnent-ils les angoisses de l'assemblée réunie. Deux serpents qui déchirent deux corps, à l'image du peuple scindé en deux parties, *pro et contra* Sinon :

> *« Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta*
> *(horresco referens) immensis orbibus angues*
> *incumbunt pelago pariterque ad litora tendunt ;*
> *[…] Illi agmine certo*
> *Laocoonta petunt ; et primum parua duorum*
> *corpora natorum serpens amplexus uterque*
> *implicat et miseros morsu depascitur artus ;*
> *post ipsum auxilio subeuntem ac tela ferentem*
> *corripiunt spirisque ligant ingentibus ; et iam*
> *bis medium amplexi, bis collo squamea circum*
> *terga dati superant capite et ceruicibus altis. »* [1]

Toute cette description joue sur l'unité, considérée successivement comme une faiblesse ou une force et la dualité qui est son corollaire. Reprenons l'ordre des événements tels que nous les rapporte Enée : deux serpents, *gemini angues*, s'approchent de la rive, avançant d'un même mouvement, *pariter*. Tous deux sont à mettre en parallèle avec les deux fils de Laocoon, *parua duorum corpora natorum* : les mots s'emmêlent dans une alternance régulière de cas, liant à jamais les corps dans une même étreinte de mort. Le sujet, *uter serpens*, est désormais au singulier : chaque serpent s'attaque aux deux corps, comme en

[1] *En.*, II, 203-205 et 212-219 : « Or voici que de Ténédos à travers les eaux calmes du large deux serpents aux anneaux démesurés – je le raconte avec horreur- s'allongent sur l'abîme et d'un égal mouvement tendent vers le rivage […]. Eux, sans hésiter, vont droit à Laocoon et d'abord chacun des deux serpents étreint, enlace le corps enfantin de ses deux fils, déchire, dévore leurs membres pitoyables ; puis, comme il venait à leur secours et apportait des armes, ils le saisissent lui-même et le lient de leurs anneaux gigantesques ; et déjà deux fois ils ont enlacé son corps par le milieu, deux fois serré autour de son cou leurs dos écailleux ; ils le dominent de leurs têtes et de leurs nuques dressées. »

témoigne l'emploi des deux verbes, *implicat* et *depascitur*, qui marquent la succession des événements. C'est une attitude concertée qui pousse ces deux monstres à accomplir leur carnage : l'attitude est la même, l'acte de mort résolument prévu. Et pourtant la cible de départ, Laocoon, bénéficie d'un sursis ; pourquoi les serpents s'attardent-ils dans l'attaque de ses deux fils ? Sans doute, la portée émotionnelle générée par l'attaque de deux enfants est-elle plus propre à émouvoir l'auditeur, mais il y a aussi une raison plus narrative à cet acte : il participe à l'amplification épique. C'est Laocoon qui, voyant le péril dans lequel sont ses fils, viendra attaquer les serpents : eux se défendent contre une attaque et ne sont plus en posture d'assaillants directs envers lui. La mort de Laocoon sera donc interprétée comme une punition divine envers celui qui a blasphémé contre les dieux – le cheval étant un présent supposé divin. Le sujet est désormais au pluriel, les deux serpents conjuguant leurs forces contre un seul homme : le combat est perdu d'avance pour le prêtre, d'autant plus que les « deux dragons »[1] redoublent de violence, comme en témoigne la réitération de l'adverbe *bis*. C'est à une mise à mort, dramatiquement orchestrée par les dieux, qu'assistent les Troyens paralysés par la peur. Mais pourquoi ne viennent-ils pas en aide à Laocoon pour dégager ses fils de l'étreinte des monstres ?

Enée nous dit qu'ils ont tous fui à l'apparition des serpents, et il rappelle pour cette scène les mots, *horresco referens*, déjà énoncés au début de son récit. Mais, si l'horreur de la scène, amplifiée par la description précise de l'événement, peut expliquer la peur de tous, elle ne parvient pas à justifier l'abandon d'un des leurs, qui plus est le prêtre. Devant ce prodige, chacun voit un geste des dieux et nul n'ose s'y opposer, de peur de s'attirer les foudres divines. Tous les Troyens réunis, et parmi eux Enée, assistent, immobiles, à la mise à mort de deux enfants que leur père tente de sauver, au péril de sa vie. L'épisode est célèbre, et sans doute Virgile s'est-il inspiré d'un prototype du célèbre groupe de marbre du musée du Vatican, admiré par Lessing : la description si précise le rend affreux. Tout est prémédité : deux serpents se dirigeant vers deux enfants, puis chacun enlaçant sa victime jusqu'à la mort ; enfin, la réunion des deux forces maléfiques contre un homme sur lequel elles exercent leur double pression. Les deux enfants ici, figurent le peuple torturé –d'où les serpents- par deux aspirations distinctes ? puis submergés par ce dilemme et éliminant l'arbitre –Laocoon- qui leur propose son jugement. Bien sûr Athéna n'est pas innocente dans ce crime, mais les dieux représentent aussi de manière concrète les fléaux qui habitent l'imagination humaine. Cette attaque imprévisible est une annonce en filigrane du massacre perpétré par les Grecs,

[1] *En.*, II, 225 : *gemini dracones.*

nuitamment et de manière inopinée. L'ignorance de la peur cachée dans le cœur des Troyens les rend esclaves des peurs collectives, qui rebondissent sur les peurs individuelles et les réactivent.

C'est dans ce cadre, celui du sacrifice offert à la collectivité, que l'individualité - étant au cœur de l'universalité - prend toute son importance. « C'est l'occasion de préciser qu'il faut veiller à ne pas confondre individualité et individualisme. L'individualité constitue notre lien avec l'universalité. Elle est porteuse de l'universalité, alors que l'individualisme est le mandataire de la personnalité et de ses peurs »[1]. Or, c'est le rôle qui incombe à Enée de réaliser l'unité fondamentale entre son individualité et le monde qui l'entoure. Pour ce faire, il a un besoin vital des autres et notamment de l'autre, dans la relation privilégiée qu'il peut avoir avec lui. Une blessure d'amour non guérie peut engendrer des comportements de repli sur soi. Le manque d'amour extérieur risque de créer une déficience de l'estime de soi et une envie destructrice ; il s'agit de détruire l'être qui a les talents ou les qualités convoités. Didon en est un exemple : abandonnée par Enée, elle en appellera à la vengeance. De même, Narcisse est né d'un viol : obsédé par son image, il condamne ceux et celles qui l'entourent à en être le reflet. D'ailleurs la jeune nymphe amoureuse qu'il rejette lorsqu'elle ose le toucher porte le nom d'Echo. La personne atteinte de troubles narcissiques sollicite la présence des autres, mais uniquement à titre d'écho, de miroir de la perfection qu'elle cherche à atteindre. Enée, en revanche, cherche une véritable présence. L'absence originelle de sa mère explique sans doute, en partie, sa difficulté à nouer une relation durable avec les femmes. En fait, Narcisse ne s'aime que dans son propre regard, alors qu'Enée s'aime dans le regard des autres. Les dieux, eux non plus, ne sont pas exempts de ces relations complexes avec leurs semblables. Leurs mariages consanguins rendent les choses plus complexes encore : Junon et Jupiter sont frère et sœur avant d'être mari et femme ; ils appartiennent au même mouvement, ils sont les parties indissociables d'un élan identique. Les humains se reconnaissent aisément dans les dieux puisqu'ils ont les mêmes travers qu'eux. Ces héros aux personnalités complexes rendent mieux compte de l'aventure humaine, où le trivial le dispute sans cesse à l'idéal.

Finalement, tout individu se reconnaît dans trois rôles successifs qui le font passer de l'état de victime à celui de persécuteur, puis à celui de sauveur. Il faut être au moins deux

[1] G. Corneau (2003), p. 125.

pour déclencher une dynamique entre ces rôles ; d'où l'importance du couple comme générateur d'énergie, conflictuelle ou amoureuse. Didon passe du rôle de victime à celui de persécuteur ; elle ne parvient pas à se sauver elle-même : c'était le rôle qui incombait à Enée, il s'en est dessaisi. Quant à lui, il saura être pour son peuple celui qui apporte la rédemption : victime des autres, bourreau de lui-même, il réussira pour la collectivité ce qu'il ne parviendra pas à réaliser pour lui. Torturé par des aspirations contraires à sa mission, il devra toujours nier sa nature profonde pour la rendre conforme aux aspirations divines.

b. Le *pius Aeneas* : « humain, trop humain »

On a pu voir le rôle dont était investi Enée vis à vis de ses compagnons : il les guide, les encourage, les réconforte ; cette triple fonction est également celle que remplissent les dieux (Vénus - Hercule - Apollon) auprès d'Enée. Outre le fait qu'il soit le centre de l'action héroïque, Enée est également le point de contact entre le monde céleste et le monde terrestre : il est cher aux hommes comme aux dieux. A ce propos A. Bellessort précise : « Enée est cher aux dieux, et, comme les dieux, Virgile l'a aimé à cause de sa piété qui le distingue bien plus que sa valeur ou sa prudence »[1]. Chez les Anciens, rappelons-le, le mot « pieux » avait un triple sens : être pieux, c'était à la fois honorer la divinité[2], aimer sa patrie et se dévouer à sa famille. Ainsi, la piété touchait trois univers : celui des dieux, celui de la collectivité et celui (plus restreint) de la cellule familiale ; et, en effet, le héros troyen s'illustre, par sa piété, dans ces trois domaines. Il ne s'agit pas là d'une innovation virgilienne puisque « le trait distinctif de l'Enée homérique, c'est déjà sa piété envers les dieux et surtout cette tendresse des dieux pour lui »[3]. Dans l'*Iliade* Enée est l'objet de l'attention des dieux ; il est successivement sauvé par Aphrodite, Apollon et Poséidon. Cette piété presque exclusivement dirigée envers les dieux dans l'*Iliade* prend tout son sens dans l'*Enéide* où elle s'exprime aussi bien envers les dieux qu'envers la patrie ou la famille.

La *pietas* est la qualité dominante du héros ; elle apparaît pour le qualifier dès le vers dix[4]. L'association *pietas/uir* insiste sur le caractère profondément humain du héros : Enée a

[1] A. Bellessort (1920), p. 232.
[2] La *religio* est le « respect des dieux » ; elle se manifeste, par exemple, quand Enée s'associe au culte qu'Evandre rend à Hercule. Pour Cicéron (*De natura deorum*, 2, 8), une « religion » est une façon d'honorer les dieux : *religione, id est cultu deorum.*
[3] Sainte-Beuve (1857), p. 118.
[4] *En.*, I, 10 : […] *insignem pietate uirum* ; « un homme insigne en piété. »

beau posséder une piété hors du commun, être investi d'une mission exceptionnelle, dépasser le commun des mortels, il n'en reste pas moins ancré dans l'humanité[1]. C'est aux vv. 220-222 qu'on trouve pour la première fois la formule nom/épithète ; alors que la flotte s'est scindée en deux à cause d'une tempête, Enée, désespéré, débarque en Afrique avec une partie des siens :

> *Praecipue pius Aeneas nunc acris Oronti,*
> *nunc Amyci casum gemit et crudelia secum*
> *fata Lyci fortemque Gyan fortemque Cloanthum.* [2]

Ignorant tout du sort des siens, c'est vers eux qu'Enée dirige sa piété, sa sollicitude, sa douleur. Graduellement la piété d'Enée se fait plus précise : d'abord mentionnée (I, 10) puis adjointe au nom du héros (I, 220), elle est revendiquée par Enée lui-même ; questionné par sa mère qui a pris l'apparence d'une chasseresse, Enée lui dit :

> *Sum pius Aeneas […]*[3]

Enée se prévaut de sa piété devant Vénus, une déesse et qui plus est sa mère ; quand il lui parle il ne l'a pas encore reconnue, mais on peut toutefois supposer que cette phrase lui est inspirée par cette vision divine. La piété d'Enée s'illustre notamment dans le respect des dieux et la soumission aux destins : aussi, il est normal qu'Enée mentionne sa piété devant la divinité. Quand le nuage qui lui conférait l'invisibilité s'évapore et qu'Enée se trouve en présence de Didon, il se présente à la reine en ces termes :

> *« […] Coram, quem quaeritis, adsum,*
> *Troius Aeneas, Libycis ereptus ab undis. »* [4]

Il ne pouvait pas, comme devant Vénus déguisée en chasseresse, se qualifier de « pieux » : tant qu'il sera en compagnie de Didon, Enée ne montrera aucune piété à son égard.

---

[1] J. Thomas (1986), p. 67, précise que dans l'*Enéide*, « c'est tout l'homme qui est ainsi décrit, dans sa misère et aussi dans sa grandeur potentielle. »
[2] *En.*, I, 220-222 : « Le pieux Enée surtout gémit en lui-même sur le sort de l'ardent Oronte ou d'Amycus, sur le cruel destin de Lycus, sur le vaillant Gyas et le vaillant Cloanthe. »
[3] *En.*, I, 378 : « Je suis le pieux Enée [...]».
[4] *En.*, I, 595-596 : « Me voici devant vous, celui que vous cherchez, Enée le Troyen, sauvé des ondes libyennes. »

Comme le remarque B. Otis, « Aeneas was *pius* before he met Dido (I, 305-378), *pius* when he left her (IV, 392), and what happened in between was a lapse whose effect had no further consequence »[1]. Didon n'est pas une déesse, elle ne fait pas partie de la communauté qui a quitté Troie avec Enée, elle n'appartient pas à la famille du héros : la piété d'Enée ne peut s'exprimer envers elle ; Didon est étrangère aux trois domaines auxquels a trait la *pietas* d'Enée. On peut pourtant s'interroger sur le sens que revêt le mot « pieux » lors du départ d'Enée de Carthage, sous les imprécations de Didon :

> *At pius Aeneas, quamquam lenire dolentem*
> *solando cupit et dictis auertere curas,*
> *multa gemens magnoque animum labefactus amore*
> *iussa tamen diuom exsequitur classemque reuisit.* [2]

Enée retrouve sa caractéristique principale (la piété) au moment où il s'éloigne de Didon, de la tentation carthaginoise qui aurait pu faire échouer sa mission : la piété, intrinsèquement liée à la quête d'Enée, a été éclipsée pendant cet intermède à Carthage où Enée a également oublié sa mission : c'est le Troyen Enée qui s'est reposé à Carthage, c'est le pieux Enée qui regagne sa flotte. Il est intéressant de noter l'association *pius/gemens* -déjà présente en I, 220-221 : c'est comme si sa piété était douloureuse à Enée ; rien n'est jamais simple de ce qui s'offre au héros épique : la piété n'est donc pas une donnée irréversible du caractère d'Enée, mais un sentiment qu'il s'attache à respecter, dût-il en souffrir. Les épithètes homériques définissaient les héros d'un bout à l'autre de l'épopée : « Achille aux pieds rapides » l'était même dans ses moments de prostration, « Ulysse aux mille ruses » ne faillait jamais à sa caractéristique ; Enée, au contraire n'est pas pieux durant toute l'*Enéide* : il n'est pas né pieux, mais l'est devenu et s'efforce à le rester.

Virgile reste beaucoup plus proche qu'Homère des caractères et des comportements humains, et l'utilisation de l'épithète chez chacun des deux auteurs tend à le prouver[3]. Carthage n'est pas le seul lieu de l'*Enéide* où la piété d'Enée se trouve remise en question ;

---

[1] B.Otis (1964), p. 267 : « Enée étais *pius* avant sa rencontre avec Didon (I, 305-378), *pius* quand il l'a quittée (IV, 392) et ce qui s'est passé dans l'intervalle fut un laps de temps dont l'effet n'eut pas de conséquences supplémentaires. »

[2] *En.*, IV, 393-396 : « Mais le pieux Enée, malgré son désir d'adoucir cette douleur par des consolations, de parler pour détourner ces peines, gémissant longuement, profondément ébranlé par ce grand amour, exécute pourtant les ordres des dieux et revient à sa flotte. »

[3] A tous moments, on pourrait qualifier Virgile par le mot de Sartre : « Je suis homme et rien d'humain ne m'est étranger » (*Les Mots*, p. 51), reprise (sans doute ironique) du célèbre vers de Térence : *Homo sum* … (*Héautontimoroumenos*, 77). Chez Homère, le poète prend parfois le pas sur l'homme.

dans le Latium, durant les combats, le pieux Enée devient parfois l'Enée furieux. Depuis la mort de Pallas, Enée a comme perdu son humanité, mais il reste le *pius Aeneas* dans ces combats exigés par sa mission ; alors qu'il s'apprête à sacrifier un guerrier latin, Virgile nous le présente ainsi :

Quem pius Aeneas dictis adfatur amaris […][1]

Le contraste entre les adjectifs *pius* et *amarus* tend à montrer l'ambivalence des sentiments qui alors animent Enée ; il penchera vers le second adjectif : le *furor* l'emportera momentanément sur la *pietas*. « Le coup porté à Mézence par le *pius Aeneas*[2] dissipera la fureur aveugle qui enténèbre tous les combats depuis le meurtre de Pallas »[3] : après l'orage revient le soleil, après la colère l'apaisement[4].

Même s'il reste le *pius Aeneas* dans les combats exigés par sa mission, c'est une *pietas* parfois soumise à controverses : elle se trouve opposée au *fatum* (*En.*, IV), au *furor* (*En.*, X-XII) et à l'*impietas* (ou *superbia*). Ainsi, quand Enée rencontre, pour la première fois, Pallas, sur le territoire arcadien, il lui dit :

« Troiugenas ac tela uides inimica Latinis,
quos illi bello profugos egere superbo.
Euandrum petimus. » [5]

Superbo implique la notion d'ὕβρις, l'abus de la force qui franchit les bornes, défi à la piété envers les dieux, aux droits et aux sentiments de l'humanité. Cette superbe attire la jalousie et la colère des dieux, Némésis (personnification de la colère des dieux envers les présomptions humaines). C'est ainsi qu'Apollon, sous les traits d'un vieillard, vient recommander à Ascagne de se retirer du combat :

« Sit satis, Aenide, telis impune Numanum
oppetiisse tuis ; primam hanc tibi magnus Apollo

---

[1] *En.*, X, 591 : « Le pieux Enée invective contre lui en paroles outrageuses [...] ».
[2] *En.*, X, 783 *Tum pius Aeneas hastam iacit* ; « alors le pieux Enée lance sa javeline. »
[3] J. Perret, *En.*, t. III, note 1 p. 74.
[4] cf. *En.*, X, 803-810 « Enée soutient l'orage de la guerre, en attendant qu'il épuise ses foudres. »
[5] *En.*, VIII, 117-119 : « Tu vois ici des fils de Troie et des armes qui n'en veulent qu'aux Latins, des exilés qu'ils ont repoussés en une guerre impie. Nous venons trouver Evandre. »

concedit laudem et paribus non inuidet armis. » [1]

On peut noter qu'au moment de la mise en garde divine, Ascagne est dénommé, par référence à son père, *Aenide* : le combat qu'Enée mène contre les *superbi* doit être présent à l'esprit d'Ascagne -qui lui-même doit éviter de se rendre coupable de *superbia* ; tout excès de prospérité peut engendrer la superbe, ὕβρις , et susciter la jalousie des dieux. La *pietas* scelle donc l'entente cordiale entre les dieux et les hommes : les liens qui unissent Enée aux divinités troyennes reposent sur la *fides*, la confiance réciproque. Comme le souligne A. Flobert : « les dieux ont besoin d'Enée pour que leur culte, détruit avec la ville de Troie, soit perpétué sur le sol italien et ils manifestent sans cesse leur appui par des signes (*monstra*[2]*)*».

Enée est le messager des dieux et, à ce titre, sa piété leur est par avance dévolue, mais il ne faudrait pas en conclure qu'Enée est un héros exclusivement religieux.

Enée est « le pieux Enée » depuis les premiers récits qui le font sortir de Troie avec sa famille et ses dieux et Virgile n'a pas négligé cet aspect important de la physionomie de son héros. Le départ de Troie est sans conteste la plus belle image de la piété d'Enée qui s'exprime dans les trois domaines : envers les dieux (il emporte ses Pénates), envers sa patrie (il emmène ses compagnons, l'âme de Troie) et envers sa famille (il porte son père sur ses épaules et tient son fils par la main). Mais, l'originalité de Virgile a été d'enlever à Enée toute raideur hiératique en le laissant maître de sa piété (on a vu qu'il manquait à la piété par deux fois au moins). Aussi, quand Lamartine évoque « la froide galanterie du ridicule et pieux Enée[3] » on peut douter du fait qu'il ait compris le propos de Virgile.

En faisant d'Enée une incarnation de la piété, Virgile « collaborait à l'œuvre d'Auguste et rendait à la religion l'importance qu'elle avait eue dans le développement de la puissance romaine »[4]. Cette piété, qualité essentielle d'un dirigeant, prédestinait Enée à la royauté : s'il était aimé des dieux et de son peuple, aucun obstacle ne pouvait s'opposer à son accession au trône - la guerre et les manœuvres des dieux ne faisaient que la repousser

[1] *En.*, IX, 653-655 : « Contente-toi, fils d'Enée, d'avoir pu, sans encourir dommage, abattre Numanus sous tes coups ; le grand Apollon te concède cette première gloire et pour armes égales ne te porte envie. »
Paribus signifie : « pour des armes égales aux siennes.»

[2] A. Flobert (1991), p. 18.
C'est sans doute ce qui fait dire à H. Mac L. Curie (1992), p. 269, que « l'*Enéide* n'est pas seulement une épopée nationale ; c'est également une épopée religieuse. Considérez le rôle qu'y jouent les présages, les prophéties, la révélation privilégiée, les pratiques religieuses et la prière. »

[3] C'est dans *Harmonies* et *Jocelyn* que Lamartine n'hésite pas à railler Enée.
Dans son *Essai sur le Poème Epique*, Voltaire a beaucoup mieux compris Enée : si Virgile avait fait son Enée plus furieux, dit-il, « il aurait plu davantage à ces critiques, mais il mériterait peut-être moins de plaire aux hommes sensés. »

[4] A. Bellessort, introduction à son édition de l'*Enéide*, p. 17.

quelque peu. D'ailleurs, le bouclier votif d'Auguste qui lui fut décerné en 27 avant J.-C. par le Sénat pour célébrer ses vertus civiques portait la mention des quatre vertus cardinales du bon empereur : *uirtus, clementia, iustitia, pietas erga deos patriamque* [1]. Placées dans un ordre croissant d'importance, ces vertus font la part belle à la *pietas* qui, sans être soumission totale à autrui, implique l'idée de dévouement et d'oubli de soi pour l'autre. C'est l'altruisme dans sa pleine expansion.

Le dévouement envers les dieux et l'abandon confiant à la Providence semble finalement être la clé de la réussite du parcours épique, dont la *pietas* n'est que l'expression humaine. Deux siècles après Virgile, c'est ce que dit Juvénal, dans des propos empreints d'un certain stoïcisme dont Sénèque s'est fait auparavant le prédicateur :

> « Laisse aux pouvoirs divins le soin d'apprécier ce qui nous convient
> et ce qui est conforme à nos vrais intérêts. Au lieu de ce qui plaît, les
> dieux nous donneront ce qui est à chaque fois le mieux approprié.
> L'homme leur est plus cher qu'il ne l'est à soi-même … » [2]

Enée est béni des dieux et son destin leur importe plus qu'il n'est pour lui-même un souci. Si la *religio* est l'art de tisser des liens entre les hommes et les dieux, il est une attache, intégralement humaine, également nécessaire à la vie humaine, et d'autant plus dans le contexte houleux de l'épopée : c'est celle qui lie les hommes entre eux. Le lien social, qu'il se double de sentiments plus ou moins affirmés, est nécessaire à l'expression pleine et entière de l'individu.

Le couple est une donnée essentielle et pourtant problématique de l'œuvre. Il ne semble pas au cœur des préoccupations d'un texte épique et il en est pourtant le ferment ; que serait l'épopée sans ce jeu d'alliances et d'oppositions qui met les êtres aux prises avec leurs semblables ? Le couple est en fait omniprésent dans l'épopée, mais il n'apparaît que de manière anecdotique : c'est un élément de définition du personnage, de consolidation de son statut. Bien qu'étant un être d'exception, le héros reste un homme, avec ses aspirations et ses révoltes. Etudier les couples, c'est étudier ce réseau dynamique qui l'entoure et auquel il participe souvent. Un être seul peut participer à une entreprise collective, mais il ne peut entreprendre un parcours individuel qu'en se confrontant de manière dialectique à l'autre - qu'il lui ressemble ou non. Dans le couple, chaque personnage agit comme un révélateur de la

[1] Bouclier votif d'Auguste, Arles, *Musée lapidaire.*
[2] Juvénal, *Satires*, 10, 347-350.

personnalité propre de l'individu : mieux qu'un miroir, l'autre réfléchit une image intellectualisée de soi. Les couples de l'épopée sont empreints de souffrance, mais c'est leur cadre d'évolution qui veut cette image. La guerre et les errances ne fournissent pas un cadre des plus propices aux idylles sans heurt. L'*Enéide* se déroule sur fond de séparations, de trahisons et de deuils, et malgré cela le couple a toute son importance, il en a peut-être même plus que durant les périodes de paix. C'est dans l'urgence et la brièveté de leur expression que les sentiments se font les plus purs, les plus durs, les plus vrais. On ne triche pas dans l'*Enéide* : il n'y a qu'un traître, Sinon, et c'est un Grec, hérité de l'*Iliade*. Les couples existent, mais dans un temps limité, parfois dépassé et uniquement lié au souvenir –qu'on pense à Andromaque irrémédiablement liée à Hector, même par-delà la mort ; que serait l'épopée sans Créuse, Didon, Andromaque, Turnus et Lavinia ? Un conflit d'opinions et non une aventure humaine.

Les couples font résolument partie de l'épopée ; même si le cours des événements invalide souvent leur formation, ils ne sont pas pour autant inutiles. Ils sont une illustration de tous les possibles humains et, pour le héros éponyme, chaque relation marque une progression dans la connaissance de l'éternel humain. Les couples sont-ils voués à l'échec ? Sans doute leur pérennité n'est-elle jamais garantie, mais c'est parfois dans leur scission que l'épopée accède au plus haut degré de véracité. Ainsi, de l'épisode de Didon et Enée, on retient surtout la fin tragique, figeant à jamais ce couple dans un état de séparation éternelle. C'est le supplice de Didon : être à jamais amenée à revivre le même épisode, à travers tous les siècles et tous les arts. Cette séparation, c'est ce qui constitue le couple, ce qui lui donne sa raison d'être et d'avoir été. Didon ne survit pas au départ d'Enée et elle s'ancre à jamais dans une relation avortée et intense ; pour Enée, c'est un épisode de son passé. Le couple est vécu différemment par les deux personnages : pour Didon, c'était un but, le but de sa vie ; pour Enée, c'était un moment de son existence. L'échec du couple s'entend donc comme la non-réussite à percevoir le couple de la même façon. Ce n'est donc pas un échec en soi, mais un défaut de perception. S'il est difficile de dire que les couples échouent, on ne peut que constater leur manque de cohérence et leur impossibilité à s'inscrire dans le temps et l'espace épique. C'est peut-être que les circonstances ne sont pas propices à l'expression la plus simple de ce bonheur issu de l'union parfaite de deux êtres. L'épopée est un monde tout en nuances et en imperfections volontaires qui sont autant de paramètres à prendre en compte dans l'existence humaine.

Conclusion

> « Moi qui suis maintenant au seuil de ma vie, je deviens convaincu que l'amour est la solution à la plupart des problèmes que rencontrent les êtres humains dans leur vie. Cela peut sembler une idée simple, convenue, et pourtant pratiquement personne ne la met en œuvre, car il est souvent difficile d'aimer » [1].

L' *Enéide* est l'histoire d'une transfiguration : l'aboutissement de la quête épique voit également la réalisation de tout ce qui auparavant confinait à l'échec. Le couple n'échappe pas à cette modification ; il en est même le marqueur essentiel. C'est parce qu'Enée a réussi à accomplir sa mission qu'il obtient de se marier durablement. Créuse et Didon sont vouées à des unions précaires avec Enée car elles ne constituent pas un aboutissement mais une étape dans sa démarche affective. Ainsi, la présence du couple est une donnée de l'épopée. Il existe, non pas au détriment de l'action, mais il justifie la geste épique. Ce n'est donc pas un élément accessoire, mais une donnée essentielle de l'œuvre : il couronne Enée roi ; c'est le couple qu'il forme avec Lavinia qui lui permet d'accéder au trône du Latium. Le couple est un principe dynamique de l'*Enéide* qui, paradoxalement, contribue à l'émergence d'individualités nettement marquées ; c'est dans la confrontation avec autrui que se construit la personnalité de chaque être.

1. La solitude de l'individu : un paramètre initial à dépasser

Seul parmi les hommes, l'individu recherche une solitude que la multitude peut lui permettre d'atteindre : la véritable solitude, c'est celle que l'on revendique, malgré les hommes et non celle que l'on subit, faute de compagnons. L'histoire de l'homme n'a de sens qu'en tant qu'elle entre en lien avec celle des hommes, s'enrichissant de leur rencontre tout autant que de leur séparation. Ici se trouve le cœur de notre étude, dans la réunion des singularités : toute association, toute séparation part d'une rencontre ; l'intemporalité et l'universalité de ce thème nous offre un éclairage sur la vie dans son ensemble. A travers l'exemple d'Enée, c'est le destin de l'homme qui apparaît en filigrane. Suivons une fois encore Virgile, sur les traces d'Enée, à l'image du héros lui-même guidé par un couple de colombes lors de sa quête du rameau d'or :

[1] L. Gournelle (2008), p. 165 ; parole du vieux guérisseur à l'homme en quête de bonheur qui est venu le consulter.

Vix ea fatus erat geminae cum forte columbae
ipsa sub ora uiri caelo uenere uolantes
et uiridi sedere solo.[1]

Ces colombes, envoyées par Vénus, sont un signe divin ; mais pourquoi sont-elles deux ? Pourquoi Virgile mentionne-t-il *geminae columbae* ? S'il y a plus de poésie à représenter ce couple champêtre, ces deux colombes figurent chacune une image de l'arbre vers lequel elles guident Enée ; le même adjectif est en effet employé lors de sa description :

[…] tollunt se celeres liquidumque per aera lapsae
sedibus optatis gemina super arbore sidunt,
discolor unde auri per ramos aura refulsit. [2]

Au couple de colombes fait écho l'arbre à la double nature, portant à la fois des branches vertes et le rameau d'or. Tout fonctionne en couple : la majeure partie de l'arbre est destinée au commun des mortels, un rameau est dévoilé au seul initié. De la même façon , le couple est une étape dans l'initiation du héros ; il doit s'inscrire dans l'union, pour la dépasser (avec Créuse), s'en détacher (avec Didon) et finalement y revenir (avec Lavinia), nourri de la connaissance apportée par l'expérience. Ainsi, les deux colombes symbolisent les deux voies pour accéder à la connaissance, de la même façon que deux portes, *geminae portae*[3], permettent de sortir des enfers.

Alors qu'il a été introduit dans les enfers par la voie de l'initiation, à travers une série d'intermédiaires qui conduit l'action de Vénus à la Sibylle en passant par les colombes messagères, Enée en sortira par la porte d'ivoire dévolue aux rêves et aux mensonges. Mystère et réalité s'imbriquent dans une même conception, conduisant à brouiller les pistes ; c'est métaphoriquement le premier couple, celui qui forme le cadre de tous les autres à venir. Et si la vie n'était qu'un songe, tellement réaliste qu'on parviendrait à le croire existant ? Dans l'*Enéide,* c'est plutôt le contraire : la réalité se double de rêves qui ont eux-mêmes une certaine consistance ; là sans doute se trouve la clé de l'imagination poétique. Il faut trouver ce qui se cache derrière ce qui se montre, faire apparaître l'occulte sous l'apparent, le rameau

[1] *En.*, VI, 190-192 : « A peine avait-il dit ces mots qu'un couple de colombes sous ses yeux mêmes vint en volant du ciel et se posa sur le sol vert. »
[2] *En.*, VI, 202-204 : « […] elles s'enlèvent rapides et, glissant à travers l'air transparent, se posent au lieu recherché sur l'arbre à la double nature d'où le reflet de l'or brilla, étrange, au travers des branches. »
[3] *En.*, VI, 893.

d'or dans l'arbre vert. Comme le souligne G. Bachelard : « avant d'être un spectacle conscient, tout paysage est une expérience onirique » [1]. Le poète est un visionnaire plus qu'un idéaliste ; sa conception de la vie transparaît à travers sa vision du monde : le portrait d'Enée s'affine au cours de sa progression.

Que cette douce image du couple de colombes guidant Enée et s'envolant ensemble à tire-d'ailes vers l'arbre porteur du rameau d'or [2], nous guide également dans l'achèvement de notre travail et nous ouvre une nouvelle voie vers la connaissance !

2. Les couples : thématique de l'union et de la séparation comme présence de flux d'énergies dans l'épopée.

Etudier les couples dans l'*Enéide* peut paraître surprenant de prime abord. C'est une œuvre épique, dont le principal moteur est l'action, et les sentiments, sans en être totalement exclus, ne forment pas la matière principale du sujet. Pourtant, on le sait, l'*Enéide* est aussi une œuvre protéiforme qui inclut les prémices du roman et les ressorts de la tragédie. Féru de culture grecque et latine, Virgile reste influencé par la culture littéraire qui a bercé ses jeunes années ; quoiqu'il traite le genre épique, sa sensibilité n'en reste pas moins celle d'un homme profondément humain et intéressé par les préoccupations de l'humanité. C'est l'œuvre d'un célibataire qui n'aura jamais d'enfants, mais qui sonde l'homme au plus profond de lui-même, s'intéressant à son âme autant, si ce n'est même plus, qu'à ses exploits. Le couple figure, de manière visible, l'union des deux versants occultes de l'individu. Chaque être porte en lui une part féminine et masculine que le couple met en exergue. C'est notamment sensible à travers le couple que forment Enée et Didon, tous deux face à leur *alter ego* et également démunis dans leur relation mutuelle.

Les couples sont une des bases sur lesquelles Virgile construit son épopée. Si la famille est toujours amputée d'un de ses membres et n'apparaît pas comme un modèle viable dans l'épopée, le couple est possible et même souhaitable. On explore dans l'*Enéide* toutes les formes de relations qui peuvent relier un être à un autre : le couple conjugal, dont le grand modèle reste celui formé par Jupiter et Junon (querelles de ménage mises à part) ; le couple filial illustré par Enée et Ascagne ; le couple fraternel, que l'on pense à Turnus et Juturne ; le couple amical, entre Enée et Achate ; le couple hostile, entre Enée et Turnus par exemple. Le couple construit l'individu, par la ressemblance ou l'opposition qu'il entretient avec l'autre

[1] G. Bachelard (1942), p. 6.
[2] *En.*, VI, 202.

membre de son binôme. Enée se confirme dans son rôle de *pius Aeneas* par opposition à Turnus, l'*impius.* C'est le couple qui met en valeur, par phénomène d'écho ou d'opposition, les caractères personnels de chaque individu.

Et puis, il y a aussi les couples littéraires, ceux qui ne se rencontrent pas mais dont l'un des membres est redevable à son prédécesseur ; c'est bien sûr au modèle grec de Virgile que l'on peut penser en premier. Enée/Télémaque, Enée/ Achille et Enée/Ulysse sont autant de couples à prendre en compte. En choisissant Enée comme sujet de son épopée, Virgile s'est attaché à peindre un personnage humain ; en effet, malgré son ascendance divine, Enée n'en reste pas moins homme et touché par les problèmes auxquels se trouve confrontée une humanité en devenir ; il correspond parfaitement au profil de l'être humain déchiré entre les forces antagonistes du destin et de « l'antidestin »[1]. S'il avait voulu conférer à son œuvre une portée plus mythique qu'humaine, Virgile aurait sans nul doute choisi Romulus comme héros de son épopée, s'attachant à un passé plus illustre encore. Enée avait l'avantage d'offrir aux Romains une parenté avec la déesse de la beauté : déjà fils de Mars par Romulus, puis descendants du dieu suprême [2], ils ajoutaient à leur généalogie le tableau manquant à leur triptyque : beauté – force guerrière – puissance ordonnatrice de l'univers. En somme, Enée était le héros idéal pour inaugurer la mission dont était investie Rome : dominer le monde pour le civiliser, d'accord avec la volonté divine. Mais Enée offrait encore plus que cela au chantre de Rome : il lui permettait d'incarner ses idées humanistes et littéraires. Enée est un personnage d'Homère, secondaire certes, mais présent ; Virgile est un admirateur d'Homère. Il décidera de concentrer sur Enée les forces principales des figures de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* : on retrouve chez le Troyen des caractéristiques d'Ulysse bien sûr, d'Achille, mais aussi du jeune Télémaque qui occupe exclusivement les quatre chants d'ouverture de l'*Odyssée* [3]. Enée est en effet un personnage qui évolue au gré de l'épopée : il est d'abord homme (*Aeneas Anchisiades*) [4], puis guerrier (*Troïus heros*) [5] et enfin roi (*rex Aeneas*)[6], réunissant sur sa personne les trois fonctions à l'origine de tout mythe fondateur. Ce n'est qu'en se départant graduellement de chacune d'entre elles qu'il parvient à accéder au degré supérieur pour finalement aboutir à la fonction maîtresse, celle du prêtre-roi, du *pius rex Aeneas.* « Enée est le premier [de toute la tradition héroïque] en qui nous sentions une vie

---

[1] Terminologie que l'on doit à R. Lesueur.
[2] *En.*, VII, 219 *Ab Ioue principium generis*, « Jupiter est à l'origine de notre race ».
[3] Si bien que ce morceau a communément reçu l'appellation de *Télémachie.*
[4] *En.*, VIII, 521.
[5] *En.*, X, 584.
[6] *En.*, VI, 55.

intérieure. Virgile a fortement individualisé ce personnage, figure assez pâle de l'épopée homérique. Il semble qu'il ait voulu nous montrer comment se forme un caractère. Grande nouveauté. Achille, Agamemnon, Ménélas, Ulysse, Hector, Pâris demeuraient d'un bout à l'autre de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* constants avec eux-mêmes. Enée, lui, évolue. Il n'est pas le même homme dans les derniers livres du poème que dans les premiers »[1].

L'*Enéide* s'intéresse à l'humain dans ce qu'il a de plus complexe : son développement, son évolution. Il y a les couples présents dans le livre, et ceux qui n'apparaissent pas directement, mais qu'il faut chercher hors-champ, dans le lointain passé littéraire. Toujours redevable à quelqu'un, ne serait-ce que pour sa naissance, l'individu est intrinsèquement attaché à une relation de couple, dont il se défait plus ou moins rapidement, mais qu'il est obligé de quitter. Toute la difficulté d'Enée est de parvenir à se séparer de ces relations et de gagner une autonomie sans cesse croissante qui ne soit ni de l'égoïsme ni de la misanthropie. Virgile a réussi ce pari ; et même si l'*Enéide* se clôt sur le mariage d'Enée et Lavinia, les derniers mots de l'*Enéide* sont concédés à une séparation et non à une union :

> *Hoc dicens ferrum aduerso sub pectore condit*
> *feruidus ; ast illi soluontur frigore membra*
> *uitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras.* [2]

L'ultime séparation est celle d'Enée avec Turnus, de Turnus avec la vie et du corps avec l'âme. En tuant son adversaire, Enée se sépare du dernier couple véritable qui l'attachait sur terre et il exorcise le passé de luttes qui est le sien ; ce faisant, il rompt également le lien qui attachait son adversaire à Lavinia. Ainsi va le destin de l'homme, suite ininterrompue de retrouvailles et d'unions, de séparations et de solitude.

3. Entre tonalité épique et tragique, le couple est scindé par les armes et les larmes

On peut alors se demander quelle est, dans l'*Enéide*, la part de l'épopée, la part de la tragédie? On connaît la mosaïque de Sousse qui représente Virgile rédigeant l'*Enéide* entre Melpomène et Calliope. Si l'architecture générale est bien celle d'une épopée, dans le détail, les épisodes sont proches de la tragédie ; on en retrouve d'ailleurs trois grands thèmes

[1] Bellessort (1934), Introduction à l'*En.*, p. 13.
[2] *En.*, XII, 950-952 : « A ces mots, il lui enfonce son épée droit dans la poitrine, bouillant de rage ; le corps se glace et se dénoue, la vie dans un gémissement s'enfuit indignée sous les ombres ».

fondamentaux. Le premier est celui de la grandeur nationale dont Enée sera le symbole. Le personnage est sans doute présent dans l'*Iliade*, mais il y joue un rôle modeste [1]. Dans l'épopée virgilienne, Enée fait la synthèse des différents temps, depuis la légende homérique jusqu'à l'histoire romaine ; il incarne la grandeur du destin romain, aussi bien du passé républicain que du présent augustéen : plus qu'un personnage de légende, il devient un symbole. Le second thème est l'Amour, thème tragique par excellence, où affluent les réminiscences des tragédies grecques. Le chant IV de l'*Enéide* reproduit le schéma du drame selon la théorie d'Aristote : une exposition, une suite de péripéties (la partie centrale, du vers 373 au vers 995), le dénouement ; les dialogues sont nombreux, les monologues se répondent deux à deux ; certaines répliques semblent prêtes pour la scène. Racine y puisera largement. Le troisième thème - qui est en réalité commun à l'épopée et à la tragédie - c'est la présence de la mort… Virgile en propose une vision originale au chant VI : la descente d'Enée aux Enfers. C'est le sommet de l'œuvre, situé à la charnière de celle-ci. Enée est un chef, un conquérant, un roi, en apparence fait pour l'épopée, par son côté triomphateur et son destin héroïque. Mais en réalité il trouve son originalité dans le fait qu'il touche à l'essence même du tragique. On peut alors se demander pourquoi il n'y a aucune tragédie dans la littérature latine qui porte le nom d'Enée. La réponse s'avère simple : Enée est un personnage sacré, comme Romulus. Et Virgile ne veut-il pas suggérer que le fils d'Anchise s'est réincarné mille ans après en la personne d'Auguste ?

Tous les couples de l'*Enéide* gravitent autour de ces deux notions de tragédie et d'épopée : les histoires d'amour finissent le plus souvent mal et les duels sont fortement connotés du côté masculin, même s'il faut retenir les prouesses de Camille. C'est Enée, en tant que héros valeureux et homme avec ses fragilités, qui fait la jonction entre ces deux pôles. Comme le souligne J. Perret : « Enée doit figurer Auguste, plus généralement, incarner l'idéal du héros romain, homme politique et homme de guerre ; en second lieu, Enée, pris comme individualité, est subordonné à l'œuvre historique dont il est l'ouvrier, la fondation de Rome, qui est, beaucoup plus que des aventures individuelles, le véritable, le seul sujet de l'*Enéide*. Enée, comme individualité ne peut donc vivre qu'en tant qu'il fait bloc avec sa mission, qu'il en apparaît comme l'âme organisatrice et laborieuse»[2]. Là se fait jour le drame

[1] Il faut chercher des sources ailleurs, au prix parfois de comparaisons. Apollonios de Rhodes - avec ses *Argonautiques*, qui narrent l'aventure de Jason - a fortement inspiré Virgile. Et celui-ci a eu des précurseurs dans la littérature ancienne, que ce soient des auteurs épiques comme Naevius, auteur d'un *Bellum punicum* où apparaissent Enée et Didon, des auteurs d'épopées ou de tragédies comme Ennius, qui raconte l'arrivée d'Enée en Sicile, ou des poètes tragiques comme Accius, l'auteur d'une Médée et d'un Brutus.
[2] J. Perret (1966), pp. 135-136.

d'Enée : le principal couple dans lequel il entre, le seul qui soit réellement opérant, c'est celui qu'il forme avec sa mission. Toute autre forme d'union est vouée à l'échec : si Enée a besoin d'autrui pour progresser, il ne peut parvenir à son but que seul. La solitude est l'apanage du héros d'épopée – être d'exception s'il en est- ; c'est de là qu'il tire sa force, là aussi qu'apparaît l'aspect tragique de son statut. Le passage de l'*Enéide* cité en exergue de ce travail prend alors tout son sens : la *fortuna* qu'Enée ne peut transmettre à son fils car il l'ignore lui-même, c'est cet art de conjuguer sa vie à la première personne du pluriel, ce « nous » qui résulte de l'harmonieuse union d'un « je » et d'un « tu ». Ces deux termes sont à jamais exclusifs pour Enée ; seul, malgré la foule de personnages qui s'attachent à lui, seul face à un destin qui le conduit plus que lui-même ne le maîtrise. Etre extraordinaire, de par son ascendance et le rôle qui lui est dévolu, Enée voudrait aspirer à une vie ordinaire. Ce qui a échoué avec Créuse, à cause de la disparition de cette dernière, il voudrait le reconstruire avec Didon, en vain, et il le sait ! C'est finalement Lavinia qui lui est destinée mais la mort de Turnus entache à jamais cette union qui toutefois ne demeurera pas stérile. Anchise montre à Enée son fils dernier-né, Silvius appelé à dominer en Albe la Longue.[1]Doté d'un passé, Enée a conscience de son futur ; il n'y a que son présent qui lui échappe. Héros *pius*, fidèle aux siens et à son devoir, c'est un être très sensible et c'est ce qui fait sa spécificité par rapport aux héros homériques[2].

4. L'échec des couples : l'inégalité initiale entre hommes et femmes

Si l'*Enéide* montre une présence réelle des couples et réserve une existence individuelle aux femmes, ces unions sont invalidées par leur échec final. Le couple est un moyen pour l'individu de parvenir à un état de conscience supérieur, mais ce n'est pas une fin en soi. Enée a besoin de Créuse, de Didon, de Lavinia, d'Anchise, de Vénus ou d'Ascagne : ils lui révèlent une partie de son âme et de sa geste ; pourtant, ils ne lui sont pas indispensables d'un bout à l'autre de son cheminement personnel et de sa quête héroïque. D'autres êtres entrent tellement en fusion avec leur partenaire qu'ils ne songent pas à lui survivre ; c'est le cas de Nisus vis-à-vis d'Euryale, d'Amata vis-à-vis de Turnus ou de Didon envers Enée. Le couple est alors constitutif de leur être et le leur ôter, c'est leur enlever une

[1] *En.*, VI, 763.
[2] « Sensible » est un des autres sens de *pius* ; Enée pleure ses compagnons (*En.*, I, 220) quand Ulysse considère leur disparition comme un incident de voyage (*Od.*, XII, 401-409).

partie d'eux-mêmes. D'autres encore sont résignés à la perte de l'être cher et, quoique la déplorant, l'acceptent : c'est le cas d'Andromaque (envers Hector), de Lavinia (envers Turnus), d'Evandre (envers Pallas), d'Enée (envers Créuse) ou de Latinus(envers Amata). Il apparaît que ces sont les femmes qui sont les moins aptes à supporter la disparition de leur « moitié » quand les hommes sont plus enclins à s'y résoudre. Le couple serait-il plus une affaire de femmes ? Il semble en tout cas que les femmes aient davantage besoin de ce soutien personnel pour subsister dans le monde essentiellement masculin que représente l'épopée.

5. Le couple : un moteur ou un frein pour Enée ?

Ainsi se révèlent les dynamiques qui traversent les couples, les familles, les groupes. Elles s'étendent du point de vue individuel jusqu'à un arrière-plan collectif : les êtres se détachent d'une solitude qui devient solidarité, dans le cadre du couple. Situé face aux forces qui le dépassent, les dieux et le *fatum*, le couple est un moteur pour l'individu : il le pousse à agir, le motive. C'est le cas des trois unions dans lesquelles s'inscrit Enée : Créuse lui montre la voie à suivre, Didon l'accompagne sur le chemin et Lavinia l'attend à l'issue de son parcours. Trois femmes, trois jalons sur le parcours du héros, qui sont autant d'adjuvants dans sa quête. Pourtant ces trois unions pourraient être autant de freins à sa quête : la mort de Créuse pourrait l'inhiber, la colère de Didon le fragiliser et le silence de Lavinia le mortifier. Il n'en est rien. Enée ne retire de ces unions réalisées ou à venir que le bénéfice qui s'en dégage. Ainsi l'ont voulu les dieux : ce sont eux qui accordent à Créuse un ultime entretien, eux qui concilient à Enée les grâces de Didon, eux encore qui lui réservent Lavinia. Ou plutôt, il serait plus juste de dire « elles », car ce sont bien les déesses qui interviennent dans ces trois couples. Enée entretient un rapport privilégié avec les instances féminines de l'épopée : toujours liées à l'éphémère, ces relations ne lui apportent que ce dont il a besoin et s'éclipsent une fois leur tâche accomplie. Au contraire, on note une pérennité dans ses relations masculines et le départ des hommes est toujours progressif – rien à voir avec la brutalité du départ de Créuse ou celui d'Enée de Carthage : Anchise ou Palinure ne quittent Enée que quand leur présence à ses côtés n'est plus requise et qu'Enée a acquis une autonomie suffisante, mais Ascagne et Ilionée, le porte-parole d'Enée, restent auprès de lui d'un bout à l'autre de l'épopée. La femme ne peut accompagner le héros dans sa quête : tous les héros doivent accomplir leur parcours sans femme. Pourquoi cet état de solitude est-il nécessaire ? Sans doute parce qu'il marque tout autant un accomplissement personnel qu'une réussite plus générale. Le couple d'amour est un frein à l'action alors que les associations de forces égales

produisent une dynamique positive et renforcent le pouvoir du héros. Ainsi tous les amoureux, dans l'*Enéide*, sont voués à la mort : Créuse, Didon, Corèbe, Nisus et Euryale, Turnus ou Pallas et Lausus, amoureux de la vie et dégageant une attirance qui leur sera préjudiciable.

6. « Science sans conscience n'est que ruine de l'âme » [1] : le couple n'échappe pas à cette maxime

C'est la conscience de la brièveté de la vie et de la dureté de son déroulement qui permet au héros de survivre aux vicissitudes du sort. Tous les idéalistes fougueux disparaissent trop tôt : Camille, Euryale, Lausus, Pallas en ont fait l'expérience douloureuse. Enée, au contraire, possède cette conscience du temps qui passe ; il l'a reçue d'Anchise et l'a transmise à Ascagne. Trop emplie d'amour maternel et d'espoirs, la femme est donc mal armée face aux difficultés du sort. Finalement, les couples, d'hommes et de dieux, mènent à la découverte du couple intérieur, chacun étant duel dans son intimité profonde. Ainsi se révèle l'histoire éternelle des forces qui font aimer, combattre et vivre. Enée, en tant que héros, se doit d'être un modèle de comportement et sa solitude primordiale est une caractéristique de son autonomie. C'est à l'imaginaire que nous invite l'épopée, au rêve et au développement de notre esprit de recherche. Comme le souligne M. Cautaerts, « les textes mythologiques sont faits pour être vécus avec les sens et les émotions, et pas seulement compris par l'intellect »[2]. C'est à cette appréhension toujours plus précise de l'épopée que nous convie l'étude des couples : nous sommes si éloignés de ces temps immémoriaux et pourtant toujours si proches des comportements qui y apparaissent. Les paroles qui ouvraient cette recherche étaient celles d'Enée à l'égard d'Ascagne, au chant XII ; laissons les derniers mots à Didon, au premier chant de l'*Enéide* comme pour fermer les portes de l'épopée sur le couple le plus marquant de l'œuvre, celui qui, quoique stérile, connut la postérité la plus importante de tous :

> *Quare agite, o tectis, iuuenes, succedite nostris.*
> *Me quoque per multos similis fortuna labores*
> *iactatam hac demum uoluit consistere terra.*[3]

[1] Rabelais, *Pantagruel*, chap. VIII ; cette maxime signifie que la conscience permet de vérifier les savoirs.
[2] M. Cautaerts (1999), p. 26.
[3] *En.*, I, 627-629 : « Courage donc, jeunes gens, entrez sous notre toit. Moi aussi, en maintes épreuves, une semblable fortune a voulu me meurtrir, avant de m'arrêter enfin sur cette terre. »

On retrouve les mêmes termes de *fortuna* et *labor* qu'Enée avait employés à l'égard d'Ascagne. Mais alors qu' Enée souhaite à Ascagne la *fortuna* que lui-même n'a pas eue, ici Didon compare sa propre *fortuna*, synonyme alors de « destin » à celle des Troyens. Paradoxalement, ce rapprochement de situation ne suffira pas à lier les deux personnages de manière durable. Etre bicéphale, la Fortune est un idéal à atteindre, quand il s'agit de la bonne fortune et un abîme à fuir, en ce qui concerne la mauvaise fortune. Et pourtant la fortune joue parfois des tours au destin : Enée n'aura pas d'enfant de Didon, mais, néanmoins, à eux deux, ils formeront le seul couple à avoir une véritable postérité dans l'histoire littéraire et artistique. Leur fécondité est plus liée à l'interprétation de leur relation qu'à son déroulement même, dont ils sont acteurs. Didon sait dès sa rencontre avec Enée qu'il sera amené à la quitter pour un autre destin et une autre épouse, mais elle le nie : elle en a connaissance, mais sa conscience se refuse à accorder du crédit à cette nouvelle. C'est ce qui la tuera et, paradoxalement, c'est aussi ce qui la fera revivre dans la mémoire collective : elle incarne la lutte de la raison et des sentiments, éternel combat qui occupe l'humanité. C'est une femme, une reine, un symbole.

Quant à Enée, ce n'est pas seulement un héros épique ; il est aussi un héros humain. Il pourrait en toute occasion reprendre à son compte le mot dont Didon l'accueillit et qui dut lui aller droit au cœur. « C'est le malheur qui enseigne à secourir les malheureux ». Si la maturation spirituelle d'Enée passe par la maîtrise de l'espace et des contingences qui lui sont associées, il lui faut également remporter une victoire sur le temps : sur le temps banal - le temps du voyage ponctué par les jours et les nuits- et sur le temps essentiel - le temps des prophéties[1]. D'ailleurs, à un moment donné, tous les personnages de l'*Enéide* cherchent à gagner du temps, comme Didon au livre IV qui veut retarder le départ d'Enée ou Juturne au livre XII qui cherche à prolonger la vie de son frère Turnus. Mais, alors que dans les *Bucoliques* le temps obéit à l'homme[2], ce n'est qu'à force de luttes acharnées - qui leur sont parfois fatales- que les personnages de l'*Enéide* peuvent parvenir à s'extraire des contingences épiques. Dans ce combat qu'il mène contre lui-même, Enée s'oppose à Télémaque dans les buts qu'il s'est fixés : Enée doit atteindre le statut de véritable héros épique, enrayer ses passions, vaincre un passé omniprésent et un futur fuyant, pour servir la collectivité ; Télémaque, lui, suit une quête toute personnelle, restreinte à la seule cellule

[1] Enée doit faire l'effort de sortir du temps, de le désintégrer, tel Lamartine s'exclamant :
« O temps ! suspends ton vol, et vous heures propices
Suspendez votre cours... »
Lamartine, *Méditations poétiques*, I, vers 1820.
[2] cf. J. Thomas (1981), p. 168 : « Le Temps et l'Espace sont abolis, l'Instant est éternisé ».

familiale. En effet, à la lutte interne - très sensible chez Enée - s'ajoutent les combats externes qui opposent les personnages aux destins, aux forces de la nature et à leurs autres ennemis potentiels : le combat contre soi se double du combat contre autrui et à la quête collective s'ajoute la quête individuelle.

7. Le couple ou l'impossible quête d'un bonheur simple, parmi les siens

Rappelons-nous, une fois encore, les paroles d'Enée à son fils : « qu'un autre que moi t'apprenne le bonheur » ; avec ces mots, Enée oriente déjà Ascagne vers la quête d'autrui. Mais ces paroles prennent un sens plus explicite si on les confronte aux vers que Du Bellay écrira seize siècles plus tard :

> « Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage
> Ou comme cestui-là qui conquit la toison
> Et puis est retourné, plein d'usage et raison
> Vivre entre ses parents le reste de son âge ! »[1]

Le bonheur ne s'entend que comme bonheur individuel, dans un cadre restreint, celui de la famille, sur des terres connues. L'étude des couples met en valeur l'échec personnel de l'individu qui ne parvient pas à réaliser sa quête personnelle, dans l'objectif commun. Heureux Enée, s'il pouvait vivre finalement à Troie, entouré de Créuse et d'Ascagne et de tous ceux qui forment sa famille ! Quand on connaît l'attachement de Virgile pour sa terre natale et la douleur qu'il a ressentie quand il s'est vu spolié de ses biens au profit des vétérans, alors on comprend le relief qu'il souhaite donner aux paroles d'Enée. Dans le dernier vers de Du Bellay, résonne aussi l'espoir d'une mort sereine, en compagnie des siens ; or, l'*Enéide* est un vaste champ de bataille où les morts s'amoncellent sur une terre dont ils ignorent souvent jusqu'au nom. C'est cette folie générée par la guerre que l'on entend dans les propos d'Enée à Ascagne : ce sont les paroles d'un père à son fils, mais aussi les mots qu'un homme, Virgile, adresse à ses concitoyens : rien de plus inique que la guerre, rien de plus affreux que la lutte de l'homme contre l'homme. Là où devrait régner l'association, le conflit s'est immiscé : l'homme convoite, l'homme veut et l'homme est prêt à tout pour obtenir.

[1] Du Bellay, *Regrets*, XXXI, vv. 1 à 4.

A cet endroit de l'épopée, Virgile suggère quelles devraient être les prétentions de l'homme, plus modestes sans aucun doute ; il absout aussi son héros : Enée ne trouve pas son bonheur dans le combat et le sang. Il accomplit la tâche que lui ont fixée les dieux ; il le fait pour Ascagne, pour Rome, pour l'homme. C'est un sacrifice de sa personne qu'il offre aux Romains. La valeur moralisatrice de ses propos doit faire réfléchir les contemporains de Virgile et tous les lecteurs de l'*Enéide* : le bonheur est une donnée fragile, simple et immédiate ; la route vers la gloire est parsemée d'embûches. Chaque vie humaine ne peut se comprendre et trouver son sens que dans la participation qu'elle apporte à l'édifice collectif de l'humanité. Ainsi Virgile a-t-il écrit son *Enéide* : plus qu'une simple œuvre de propagande selon certains, c'est le témoignage d'un humaniste qui croit en la capacité de l'homme à aimer ses semblables et à s'améliorer à leur contact.

8. L'individu est le maillon d'une chaîne humaine dont le couple est l'intermédiaire ; l'individu évolue, tout comme le couple

Il est bien là, le fin mot de l'épopée : si les dieux sont parfaits, l'homme est un être perfectible. C'est cette amélioration constante de son tempérament et de son caractère qu'il doit viser, non seulement pour se bonifier lui seul, mais surtout pour être en mesure de partager avec autrui ses nouvelles acquisitions. La quête individuelle du bonheur n'a pas de sens dans le projet épique ; elle ne prend toute son importance que dans une dimension collective. C'est ainsi qu'Enée ne s'appartient pas lui-même ; il est intégralement dévoué aux siens et c'est là le sens de sa *pietas* - qu'il faut concevoir comme un abandon de soi au profit d'autrui. Bien sûr, intimement, c'est un sentiment douloureux que celui de se savoir aliéné aux autres. Mais Virgile ne nous laisse pas sur une note pessimiste : c'est dans la pacification des peuples et l'instauration d'un nouveau pouvoir que l'individu peut trouver un état de satisfaction personnelle. Enée devient progressivement le *pius Aeneas* ; il n'accède à la plénitude de la *pietas* qu'après la révélation du chant VI. Il est alors prêt pour les combats des chants VII à XII. Or, ses relations de couple se modifient au gré de cette évolution, de cette construction de sa personnalité. Progressivement, il s'éloigne de ce qui lui est le plus familier pour accepter ce qui lui est, à l'origine, étranger et même hostile ; ces trois unions successives témoignent bien de cette nécessité de se départir de ce que l'on connaît pour accéder à l'inconnu. Comme lui, Créuse est originaire de Troie : elle partage les mêmes cultes et est attachée à une même patrie ; c'est le correspondant féminin d'Enée. Elle lui donne un fils,

Ascagne, à l'origine de la *gens Iulia*. Créuse rattache définitivement Enée à Troie : elle y meurt et y scelle à jamais l'empreinte de leur famille.

Dans ce cadre, si l'on considère que Créuse représente la part historique d'Enée, Didon figure, quant à elle, la part émotionnelle : leur rencontre est d'emblée placée sous le signe des sentiments portés à leur paroxysme par le dieu Amour. Après la destruction de Troie et la disparition de Créuse, Didon figure une véritable apparition dans une ville en pleine construction. C'est un espoir qui apparaît : celui d'un renouveau. Mais qu'on ne s'y trompe pas : ce qu'accomplit Didon à Carthage doit servir de modèle à Enée ; en aucun cas, ce ne peut être son but. Bien sûr la tentation de s'établir à Carthage est grande, mais c'est une illusion. Didon est trop proche d'Enée, trop semblable à lui pour permettre à leur couple un avenir productif ; à ce moment de l'épopée, on assiste à la rencontre de deux individualités qui ne connaîtront une postérité commune que dans les domaines artistique et littéraire. L'expression des sentiments primordiaux, l'amour et la haine, marquent les deux pôles de leur relation : ils sont propices à un déploiement de mots et de couleurs que les artistes exploiteront. Quant à Lavinia, elle figure la part rationnelle de la relation de couple : c'est une union qui s'impose. Elle verra la naissance de Silvius, à l'origine des rois d'Albe et de Romulus. Histoire, sentiments et raison semblent former les trois pôles nécessaires à une relation de couple harmonieuse : pour Enée, ces trois états se succèdent plus qu'ils ne s'ajoutent ; de là, le caractère incomplet – et donc trop tôt avorté- de ses deux premières relations de couples. Le couple qu'il formera avec Lavinia ne sera pas un aboutissement personnel de sa quête, c'est une étape vers la réconciliation des peuples et le salut de la collectivité : l'expression des sentiments en est absente.

9. Le couple s'inscrit dans la portée universelle de l'épopée

Le couple n'est pas une donnée initiale de l'épopée mais il fait partie de l'accomplissement épique : on ne peut imaginer Enée régnant seul sur les Troyens et les Latins réunifiés. Le projet épique de Virgile s'inscrit dans un devenir historique qu'on ne peut occulter ; même si ce n'est pas le seul motif de l'épopée, il s'agit, pour lui, de légitimer le pouvoir d'Auguste. Pour que la généalogie des Romains soit la plus glorieuse possible, Virgile la fait remonter à Vénus, par Ascagne, et à Mars, par Silvius, ancêtre de Romulus. Dans ce contexte, Créuse et Lavinia sont deux épouses imposées par le destin, nécessaires à la légitimation de la tâche héroïque. De plus, elles participent à la valorisation du héros : l'autre

permet la mise en valeur de soi, dans une dialectique permanente entre le désir de liberté et la volonté de partage. Entre autonomie et besoin de lien avec autrui, Enée ne sait pas toujours où trouver sa place ; c'est ainsi que les dieux se font médiateurs des sentiments, d'où sa rencontre avec Didon, orchestrée par des déesses curieuses d'exploiter les possibles des sentiments humains.

Il nous faut désormais revenir sur le titre qui guide l'ensemble de la recherche : « les couples ou l'unité des divergences dans une passion commune ». Si le couple ne peut s'entendre que comme l'union de deux êtres différents, et donc susceptibles de s'apporter mutuellement, il ne faut pas occulter la nécessité d'un point commun réunissant ces deux individualités. Il n'y a pas de rencontre possible sans ce préalable : tout couple marque l'émergence de deux êtres autour d'aspirations communes, qu'elles soient objet de partage ou de rivalité. C'est ainsi que le couple formé par Enée et Turnus est uni par l'ambition commune des deux personnages pour l'obtention du pouvoir ; au contraire le lien qui unit Enée à Didon est fondé sur l'amour, symbolisé par la présence d'Ascagne. Les couples mettent donc en valeur les grandes tensions originelles, symbolisées de façon manichéenne par l'amour et la haine : c'est ce qui guide l'homme dans sa vie, ce qui constitue l'histoire de l'humanité. Ce qui distingue ensuite les hommes -et les couples- c'est l'impact personnel qu'ils exercent sur ces grands sentiments : Didon est la proie de l'Amour, mais elle sera à l'initiative de la haine qu'elle voue à Enée au moment de son départ ; Créuse et Lavinia sont deux victimes consentantes de l'amour : la première accepte la mort comme une fatalité qui s'abat sur elle ; la seconde accepte le mariage imposé avec Enée. Il n'y a pas de rancune, moins encore de rancœur, chez Créuse et Lavinia : l'acceptation de leur sort en fait des partenaires idéales pour le couple : elle ne revendiquent aucun droit sur leur conjoint.

10. Les femmes : hors du cadre du couple, elles sont perdues

Quand il est seul, l'individu n'a pas d'avenir possible dans l'épopée. Les femmes, plus fragiles et moins préparées aux aléas de l'existence épique, sont les premières proies d'un destin qui les accable. Lors de la fuite de Troie, Créuse est isolée de la triade que forment Anchise, Enée et Ascagne : rapidement, elle est perdue, *amissa*[1], pour sa famille. Didon, qui reste seule après le départ d'Enée, est éperdue, *trepida* [2] : ne supportant pas sa solitude, elle

[1] *En.*, II, 741.
[2] *En.*, IV, 642.

quitte le monde des vivants pour rejoindre son époux Sychée, dans la demeure des morts. Amata, persuadée qu'elle a perdu son seul espoir, Turnus, se pend, la malheureuse, *infelix*[1], pour ne pas voir arriver un mariage qui déplaît à son cœur. Ainsi se révèle à nouveau toute l'ambiguïté des sentiments qui la lient à Turnus pour lequel elle semble avoir plus d'affection qu'une belle-mère. Aime-t-elle Turnus d'un amour moins chaste qu'on ne le croit ? Renouvelle-t-elle les sentiments de Phèdre pour Hippolyte ? Le texte ne nous le dit pas, mais la passion qu'elle témoigne au jeune homme et la confiance qu'elle place en lui peuvent nous permettre de croire qu'Amata aime sincèrement Turnus.

C'est la solitude qui pousse ces trois femmes dans la mort ; le couple les en eût sauvées : il est trop tard quand Enée revient à Troie, trop tard quand il descend aux enfers ; trop tard encore quand Turnus entend les clameurs que s'élèvent du palais de Latinus. Ces trois morts sont inévitables ; bien plus, elles sont nécessaires à l'accomplissement du destin épique. Ces trois femmes, chacune à son niveau, sont autant d'obstacles à la mission d'Enée et c'est, indirectement, lui qui les vainc pour progresser dans sa marche. D'autres femmes subsistent ; elles ne sont pas seules ; en conséquence, leur destin ne leur appartient pas. C'est le cas d'Andromaque qui est remariée et de Lavinia qui va épouser Enée. Le couple génère un rapport de domination qui ôte à la femme toute maîtrise d'elle-même : sa vie ne lui appartient pas, pas plus que sa mort. C'est le couple qui légitime sa vie ; d'où les interrogations que l'on peut avoir concernant le personnage d'Amata qui donne sa vie pour Turnus alors qu'elle a près d'elle son mari, Latinus. Sans doute a-t-elle plus d'inclination pour le premier que pour le second. Le couple est donc un vecteur de survie pour la femme, quand la solitude est synonyme de mort. Dans ces conditions, Didon préfère, à la vie seule, la mort à deux. Déjà, on pressent qu'à la mort de son époux Sychée, Didon avait sans doute attenté à sa propre vie ; c'est ce que laisse entendre Anna, sa sœur, qui ne peut supposer les noirs desseins de sa sœur au départ d'Enée :

> *Non tamen Anna nouis praetexere funera sacris*
> *germanam credit, nec tantos mente furores*
> *concipit aut grauiora timet quam morte Sychaei.* [2]

[1] *En.*, XII, 598.
[2] *En.*, IV, 500-503 : « Anna cependant ne croit pas que sous le couvert de ces cérémonies étranges sa sœur cache un dessein de mort, elle n'imagine pas l'excès de ce délire et ne craint rien de pire qu'à la mort de Sychée. »

Tout est dans le non-dit, la nuance, comme si la parole pouvait avoir une efficience et générer des actes. Sous l'adverbe *tamen*, il faut voir le signe physique de la pâleur de Didon ; la crainte habite Anna, *timet* ; la mort rôde, *funera, morte*. Il ne manque plus que la colère, *furores mente*, pour accroître le malheur, *grauiora*. Comme le souligne J. Perret, « Anna n'est peut-être pas très psychologue : il est pourtant évident qu'une rupture volontaire est plus désobligeante qu'un décès. On notera toutefois que dans la tradition antique les amantes délaissées, Médée, Ariane, ne se donnent pas nécessairement la mort » [1]. C'est l'approche de sa solitude qui comble Didon d'effroi et lui ôte toute capacité de jugement raisonnable ; le départ d'Enée renouvelle en elle la douleur causée par le décès de Sychée, l'amplifie même puisqu'il est aussi soudain qu'inattendu. Bien qu'elle reste dans le désarroi des âmes qui errent dans les *Lugentes Campi*, elle ne trouve de réconfort qu'auprès de l'époux de jadis, Sychée ; elle vient de voir Enée et s'est dérobée à ses yeux comme à ses paroles, se coulant comme une ombre dans un paysage sans fin [2].

Même si elle n'a pas retrouvé la paix intérieure, Didon a renoué avec son époux, trouvant un accord qui les conduit à l'harmonie ; d'où l'importance du verbe *aequat* : c'est la clé du couple. L'égalité est le préalable à toute union heureuse : elle en est le motif comme le but. Pour que le couple ait une chance de perdurer, il faut que les deux membres qui le composent soient sur un terrain commun qui leur confère une forme d'égalité, au moins, comme c'est le cas pour Didon et Sychée, sur le plan amoureux. Au contraire, Didon aimait Enée plus que lui-même ne tenait à la reine : fondée sur une contradiction qu'elle se refuse à admettre, leur liaison ne pouvait que s'achever dans la douleur. Si c'est la solitude qui conduit la femme à la mort, c'est elle aussi qui conduit l'homme à sa perte. Toutefois, si la cause première est la même, elle ne remplit pas la même nécessité dans le cas des hommes que dans celui des femmes.

11. Les hommes : ils doivent rester dans l'ombre d'Enée

La solitude fait partie du destin des hommes et ceux qui la refusent sont conduits à la mort, de manière plus ou moins prématurée. Trois cas méritent d'être retenus : celui de Palinure, d'Anchise et de Turnus. Tous trois doivent, à contrecœur, laisser la place à Enée ; ils doivent accepter de le laisser dans la solitude : c'est leur entêtement à s'attacher à ses pas qui

[1] J. Perret, *En.*, t. I, note 502 p. 189.
[2] *En.*, VI, 472-474.

les perd. Un dieu, semblable à Phorbas, apparaît à Palinure nuitamment, lui conseillant d'abandonner le gouvernail ; son attachement à Enée et à sa fonction de pilote justifient alors son entêtement à ne pas céder. Il refuse d'abandonner le poste et s'en explique, restant soudé à son gouvernail :

> *Talia dicta dabat, clauomque adfixus et haerens*
> *nusquam amittebat oculosque sub astra tenebat.* [1]

Il faudra que le dieu ait recours à un « rameau trempé d'une rosée léthéenne », propre à générer l'oubli, pour que Palinure sombre dans un sommeil létal. L'homme fait corps avec la machine, attaché qu'il est au service d'Enée ; les astres lui servent de carte pour se diriger sur la mer : tout entier accaparé par sa mission, il est infaillible. C'est cet attachement exclusif à Enée qui le perd. Pour progresser le héros a aussi besoin cette solitude nécessaire à son accomplissement personnel ; faute de le laisser seul, Palinure meurt. Il en va de même pour Anchise, le père omniprésent qui commande à son fils et lui est plus cher que lui-même. Sa disparition est relatée brièvement, en sept vers, par Enée lui-même, en des mots quelque peu surprenants, dans cette partie de son *lamento* [2]. Est-ce à dire que si Enée avait eu connaissance de la mort prochaine de son père il ne l'aurait pas sauvé des flammes de Troie ? L'expression est étonnante, mais elle doit plus au trouble d'Enée qu'à des remords peu fondés. C'est justement parce qu'il formait un rempart trop puissant aux sentiments de faiblesse qui accaparent Enée qu'Anchise disparaît. A ce moment de l'épopée, Enée doit gérer ses sentiments et progresser seul : c'est l'apanage d'un chef et du futur roi qu'il est appelé à être. En outre, c'est en solitaire qu'Enée doit arriver à Carthage pour que l'idylle romanesque avec Didon soit possible ; son père eût été une entrave à cette relation qu'il aurait invalidée immédiatement. Anchise et Palinure disparaissent pour s'être montrés trop présents auprès d'Enée et trop attachés à lui. Quant à Turnus, c'est véritablement l'*alter ego* d'Enée : il évolue seul, avec des attaches qui se délitent progressivement autour de lui – Latinus se détourne de lui, tout comme les Latins, Amata meurt, Lavinia lui est enlevée, sa sœur Juturne est contrainte de l'abandonner. Sa lutte contre Enée est tout ce qui lui reste de rapport humain : il

[1] *En.,* V, 852-853 : « Telles étaient ses paroles ; attaché à son gouvernail, faisant corps avec lui, il ne le lâchait pas d'un pouce et tenait les yeux fixés sur les astres. »
[2] *En.*, III, 708-711 et 714 : « C'est là qu'après avoir été battu par tant de tempêtes des mers, je vois partir, hélas ! celui qui allégeait tous mes soucis, tous mes malheurs, mon père Anchise. C'est là, père excellent, que tu me laisses à mes lassitudes, hélas ! toi que j'avais en vain arraché à de si grands périls ! […]. Ce fut l'épreuve suprême et, dans mes longs voyages, le tournant décisif. »

la mènera jusqu'au bout dans un accomplissement qui ressemble au suicide. Turnus a les dieux contre lui, il le sait ; ses gestes sont vains, à l'image de cette pierre colossale qu'il parvient à soulever mais sur laquelle il ne peut imprimer aucun mouvement efficace :

Tum lapis ipse uiri uacuom per inane uolutus
nec spatium euasit totum neque pertulit ictum.
Ac uelut in somnis, oculos ubi languida pressit
nocte quies, nequiquam auidos extendere cursus
uelle uidemur et in mediis conatibus aegri
succidimus ; non lingua ualet, non corpore notae
sufficiunt uires nec uox aut uerba sequontur […] [1]

Turnus figure l'image fragile du destin humain face à Enée qui, lui, est un héros et donc au-delà des contingences humaines. C'est l'homme aliéné aux forces d'un destin qui le maîtrise et se joue de lui pour mieux l'anéantir. Pour s'être attaché aux pas d'Enée et avoir eu l'outrecuidance de penser le vaincre, Turnus est réduit à l'impuissance, préalable à la mort.

Palinure, Anchise, Turnus : tous trois victimes de leur attachement excessif à Enée : pour l'avoir trop suivi, au risque de prendre sa place, ils ont connu le trépas - le moins « coupable » d'entre eux restant Anchise que son âge vénérable destinait à une mort attendue, mais qui, *a priori* au moins, aurait pu passer le terme de l'épopée vivant.

12. Enée : héros solitaire ou solidaire ?

La disparition des hommes qui entrent dans une relation de couple avec Enée, qu'il s'agisse d'un rapport d'amitié, d'amour filial ou d'hostilité, est légitimée par le statut du héros qui doit progresser seul. C'est parce qu'ils sont trop près d'Enée qu'ils meurent alors que les femmes disparaissent parce qu'au contraire, elles sont loin de celui qu'elles aiment. Le principal point de divergence entre les hommes et les femmes n'est pas leur degré d'adaptation aux rigueurs du monde épique, mais la réponse qu'ils apportent à l'attachement qu'ils vouent au héros ou aux autres personnages emblématiques de l'épopée, tel Turnus.

[1] *En.*, XII, 906-912 : « Alors la pierre même qu'il tient en mains, roulant par l'air vide, n'acheva la distance ni ne porta le coup. Dans le sommeil, quand un repos plein de langueur, la nuit, a fermé nos yeux, il nous semble qu'en vain nous voulons de tout notre désir courir bien loin ; au milieu de ces tentatives, saisis d'angoisse, nous défaillons ; notre langue est muette, les forces que nous nous connaissions ne soutiennent plus notre corps, la voix et la parole ne suivent plus […] ».

C’est ainsi que l’on peut désormais expliquer le titre donné à cette étude : « Les couples ou l’unité des divergences dans une passion commune » ; ce sont les différences entre les êtres qui enrichissent le héros et lui confèrent sa spécificité, mais c’est aussi leur relation au héros, auquel tous sont liés de manière passionnée –c’est-à-dire irraisonnée, puisqu’ils lui vouent leur vie – qui contribuent à la création ou la dissolution des couples. Tous les couples de l’*Enéide* se construisent par rapport à Enée. Quant à lui, ce n’est que par les relations qu’il entretient avec autrui qu’il conquiert sa place dans l’univers épique, globalement hostile à l’expression simple de la vie –c’est plutôt un champ de désolation que laisse entrevoir l’épopée qui ne va pas sans guerres ni batailles. Ainsi se manifeste le statut paradoxal du héros qui attire les êtres mais doit néanmoins rester seul, d’où la complexité de ses relations de couples.

13. Enée et Ascagne : la réussite d’un couple, au-delà du bonheur

Si le seul couple efficient de l’épopée, puisqu’il apparaît au début et résiste jusqu’à la fin de l’œuvre, est celui qu’Enée forme avec son fils Ascagne, c’est parce que c’est le seul à avoir trouvé un véritable rapport d’équilibre des forces entre présence et absence. Les deux personnages vivent en symbiose mais supportent la séparation, nécessaire à leur construction individuelle. Et pourtant, les propos capitaux d’Enée à son fils, maintes fois cités, ne vont pas sans une certaine amertume, et l’on imaginerait très bien Enée compléter les conseils donnés à son fils par cette phrase prononcée par un homme en quête du sens à donner sa vie et qui cherche son bonheur auprès d’un vieux guérisseur de Bali : « Disons que je serais plus heureux si j’étais en couple » [1]. Si le bonheur individuel n’est pas le terme donné à la quête d’Enée, il est sinon absent, du moins très éloigné de l’épopée. Sans doute Enée avait-il toute possibilité de devenir un héros de roman, mais son personnage aurait sans doute perdu en humanité ce qu’il aurait gagné en légèreté. Enée est un être sur lequel s’applique tout le poids dramatique de l’existence humaine et qui nous rappelle que chaque vie intérieure est le lieu d’un dilemme permanent entre doutes et résolutions à l’image des conflits manichéens qui agitent le monde.

[1] L. Gournelle (2008), p. 21.

14. Le mythe de Pénélope : quand le couple est au centre des paradoxes individuels

Pour clore ce travail, nous nous tournons vers une femme, une héroïne qui plus est, qui fut sans doute une des premières figures de la résistance : il s'agit de Pénélope, l'épouse dévouée d'Ulysse. Confiante dans le retour de son époux, elle l'attend, nuit et jour, pendant vingt ans ; si parfois le doute ou la crainte l'assaillent, elle n'a de cesse de préserver son intégrité de reine et d'épouse. Or, Ulysse revient et le couple désuni se retrouve, justifiant ainsi les manœuvres mises en place par la reine pour calmer l'ardeur des prétendants. Plus qu'une simple histoire humaine, cet épisode peut être érigé au rang de mythe, tant la portée symbolique qui l'entoure est importante. Citons ces paroles d'A. Nothomb, mises dans la bouche de son narrateur, Emile Hazel, un enseignant de Lettres Classiques retraité ; pris, comme dans un étau, entre la tentation diurne qui le pousse à venir en aide à son encombrant voisin, et sa volonté nocturne de le tuer, il se prend à songer : « Il m'était enfin donné de comprendre le mythe de Pénélope, dont j'étais loin d'être la seule victime : n'anéantissons-nous pas tous, la nuit, le personnage que nous nous composons le jour, et réciproquement ? La femme d'Ulysse jouait le jeu des prétendants en tissant sa toile et redevenait, à la faveur de l'obscurité, l'héroïne hautaine de la négation. La lumière favorisait la molle comédie de la civilité, les ténèbres ne laissaient de l'humain que sa rage destructrice » [1]. C'est ici que se noue toute histoire humaine –et *a fortiori* celle des couples- : entre l'ombre et la lumière, la nuit et le jour, le dicible et l'indicible. Le couple offre une vision qui, loin d'être unique, est multiple selon le contexte dans lequel il apparaît. Tour à tour couple improbable, puis couple idéal et enfin couple maudit, Enée et Didon en sont l'exemple le plus frappant.

Ce qui est sûr, c'est que contrairement au couple royal de l'*Odyssée*, les couples de l'*Enéide* ne sont jamais un modèle d'amour idéal ni même un objectif à atteindre. S'ils sont nécessaires, c'est en tant qu'ils forment un élément à dépasser, à transcender même. C'est le couple qui met en valeur l'individu, et le colore d'une humanité que seuls les rapports entre humains peuvent apporter. Que penser d'une épopée sans couple ? D'un Enée seul durant tout son parcours ? La réussite globale de sa quête ne serait alors plus rehaussée par son échec individuel, dans sa vie personnelle. Paradoxalement, s'il est seul, le héros perd en autonomie : il n'y a plus rien qui mette en valeur sa singularité : c'est le couple qui lui confère une valeur exemplaire. Enée, dans une certaine mesure, peut être assimilé à Pénélope : c'est nuitamment qu'il perd Créuse ou qu'il quitte Didon, alors que c'est au grand jour qu'il obtient –grâce à

[1] A. Nothomb, *Les Catilinaires,* Paris, Albin Michel, 1995, p. 193.

son duel contre Turnus- la main de Lavinia. Il y a un temps pour chaque relation, et la nuit semble défaire ce que le jour accomplit. C'est ainsi qu'on a pu dire que les couples étaient marqués par le sceau de l'échec ; ajoutons désormais que cet échec est nécessaire à la réussite finale de l'individu.

Bibliographie

Note préalable à propos de la bibliographie :

Entreprendre une recherche sur Virgile à notre époque est une gageure. En effet, cet auteur bénéficie d'une telle bibliographie critique qu'il peut paraître bien vain de vouloir encore ajouter un commentaire supplémentaire à son œuvre. C'est pourtant un choix que je ne renie pas, mais pour lequel il me semble nécessaire de faire quelques remarques préalables. Je ne prétends pas –loin s'en faut- avoir collecté tous les documents (livres ou articles) concernant l'*Enéide* ; mon travail n'aurait alors eu aucune chance de voir le jour dans des délais raisonnables. J'ai préféré limiter ma bibliographie aux ouvrages que j'ai consultés ou lus intégralement et qui ont véritablement été utiles à ma recherche, de manière plus ou moins directe, et que j'ai eu la possibilité matérielle de consulter. C'est ainsi que s'expliquent les manques inévitables qui peuvent apparaître dans la présente bibliographie, qui ne prétend pas être exhaustive mais concise. Je ne souhaitais pas, par ailleurs, m'entourer d'une pléthore d'ouvrages sur le sujet qui n'aurait eu finalement comme effet que de noyer les impressions de lecture que me procurait le texte de Virgile.

C'est en effet sur le texte lui-même que j'ai porté principalement mon attention, m'efforçant de le lire et de le relire, d'une manière sans cesse renouvelée. Ce travail se veut l'œuvre d'une admiratrice fervente du talent de Virgile et d'une latiniste qui s'est réellement révélée grâce à ses poèmes. J'ai souhaité également ajouter à la bibliographie quelques titres d'ouvrages littéraires n'ayant pas de lien direct avec mon sujet, mais qui m'ont aidée à comprendre *l'Enéide* et l'universalité de certains thèmes développés par Virgile. Si une œuvre ne peut être coupée du contexte historico-littéraire dans lequel elle a été produite, il en va de même pour ce mémoire : mes recherches bénéficient nécessairement des découvertes de ceux qui m'ont précédée et de ma sensibilité formée au goût de certaines œuvres classiques.

Si le principal mérite de l'*Enéide* est de « m'avoir aidé[e] à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis »[1], validant ainsi la qualité du texte et la sensibilité remarquable de son auteur, espérons que mon travail, à une échelle bien plus modeste, ajoute une pierre supplémentaire à l'édifice déjà colossal sur la connaissance virgilienne.

[1] Citation de Baudelaire, *Petits poèmes en prose. Les fenêtres.*

I.- L'*ENEIDE*

1°) Edition et traduction utilisées :

Avertissement par rapport au choix de traduction de l'*Enéide* :

Parmi beaucoup de traductions illustres, celle de J. Perret, publiée pour la première fois en 1977 et régulièrement revue et reprise depuis cette date, est, à notre sens, l'une des mieux réussies. L'*Enéide* est un texte à propos duquel les traducteurs n'ont cessé de rivaliser, allant jusqu'à versifier en alexandrins l'ensemble de l'épopée dans l'espoir de lui conserver son souffle poétique.

La traduction de J. Perret a su atteindre une grande élégance, qui la rend parfaitement lisible sans jamais perdre de vue ce que dit le texte latin. C'est donc à cette traduction que nous nous référons, l'affectant d'un minimum de retouches, à la fois par respect et aussi pour ne pas en avoir trouvé l'occasion.

Aussi, le texte ordinairement cité dans ce travail est celui des « Belles Lettres » :

- VIRGILE, *Enéide*, éd. et trad. de J. Perret, Paris, Les Belles Lettres, t. I 1995 (4ème tirage revu et corrigé par R. Lesueur) ; t. II 1993 (6ème tirage) ; t. III 1987 (2ème tirage).

2°) Autres traductions françaises

- BELLESSORT (A.), *Enéide*, Paris, Les Belles Lettres, 1981 (1ère éd., 1925-1936).
- CHAUSSERIE-LAPREE (J.-P.), *L'Enéide*, Paris, éditions de la Différence, 1993.
- KLOSSOWSKI (P.), *L'Enéide*, Paris, André Dimanche Editeur, 1990.
- LEFAURE (M.), *Virgile, Enéide*, le livre de poche classique, Paris, 2004 (1ère éd., 1974).

3°) Editions et commentaires :

- FORDYCE (C.J.), *P. Vergilii Maronis Aeneidos libri VII. VIII.*, Oxford, University Press, 1977.
- HARRISON (S.J.), Virgil, *Aeneid* 10, with introduction, translation and commentary, Oxford, 1991.
- HORSFALL (N.), Virgil, *Aeneid* 7, A commentary, Leiden, 2000.
Virgil, *Aeneid* 11, A commentary, Leiden, 2003.
Virgil, *Aeneid* 3, A commentary, Leiden, 2006.
- MACKAIL (J.W.), *The Aeneid,* edited with introduction and commentary, Oxford, Clarendon Press, 1930.
- PAGE (T.E.), *The Aeneid*, Books 1-6, London, 1ère édition 1894.
- PARATORE (E.), *Virgilio, Eneide, libro IV*, Roma, 1948.
Eneide, libri I-XII (trad. L. Canali), Vérone, Mondadori, 1978-1983.
- PLESSIS (F.) et LEJAY (P.), *Œuvres de Virgile*, Paris, Hachette, rééd. 1973.
- STEGEN (G.), Virgile, le livre I de l'*Enéide*, texte latin avec un plan détaillé et un commentaire critique et explicatif, Namur, Wesmael-Charlier, 1975.
- WILLIAMS (R.D.), *The Aeneid of Vergil*, Londres, Macmillan, 1972-1973.

4°) Bibliographies de Virgile :

Outre l'*Année Philologique*, on peut consulter :

- HERESCU (N.I.), *Bibliographie de la littérature latine*, Paris, 1943, pp. 139-164.
- PEETERS (F.A.), *Bibliography of Vergil*, New York, 1933.
-SUERBAUM (W.), « Hundert Jahre Vergil-Forschung. Eine systematische Arbeitsbibliographie der Aeneis », dans *A.N.R.W.*, II, 31, 1, Berlin – New York, 1980, pp. 3-358.

5°) Lexiques de Virgile :

- MERGUET (H.), *Lexikon zu Vergilius*, Leipzig, 1912.
- WARWICK (H. H.), *A Virgil concordance*, Minneapolis, 1975.
- WETMORE (M.), *Index Verborum Vergilianus*, New Haven, 2ème éd., 1930.

II.- AUTRES TEXTES ANCIENS

- APOLLONIOS, *Argonautiques*, t. I (1980), t. II (1981), éd. de F. Vian et trad. de E. Delage, Paris, Les Belles Lettres, 1974.
- APOLLONIOS, *Argonautiques*, chants III-IV, trad. de R.C. Seaton, Londres, Heinemann, 1955.
- APULEE, *L'âne d'or ou les métamorphoses*, trad. et notes de P. Grimal, Paris, Gallimard, 1958, coll. Folio.
- ARISTOTE, *Poétique*, éd. et trad. de J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1932.
- ARISTOTE, *Rhétorique*, éd. et trad. de M. Dufour, Paris, Les Belles Lettres, t. I 1932, t. II 1938, t. III 1973.
- AULU-GELLE, *Nuits Attiques*, éd. et trad. de René Marache, Paris, Les Belles Lettres, 1967.
- CATULLE, *Poésies*, éd. et trad. de G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1922.
- CICERON, *De finibus bonorum et malorum*, éd. et trad. de J. Martha, Paris, Les Belles Lettres, t. I 1928, t. II 1930.
- CICERON, *De natura deorum*, trad. de C. Appuhn, Paris, Garnier, 1935.
- CORNELIUS NEPOS, *Traité sur les grands généraux des nations étrangères*, livre XV, Epaminondas, trad. d'A.-M. Guillemin, Paris, Les Belles Lettres, 1992.
- DENYS D'HALICARNASSE, *Les Antiquités romaines*, t. I (intro. générale et l. I), éd. Et trad. de V. Fromentin, Paris, Les Belles Lettres, 1998.
- DION CASSIUS, *Histoire romaine*, livres 45-46, éd. de V. Fromentin et trad. de E. Bertrand, Paris, Les Belles Lettres, 2006.
- EURIPIDE, *Tragédies* t. II *: Hippolyte. Andromaque. Hécube.* Trad. de L. Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1960.
- EURIPIDE, *Tragédies* t. III *: Héraclès. Les Suppliantes. Ion.* Trad. de H. Grégoire et L. Parmentier, Paris, Les Belles Lettres, 1959.
- EURIPIDE, *Tragédies t. IV : Les Troyennes. Iphigénie en Tauride. Electre*. Trad. de H. Grégoire et L. Parmentier, Paris, Les Belles Lettres, 1959.
- EURIPIDE, *Tragédies t. VI : Oreste,* éd. de F. Chapouthier et trad. de L. Méridier, Paris, Les Belles Lettres,1959.
- EURIPIDE, *Tragédies t. VII : Iphigénie à Aulis*, trad. de F. Jouan, Paris, Les Belles Lettres, 1983.

- HESIODE, *La Théogonie. Les travaux et les jours. Le bouclier*, éd. et trad. de P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1928.
- HOMERE, *Iliade*, éd. et trad. de P. Mazon, avec la collaboration de P. Chantraine, P. Collart et R. Langumier, Paris, Les Belles Lettres, 1947-1949.
- HOMERE, *Odyssée*, éd. et trad. de V. Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 1946-1947.
- HOMERE, *Iliade*, trad. de R. Flacelière. *Odyssée*, trad. de V. Bérard, Paris, Gallimard (Pléiade), 1968.
- HOMERE, *Iliade* et *Odyssée*, nouvelle traduction de L. Bardollet, Paris, Robert Laffont, 1995.
- HOMERE, *Hymnes*, éd. et trad. de J. Humbert, Paris, Les Belles Lettres, 1959.
- HORACE, *Epîtres*, éd. et trad. de F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1941.
- HORACE, *Odes et épodes*, éd. et trad. de F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1946.
- HORACE, *Satires*, éd. et trad. de F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1946.
- HORACE, *Art Poétique*, éd. et trad. de F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1964.
- LUCAIN, *Pharsale*, éd. et trad. de A. Bourgery, Paris, Les Belles Lettres, 1976.
- LUCRECE, *De rerum natura*, éd. et trad. de A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1948.
- OVIDE, *Métamorphoses*, éd. et trad. de G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1928-1930.
- OVIDE, *Métamorphoses*, trad., intro. et notes par J. Chamonard, Paris, Garnier Flammarion, 1966.
- OVIDE, *Héroïdes*, éd. de H. Bornecque et trad. de M. Prévost, Paris, Les Belles Lettres, 1928.
- OVIDE, *Héroïdes. Tristes. Pontiques*, éd. et trad. par D. Robert, Paris, « Thesaurus » Actes Sud, 2006.
- PLATON, *Banquet*, trad. et notes de Mario Meunier, présentation et dossier de Jean-Louis Poirier, agora pocket, 1992.
- PLATON, *Banquet*, éd. et trad. de L. Robin, Paris, Les Belles Lettres, 1949.
- PROPERCE, *Elégies*, trad. de P. Boyancé, Paris, Les Belles Lettres, 1968.
- QUINTILIEN, *Institution oratoire*, éd. et trad. de J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975-1978.
- SENEQUE, *De ira*, éd. et trad. par A. Bourgery, Paris, Les Belles Lettres, 1922.
- SENEQUE, *De uita beata*, éd. de P. Grimal, Paris, P.U.F., 1969.
- SOPHOCLE, *Ajax*, éd. et trad. de P. Masqueray, Paris, Les Belles Lettres, 1946.
- SUETONE, *Vies des douze Césars*, éd. et trad. de H. Ailloud, Paris, Les Belles Lettres, 1931.

- STACE, *Silves*, éd. de H. Frère et trad. de H.J. Izaac, Paris, Les Belles Lettres, 1944.
- STACE, *Thébaïde*, éd. et trad. de R. Lesueur, Paris, Les Belles Lettres, 1999.
- TACITE, *Annales IV-XII*, éd. et trad. de H. Goelzer, Paris, Les Belles Lettres, 1924.
- THEOCRITE, in *Bucoliques grecs*, t. I, éd. et trad. de Ph. Legrand, Paris, Les Belles Lettres, 1925.
- THEOCRITE, *Idylles* II, V, VII, XI, XV, éd., intr. et commentaires de P. Monteil, Paris, P.U.F., 1968.
- TITE-LIVE, *Histoire romaine*, livres I à IV, éd. de J. Bayet et trad. de G. Baillet, Paris, Les Belles Lettres, 1961-1962.
- VIRGILE, *Bucoliques*, éd. et trad. par E. de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, 1978 (3ème tirage).
- VIRGILE, *Géorgiques*, éd. et trad. par E. de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, 1974 (6ème tirage)
XENOPHON, *Memorabilia*, trad. de E.C. Marchant, Londres, Heinemann, 1953.

III.- AUTEURS MODERNES

1°) Ouvrages généraux sur la littérature et la civilisation de l'Antiquité :

- BARATTE (F.), *Histoire de l'art antique : l'art romain*, Manuels de l'Ecole du Louvre, Paris, 1996.
- BAYET (J.), *Les origines de l'Hercule romain*, Paris, de Boccard, 1926.
Histoire politique et psychologique de la religion romaine, Paris, Payot, 1957.
Croyances et rites dans la Rome antique, Paris, 1971.
Littérature Latine, Paris, Armand Colin, 9e éd., 1996.
- BLOCH (R.),*Les Prodiges dans l'Antiquité classique*, Paris, P.U.F., 1963.
Les Origines de Rome, Paris, P.U.F., 1971.
- BONNARD (A.), *Civilisation grecque*, t. I, Bruxelles, éd. Complexes, 1991.
- BONNEFOY (Y.), éd., *Dictionnaire des mythologies*, Paris, Flammarion, 1981, 2 vol.
- DAREMBERG (C.) et SAGLIO (E.), *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris, Hachette, 1877-1906

- DELCOURT (M.), *Œdipe ou la légende du conquérant*, Paris, Les Belles Lettres, 1981.
- DEREMETZ (A.), *Le miroir des Muses - poétiques de la réflexivité à Rome*, Lille, Press. Univ. du Septentrion, 1995.
- DRIOUX (M.), *Précis élémentaire de mythologie*, Paris, 1888.
- DUMEZIL (G.), *Horace et les Curiaces*, Paris, 1942.
Heur et malheur du guerrier, Paris, 1969.
- DUMONT (J.-P.), *Eléments d'histoire de la philosophie antique*, Paris, 1993.
- ERNOUT (A.) & MEILLET (A.), *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1967 (4ème éd).
- FRAZER (J. G.), *Le rameau d'or*, trad. de lady Frazer, Paris, 1923.
- FUGIER (H.), *Recherches sur l'expression du sacré dans la langue latine*, Strasbourg-Paris, Les Belles Lettres, 1963, pp. 336-416 : « *Pietas* ou l'expérience de l'Histoire ».
- GAGE (J.), *Apollon romain- Essai sur le culte d'Apollon et le développement du « ritus Graecus » à Rome, des origines à Auguste*, Paris, de Boccard, 1955.
- GRIMAL (P.), *Dictionnaire de la mythologie*, Paris, PU.F.,11ème éd., 1951.
Le siècle d'Auguste, Paris, P.U.F., collection « Que sais-je ? », n° 676, 1953.
L'Amour à Rome, Paris, 1978, pp. 119-124.
Littérature latine, Paris, 1994.
Rome et l'amour. Des femmes, des jardins, de la sagesse, Paris, coll. « Bouquins », R. Laffont, 2007.
- HADOT (P.), *Qu'est-ce que la philosophie antique ?*, Paris, Gallimard, 1995.
- HOMO (L.), *La Rome antique*, Paris, Hachette, 1921.
-HOWATSON (M. C.), *Dictionnaire de l'Antiquité*, Univ. d'Oxford, Paris, coll. « Bouquins », 1993.
- LACARRIERE (J.), *Dictionnaire amoureux de la Grèce*, Paris, Plon, 2001.
- LUKACS (G.), *La théorie du roman* (trad. française par J. Clairevoye), chap. « Epopée et roman », Paris, Gonthier, 1963.
- MADELENAT (D.), *L'Epopée*, Lille, Press. Univ. du Septentrion, 1986.
- MARTIN (R.) et GAILLARD (J.), *Les genres littéraires à Rome*, Paris, Nathan, 1990.
- MINICONI (P. J.), *Etude des thèmes guerriers dans la poésie épique gréco-romaine*, Paris, Les Belles Lettres, 1951.
- MOREL (C.), *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, Paris, 2005.
- PARKE (W. H.), *Sibylls and Sibylline Prophecy in Classical Antiquity*, Londres, 1988.

- PARRY (M.), *L'épithète traditionnelle chez Homère*, Paris, Les Belles Lettres, 1928.
- *Res sacrae, Hommages à Henri Le Bonniec*, éd. par D. Porte et J.-P. Néraudau, collection Latomus, Bruxelles, 1988, pp. 19-30, « La fiancée embrasée » par N. Boëls.
- ROMILLY (J. de), *Pourquoi la Grèce* ?, Paris, Livre de poche, 1992.
- RUDHARDT (J.), *Le Rôle d'Eros et d'Aphrodite dans les cosmogonies grecques*, Paris, 1986.
- SAINT-DENIS (E. de), *Le rôle de la mer dans la poésie latine*, Paris, Klincksieck, 1935.
- SCHILLING (R.), *La religion romaine de Vénus*, Paris, 1954 (2ème éd. 1982).
- SISSA (G.) et DETIENNE (M.), *La vie quotidienne des dieux grecs*, Paris, Hachette, 1989.
- TUPET (A. M.), *La magie dans la poésie latine*, Paris, Les Belles Lettres, 1976.
- TURCAN (R.), *Rome et ses dieux*, Paris, Hachette, 1998.
- VERNANT (J.-P.), *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, éd. de La Découverte, 1974.
Mythe et pensée chez les Grecs. Etudes de psychologie historique, Paris, éd. de La découverte, 1985.
L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce antique, Paris, 1989, NRF Gallimard, coll. Bibliothèque des Histoires.
- VERNANT (J.-P.) & VIDAL-NAQUET (P.), *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, éd. de La Découverte, 1986.
- VEYNE (P.), *Histoire de la vie privée*, tome I, *De l'Empire romain à l'an mil*, Paris, Seuil, points, 1999.
- ZEHNACKER (H.) et FREDOUILLE (J. C.), *Anthologie de la littérature latine*, Paris, P.U.F., 1998.

2°) Ouvrages et articles de critique virgilienne :

- ARCELLASCHI (A.), « Médée ou le mariage forcé », *R.E.L.* 79, 2001, pp. 152-162.
- BARBU (N.I.), « Valeurs romaines et idéaux humains dans le livre VI de l' *Enéide* », *Vergiliana* 1971, pp. 13-34.
- BAUDOUIN (Ch.), *Le triomphe du héros*, Paris, Plon, 1952.
- BAYET (J.), « L'expérience sociale de Virgile », *Deucalion*, 2, 1947, pp. 197-214.
- BECK-CHAUVARD (L.), « Plainte amoureuse et plainte maternelle dans l'*Enéide* », *R.E.L.* 79, 2001, pp. 104-125.
- BELLESSORT (A.), *Virgile, son œuvre et son temps*, Paris, Perrin, 1920.

- BERARD (V.), « Virgile et le texte de l'*Odyssée* », *R.E.G.* 32, 1919, pp. 46-47.
- BOELS-JANSSEN (N.), « Rôles et paroles de femmes dans l'*Enéide* », *L'intertexte virgilien et sa réception*, éd. par C. Filoche, Dijon, 2007, pp. 19-43.
- BOUQUET (M.) et MORZADEC (F.), éd., *La Sibylle. Parole et représentation*, Rennes, 2004.
- BOYANCE (P.),

« Virgile et le destin », *Mélanges Paul Laumonier*, Paris, 1935, p. 13 *sqq.*

« Le sens cosmique de Virgile », *R.E.L.* 32, 1954, pp. 220-249.

« Sur le discours d'Anchise (*En.*, VI, 724-751) », *Hommages à G. Dumézil*, Bruxelles, 1960, pp. 60-76.

La religion de Virgile, Paris, P.U.F., 1963.

- BRASILLACH (R.), *Présence de Virgile*, Paris, Plon, 1931.
- BRIQUEL (D.), « A propos d'une inscription redécouverte au Louvre : remarques sur la tradition relative à Mézence », *R.E.L.*, 67, 1989, pp. 78-92.
- BRISSON (J. P.), *Virgile, son temps et le nôtre*, Paris, Maspero, 1966.
- CARCOPINO (J.), *Virgile et les origines d'Ostie*, Paris, de Boccard, 1919 (2e éd., P.U.F., 1968).
- CARTAULT (A.), *L'art de Virgile dans l'Enéide*, Paris, P.U.F., 1926.
- CLEMENT (S.), « *Fama* et le poète : pour une poétique de la monstruosité dans l'*Enéide* », *B.A.G.B.* 4, déc. 2000, pp. 314-325.
- COLLIGNON (A.), *Virgile*, Paris, Lecène, 1887.
- CONSTANS (L. A.), *L'Enéide de Virgile*, Paris, Mellottée, 1938.
- CONWAY (R.S.), *Vergil's creative art*, London, Milford, 1920.
- CORDIER (A.), *Etudes sur le vocabulaire épique dans l'Enéide*, Paris, Les Belles Lettres, 1939.

L'allitération latine. Le procédé dans l'Enéide de Virgile, thèse lettres, Paris, juin 1939.

- CRETIA (G.), « La triple initiation d'Enée », *StudClas*, 28-30, 1992-1994, pp. 39-47.
- D'ANNA (G.), « L'amour selon Virgile », *L.E.C.*, Namur, LV-1987, pp. 151-161.
- DEHON (P.-J.), « Les Troyens à Carthage : un point de chronologie virgilienne », *R.E.L.* 82, 2004, pp. 102-109.
- DELLA CORTE (F.), éd., *Enciclopedia Virgiliana*, 5 vol., Rome, 1984-1991.
- DERAMAIX (M.), « La poétique de la lumière dans l'*Enéide* », *R.E.L.* 72, 1994, pp. 30-112.
- DEREMETZ (A.),

Virgile et le labyrinthe du texte, Troyes, Uranie, 1993.

« La Sibylle dans la tradition épique à Rome : Virgile, Ovide et Silius Italicus », *La Sibylle, parole et représentation*, M. Bouquet et F. Morzadec, éd., Rennes, P.U.R., 2004.

- DESCHAMPS (L.), « Le rôle du dieu Sommeil dans l'épisode de Palinure de l'*Enéide* », *Euphrosyne* 25, 1997, pp. 261-271.

- DESPORT (M.), *L'Incantation virgilienne : Virgile et Orphée*, Bordeaux, Delmas, 1952.

- DION (J.),

La grandeur dans l'Enéide, problèmes de morale et d'esthétique. Thèse de troisième cycle, Paris-Sorbonne, 1981. Résumé dans *B.A.G.B.* 3, 1984, pp. 279-294.

« L'expression du sacré chez Virgile : l'*aegritudo* », *B.A.G.B.* 3, oct. 1992, pp. 297-306.

Les passions dans l'œuvre de Virgile, poétique et philosophie, Presses universitaires de Nancy, 1993.

- DUMEZIL (G.),

Mythe et épopée, t. I, chap. intitulé « Un dessein de Virgile » (pp. 337-424), Paris, Gallimard, 1968.

Mariages indo-européens, suivi de *Quinze questions romaines*, Paris, 1979 (les pp. 175-237 concernent Virgile).

- DUPONT (F.) et NERAUDAU (J.-P.), « Marcellus dans le chant VI de l'*Enéide* », *R.E.L.* 48, 1970, pp. 259-276.

- EDEN (P. T.), « The Etruscans in the Aeneid », dans *Proceedings of the Virgil Society*, 4, 1964-1965, pp. 31-40.

- ERNST (J.), « Doublets virgiliens », *R.E.L.* 4, 1926, p. 103-110.

- Europe 765-766, *Virgile* , janvier-février 1993, Paris.

- FLOBERT (A.),

Virgile-Enéide (VII et VIII), Paris, Hatier, 1991.

Virgile- Enéide (VI), Paris, Hatier, Les Belles Lettres, 1995.

- FOWLER (W. W.),

Vergil's gathering of the clans (Aen. VII), Oxford, Blackwell, 1916.

Aeneas at the site of Rome (VIII), Oxford, Blackwell, 1919.

The Death of Turnus. Observations on the Twelfth Book of the Aeneid, Oxford, 1919.

- GALLATAY (G. de), « Du chaos au cosmos : l'allégorie des éléments dans l'*Enéide* », *B.I.B.R.* 67, 1997, pp. 153-197.

- GELY (S.), « Le nom et l'imagination de la personne chez Virgile », in *Les Imaginaires des Latins*, Press. Univ. de Perpignan, 1995, pp. 61-76.
- GIROD (R.), « Virgile et l'histoire dans l'*Enéide* », *Caesarodunum* XIII bis, 1978, pp. 17-23.
- GRIMAL (P.),
« Enée à Rome et le triomphe d'Octave », *R.E.A.* 53, 1951, pp. 51-61.
Virgile ou la seconde naissance de Rome, Paris, Arthaud, 1985.
- GUILLEMIN (A.M.),
« L'imitation dans les littératures antiques et en particulier dans la littérature latine », *R.E.L.* 2, 1924, pp. 35-37.
L'originalité de Virgile, Paris, Les Belles Lettres, 1931.
Virgile : poète, artiste et penseur, Paris, Albin Michel, 1951.
- HARDIE (Ph.), éd., *Virgil critical assessments of classical authors*, Londres-New-York, 1999, 4 vol.
- HARRISON (S.J.), éd., *Oxford readings in Vergil's Aeneid*, Oxford, 1990.
- HERRMANN (L.), « Le poème 64 de Catulle et Virgile », *R.E.L.* 8., 1930, pp. 211-221.
- HEURGON (J.),
« La retractatio virgilienne », *R.E.L.* 9, 1931, p. 258-268.
« Le silence tragique de Didon (*Enéide* VI, 450-476)», *Mélanges de philosophie, de littérature et d'histoire ancienne offerts à P. Boyancé*, Rome, 1974, pp. 394-400.
- HEUZE (Ph.), *L'image du corps dans l'œuvre de Virgile*, Paris, de Boccard, 1985.
« Cadeaux et dépouilles : variations sur le jeu du sens et du destin dans l'*Enéide* », *R.E.L.* 63, 1985, pp. 87-100.
« Sens et figures de l'*Enéide* », *B.A.G.B.* 3, oct. 1992, pp. 295-296.
L'*Enéide*, éd. Ellipses, Paris, 1999.
- HORSFALL (N.), *A companion to the study of Virgil*, Leiden, 1995.
- HUBAUX (J.), « Misène », *Antiquité classique*, avril 1933, p. 135 et suiv.
- HUGHES (L. B.), « Dido and Aeneas, an Homeric homilia ? », *Latomus*, 2002, 61 (2), pp. 339-351.
- KHAN (H. A.), « The boy at the banquet : Dido and Amor in Vergil Aen. 1 », *Athenaeum*, 2002, 90 (1), pp. 187-205.
- KNIGHT (W. F. J.), *Vergil's Troy*, Oxford, Blackwell, 1932.
- LAIGNEAU (S.), Introduction à *l'Enéide*, trad. de M. Lefaure, Paris, Livre de poche, 2004.

- LA VILLE DE MIRMONT (H. de), *La mythologie et les dieux dans les Argonautiques et l'Enéide*, Paris, Hachette, 1894.
- LEBRUN (R.F.),« La notion de *fatum* dans l'œuvre de Virgile », *L.E.C.*, 1976, 44, pp. 35-44.
- LESUEUR (R.),

L'Enéide de Virgile. Etude sur la composition rythmique d'une épopée, Toulouse, Public. de l'Université de Toulouse, 1975.

« Latinus ou la paternité manquée », *R.E.L.* 57, 1979, pp. 231-253.

- LOUPIAC (A.),

« Le *labor* chez Virgile : essai d'interprétation », *R.E.L.* 70, 1992, pp. 92-106.

« Orphée-Gallus, figure de l'évolution morale et poétique de Virgile des *Bucoliques* à l'*Enéide* », *R.E.L.* 79, 2001, pp. 93-103.

- MAC L. CURRIE (H.), « *Virgilius Viator* : du Jardin au Portique », *B.A.G.B.* 3, oct. 1992, pp. 262-272.
- MALISSARD (A.), « Homère, Virgile et le langage cinématographique », *Caesarodunum* V, 1970, pp. 155-169.
- MAROUZEAU (J.),

« Les échos dans la poésie de Virgile », dans *Humanités* VIII, 1931, pp. 130-132.

« Quelques interprétations de Virgile », dans *R.E.L.* 11, 1933, pp. 64-66.

- MARTIN (P. M.), « L'image et la fonction du roi-tyran dans l'*Enéide* », *Caesarodunum* XIII bis, Paris, Les Belles Lettres, 1978, pp. 63-72.
- MARTIN (R.), éd., *Enée et Didon, naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, Paris, éd. du C.N.R.S., 1990.
- MARTINDALE (Ch.), *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge, 1997.
- MICHEL (A.), « A propos de Nisus et Euryale : un lieu commun philosophique chez Virgile », *R.E.L.* 37, 1959, pp. 39-40.
- MOUSSY (C.), « Esquisse de l'histoire de *monstrum* », *R.E.L.* 55, 1977, pp. 345-369.
- NOVARA (A.), *Poésie virgilienne de la mémoire, question sur l'histoire dans l'Enéide VIII*, Clermont-Ferrand, Adosa, 1986.
- OLLIVIER (F.), *Deux études sur Virgile*, Lausanne, 1930.
- OTIS (B.),

Virgil, a study in civilized poetry, Oxford, Oxf. Univ. Press, 1964.

« The Originality of the *Aeneid* », *Virgil*, London, 1969, pp. 27-66.

- PERRET (J.),

Les origines de la légende troyenne de Rome (281-31), Paris, Les Belles Lettres, 1942.

Virgile, « Ecrivains de toujours », Paris, Le Seuil, 1959.

« Les compagnes de Didon aux enfers », *R.E.L.* 42, 1964, pp. 247-261.

« Amour et mariage dans l'épisode de Didon », *Hommages à J. Bayet*, coll. *Latomus* LXX, Bruxelles, 1964, pp. 538-543.

Virgile, « Connaissance des Lettres », Paris, Hatier, 1967.

- POMATHIOS (J.-L.), *Le pouvoir politique et sa représentation dans l'Enéide de Virgile*, Bruxelles, 1987.

- PÖSCHL (V.),

The art of Virgil : Image and Symbol in the Aeneid (Trad. G. Seligson), Ann Arbor, 1966.

« Virgile et la tragédie », *Caesarodunum*, XIII bis, Paris, Les Belles Lettres, 1978, pp.73-79.

- Présence de Virgile, éd. R. Chevallier, *Caesarodunum* XIII bis, Paris, Les Belles Lettres, 1978.

- ROMEUF (J.), « Le bouclier d'Enée (*En.*, VIII, 626-731) : imagination picturale et création littéraire », *R.E.L.* 62, 1984, pp. 143-165.

- SAINTE-BEUVE, *Etude sur Virgile*, Paris, Garnier, 1857.

- SAUVAGE (A.), « Les éléments du prestige, le fonctionnement et la nature du pouvoir d'Enée », *R.E.L.* 57, 1979, pp. 204-230.

- SCHILLING (R.), « Virgile, poète total », *R.E.L.* 59, 1981, pp. 177-192.

- SCHMITZ (A.), *Infelix Dido, étude esthétique et psychologique du livre IV de l'Enéide*, Gembloux, Duculot, 1960.

- SCHRIJVERS (P.H.), « La valeur de la pitié chez Virgile (dans l' *Enéide*) et chez quelques-uns de ses interprètes », *Caesarodunum* XIII bis, Paris, Les Belles Lettres, 1978, pp. 483-495.

- STAHL (H.P.), *Vergil's Aeneid, Augustan Epic and Political Contexts*, Londres, 1998.

- STEGEN (G.), « Les victimes aux Enfers », *L.E.C.*, 38, 1970, pp. 230-236.

- STROPPINI (G.),

Amour et dualité dans les Bucoliques, Paris, 1993.

L'amour dans les livres I à IV de l'Enéide ou Didon et la mauvaise composante de l'âme, Paris, éd. L'Harmattan, 2003.

L'amour dans les Géorgiques de Virgile, ou l'immanence du sacré dans l'être, Paris, éd. L'Harmattan, 2003.

- TAISNE (A.-M.), « Virgile, modèle de Stace, peintre animalier » in *Présence de Virgile, Caesarodunum* XIII bis, 1973, pp. 105-131.
- THOMAS (J.),

Structures de l'imaginaire dans l'Enéide, Paris, Les Belles Lettres, 1981.

« Personnalités féminines et quête initiatique dans l'*Enéide », Latomus* 44, 1985, pp. 546-560.

Le dépassement du quotidien dans l'Enéide, les Métamorphoses d'Apulée et le Satiricon, Paris, Les Belles Lettres, 1986.

« L'espace de l'*Enéide* ou la quête du sens », *B.A.G.B.* 3, oct. 1992, pp. 252-261.

« Les deux lauriers de l'*Enéide* », *Les imaginaires des Latins*, 1995, pp. 49-60.

- TUPET (A.-M.),

« Didon magicienne », *R.E.L.* 48, 1970, pp. 229-258.

« La survie d'un thème virgilien : la *Fama* », *Caesarodunum* XIIIbis, 1978, pp. 497-505.

« La *Fama* au livre IV de l'*Enéide* », Colloque sur L'épopée gréco-latine et ses prolongements européens, *Caesarodunum*, XVIbis, 1981, pp. 81-91.

- *Vergiliana*, Recherches sur Virgile, publiées par H. Bardon et R. Verdière, Leiden, 1971.
- VOISIN (J.-L.),

« Le suicide d'Amata », *R.E.L.* 57, 1979, pp. 254-266.

« Pendus, crucifiés, *oscilla* dans la Rome païenne », *Latomus*, 38, 1979, pp.422-450.

3°) Ouvrages portant sur le thème du couple, de l'altérité et du célibat :

- BADINTER (E.), *L'un et l'autre – Des relations entre hommes et femmes*, Paris, Points, éd. Odile Jacob, 1986.
- BEAUVOIR (S. de), *Le deuxième sexe*, Paris, N.R.F., 1968.
- BERTRAND (J.-P.), BIRON (M.), DUBOIS (J.) et PAQUE (J.), *Le Roman célibataire, D'A rebours à Paludes*, Paris, José Corti, 1996.
- BOCQUET (L.), *Esquisse historique du célibat dans l'Antiquité*, thèse de doctorat, Paris, Giard et Brière, 1894.
- BOLOGNE (J.-C.),

Histoire du mariage en Occident, Paris, Jean-Claude Lattès, 1995.

Histoire du sentiment amoureux, Paris, Flammarion, 1998.

Histoire du célibat et des célibataires , Paris, Fayard, 2004.

- BROWN (N.), *Eros et Thanatos*, Paris, Denoël, 1971.

- CARTIER (E.), *Le Célibat à Rome*, Paris, Plon, 1902.

- CAUTAERTS (M.), *Couples des dieux, couples des hommes ; de la mythologie à la psychanalyse du quotidien*, Paris, De Boeck Université, 1999.

- CHESLER (P.), *La femme et la folie*, Paris, Payot, 1975.

- CORNEAU (G.), *Victime des autres, bourreau de soi-même*, Paris, Robert Laffont, 2003.

- DOWLING (C.), *Le Complexe de Cendrillon*, Paris, Grasset, 1982.

- DEBAY (A.), *Philosophie du mariage, études sur l'amour, le bonheur, la fidélité, les sympathies et les antipathies conjugales, jalousie, adultère, divorce, célibat*, Paris, E. Dentu,1865.

- ELIAS (N.), *La Société des individus*, Paris, Fayard, 1991.

- FOUCAULT (M.),

Histoire de la sexualité I, La volonté de savoir, Paris, Gallimard, 1976.

Histoire de la sexualité II, L'usage des plaisirs, Paris, Gallimard, 1984.

Histoire de la sexualité III, Le souci de soi, Paris, Gallimard, 1984.

- FRIDAY (N.), *Ma Mère, mon Miroir*, Paris, Laffont, 1979.

- GANTHERET (F.), *Incertitudes d'Eros*, Paris, Gallimard, 1984.

- JEANNIN DA COSTA (S.), *L'histoire du mariage*, Paris, éd. de La Martinière, 1994.

- JUNG (C.G.), *Mysterium Coniunctionis*, Paris, Albin Michel, 1980, 2 vol.

- KANT (E.), *Fondements de la métaphysique des mœurs*, trad. de V. Delbos, Paris, Librairie Delagrave, 1971.

- KASHIWAGI (T.), *La Trilogie des célibataires d'Honoré de Balzac*, Paris, Nizet, 1983.

- KAUFMANN (J.-C.), *La Femme seule et le prince charmant*, Paris, Nathan, 1999 (Press Pocket, 2001).

- LACAN, *Encore*, Paris, Seuil, 1975.

- LILAR (S.), *Le couple*, Paris, Grasset, 1963.

- SINGLY (F. de), *Le Soi, le couple et la famille*, Paris, Nathan, 1996.

- SKITTECATE (L.-A.), *Les Silences de Jocaste, Essai sur l'inconscient féminin*, Editions Imago, Paris, 1995.

- SÜSKIND (P.), *Sur l'amour et la mort*, traduit de l'allemand par B. Lortholary, Arthème Fayard, Paris, 2006.

4°) Œuvres littéraires ayant apporté un éclairage à notre sujet :

- ALAIN,

Idées, Gallimard, 1947.

Mars ou la guerre jugée, Gallimard, 1995.

- ARAGON, *La Diane française*, Paris, Seghers, 1962.

- BACHELARD (G.),

L'eau et les rêves, Paris, Corti, 1965.

La terre et les rêveries du repos, Paris, Corti, 5ème réimpression, 1969.

Le droit de rêver, Quadrige P.U.F., 2002.

- BACON (sir Francis), *Essais*, trad. Maurice Castelain, Paris, Aubier-Montaigne, 1979.

- BALZAC (Honoré de), *La Comédie Humaine*, éd. P.G. Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981.

- BARICCO (A.),

Homère, Iliade, trad. par F. Brun, éd. Albin Michel, 2006.

Cette histoire-là, trad. par F. Brun, Gallimard, 2007.

- BARTHES, S/Z, Paris, Seuil, 1970.

- BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968.

- BEAUVOIR (Simone de), *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, 1992.

- BRUNET (Ph.), *L'égal des dieux : cent versions d'un poème de Sappho*, Paris, éd. Allia, 1998.

- CALDERON (P.), *La vie est un songe*, Paris, Flammarion, 1992.

- CAMUS (A.),

Le mythe de Sisyphe, Paris, Folio essai, 1942.

Caligula, Paris, Livre de poche, 1971.

- *Chanson de Roland*, trad. de M. Cégretin, Paris, éd. du Cosmogone, 2004.

- CHAR (R.), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.

- CHATEAUBRIAND, *Les Martyrs*, Paris, Livre de poche, 1989.

- CORNEILLE, *Horace*, Paris, Hatier, 1997.

-DANTE, *Divine Comédie*, éd. bilingue de G. Luciani, Paris, Gallimard folio, 2007.

- DU BELLAY (J.), *Regrets*, Paris, Gallimard foliothèque, 2000.

- DUONG (T. H.), *Au-delà des illusions,* trad. de Phan Huy Duong, Paris, éd. Picquier poche, 2000.
- FENELON, *Les Aventures de Télémaque,* Tours, édition classique, 1999.
- FLAUBERT, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, 2001 (1ère éd. en 1857).
- GIRAUDOUX, *La guerre de Troie n'aura pas lieu,* Paris, Livre de poche, éd. de C. Weil, 1991.
- GOURNELLE (L.), *L'homme qui voulait être heureux,* Paris, éd. A. Carrière, 2008.
- HEIDEGGER (M.), *L'Etre et le temps*, trad. de R. Boehm & A. de Waelhens, Paris, Gallimard, 1964.
- HÖLDERLIN (F.), *Correspondance complète*, trad. de D. Naville, Paris, Gallimard, 1948.
- HUGO (V.),

Contemplations, Paris, G.F., 1995.

Œuvres poétiques, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », nrf, 1964.

- IONESCO (E.), *Le roi se meurt*, Paris, Classiques Garnier, 1971.
- KAFKA (F.), *Œuvres complètes*, Trad. C. David, A. Vialatte et M. Robert, éd. Claude David, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980-1984.
- KLEIST (H.), *Sur le théâtre de marionnettes*, trad. de J. Outin, Turin, coll. « Mille et une nuits », 1993.
- LAMARTINE, *Méditations poétiques*, Paris, Hachette et compagnie, 1915, 2 vol.
- LODGE (D.), *La Chute du British Museum,* trad. de L. Dufour, Paris, Rivages, 1991.
- MALRAUX (A.), *L'Espoir*, Paris, Livre de poche, 1996.
- MONTAIGNE, *Essais*, Paris, Librairie générale française (Livre de poche), t.I et t. II 1972, t. III, 1965.
- NOVALIS, *Hymnes à la nuit,* trad. par G. Bianquis, Paris, Coll. bilingue des classiques étrangers, 1943.
- PROUST (M.), *La Prisonnière*, Paris, G.F., 1984.
- RACINE (J.), *Œuvres complètes (Théâtre et poésies),* éd. G. Forestier et R. Picard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vol., 1999.
- *Le Roman d'Eneas,* trad. de M. Thiry-Stassin, Paris, Honoré Champion, 1985.
- SARTRE (J.-P.), *Les mots*, Paris, éd. folio, 1972.
- VERLAINE, *Fêtes Galantes*, Paris, Livre de poche n° 3133, 1996.
- WAFFLARD et FULGENCE, *Le Célibataire et l'homme marié,* comédie en 3 actes, Paris, Barba, 1823.

- WILDE (O.), *De l'importance d'être constant*, adapté pour le théâtre par N. et J. Anouilh sous le titre *Il est important d'être aimé*, éd. Actes Sud-Papiers, Paris, 1988.
- WOOLF (V.), *Une chambre à soi*, trad. de C. Malraux, poche, 10/18, 2001.

Annexes

Annexe 1 Tableau d’occurrences des passages cités

Chant I			
1 :	p. 323	463 :	p. 392
8-11 :	p. 67	476-478 :	p. 360
37-38 :	p. 105	485-487 :	pp. 393-394
39 :	p. 96	490-493 :	p. 348
69-70 :	p. 105	498-504 :	p. 69
71-75 :	pp. 39-40	505-507 :	p. 145
94-96 :	pp. 410	542-543 :	p. 104
124 :	p.41	544-545 :	p. 373
208-209 :	p. 113	579-581 :	p. 54
220-222 :	p. 458	595-596 :	p. 458
227-229 :	p. 100	627-629 :	p. 473
257-260 :	p. 96	630 :	p. 115
267-271 :	p. 336	643-645 :	p. 58
297-300 :	p. 237	646 :	p. 52
318-320 :	p. 71	703-704 :	p. 153
343-346 :	pp. 32-33	709-711 :	p. 154
378-380 :	p. 409	712-714 :	p. 153
378 :	p. 458	726-727 :	p. 241
407-409 :	p. 101	740-742 :	p. 282
411-414 :	p. 55	748-749 :	p. 238
450-452 :	pp. 391-392		

Chant II

3 :	p. 386	634-637 :	pp. 401-402
10-13 :	p. 387	647-649 :	p. 30
13 :	p. 114	651-653 :	pp. 217-218
57-59 :	p. 219	595- 598 :	p. 125
146-147 :	p. 219	622-623 :	p. 93
203-205 :	p. 454	634-637 :	pp. 400-401
212-219 :	p. 454	647-649 :	p. 30
291-292 :	p. 434	651-653 :	pp. 217-218
314-317 :	p. 259	677-678 :	p. 31
407-408 :	p. 150	682-684 :	p. 51
512-514 :	p. 357	707-711 :	p. 408
515-517 :	p. 357	750-751 :	p. 31
523-524 :	p. 358	776-779 :	pp. 133-134
557-558 :	p. 151	780-784 :	p. 116
559-563 :	p. 125	783-784 :	p. 414
588-593 :	p. 172	785-788 :	pp. 116-117
594-595 :	p. 259	789 :	p. 61 ; 126
595- 598 :	p. 125	792-794 :	p. 101
622-623 :	p. 93	804 :	p. 61

Chant III

7 :	p. 387	325-327 :	p. 183
8-9 :	p. 56	330-333 :	p. 133
11-12 :	p. 62	339-341 :	p. 64
57-59 :	p. 400	342-343 :	p. 435
132-134 :	p. 167	394-395 :	p. 299
135-137 :	pp. 149-150	395 :	p. 135
192-195 :	p. 232	486-491 :	pp. 52-53
250-252 :	pp. 298-299	500-505 :	pp. 421-422
303-305 :	p. 127	512 :	p. 297
310-312 :	p. 445	588-592 :	p. 219
312-314 :	p. 127	610-611 :	p. 219
315-316 :	p. 445	710-711 :	p. 50
317-319 :	p. 64	714 :	p. 50
321-324 :	p. 128		

Chant IV

1-2 : p. 241
13-14 : p. 238
15-19 : p. 118
45-48 : p. 40
60-65 : p. 33
80-85 : pp. 180-181
86-89 : p. 146
125-127 : p. 107
160-161 : p. 41
164-168 : p. 41
165-166 : p. 72
172 : p. 252
173-177 : p. 247
181-183 : p. 249
188 : p. 249
191-194 : pp. 250-251
195 : p. 250
211-214 : p. 91
229-237 : p. 390
234 : p. 175
237 : p. 112
259-261 : p. 167
261-264 : p. 417
265-267 : p. 251
274-276 : p. 175
288-291 : p. 374
309-311 : p. 89
314-319 : p. 81
327-330 : p. 62
337 : p. 82
337-339 : pp. 42-43
351-355 : p. 408
354-355 : p. 175
360-361 : p. 66 ; p. 82
365-367 : p. 356
384-387 : pp. 43-44
393-396 : p. 458
419-420 : p. 89
449 : p. 134
494-498 : p. 78
500-503 : p. 479
550-553 : p. 85
554-559 : p. 94
569-570 : p. 102
579-580 : p. 94
581 : p. 55
584-591 : pp. 243-244
596 : p. 419
596-599 : p. 383
600-602 : p. 63 ; p. 450
625-627 : p. 86
632-633 : p. 86
641 : p. 87
663-665 : p. 95
693-695 : p. 108
696-699 : p. 97
705 : p. 241

Chant V

9 :	p. 232	750-751 :	p. 338
282-285 :	p. 148	759-761 :	p. 293
293-296 :	p. 351	770-771 :	p. 422
588-591 :	p. 428	796-798 :	p. 271
605-608 :	p. 270	813-814 :	p. 441
626 :	p. 384	815 :	p. 375
719-721 :	p. 297	835-841 :	pp. 297-298
726-727 :	p. 175	852-853 :	p. 481
729-730 :	p. 375	864 :	p. 112
731-733 :	p. 343	867-868 :	p. 112
735-736 :	p. 343		

Chant VI

1-2 :	p. 260	450-451 :	p. 140
14-17 :	p. 394	451-455 :	p. 141
30-33 :	p. 437	465-466 :	p. 79
37-39 :	p. 393	469-471 :	pp. 243-244
88-90 :	p. 265	472-476 :	p. 142
119-120 :	p. 281	525-527 :	p. 156
122-123 :	p. 324	644-647 :	pp. 282-283
136-139 :	p. 354	676 :	p. 283
149-155 :	p. 345	679-681 :	p. 309
190-192 :	p. 465	684-686 :	p. 309
202-204 :	p. 465	694-696 :	p. 174
261 :	p. 426	743-747 :	p. 305
262-263 :	p. 278	748-751 :	p. 381
264-267 :	p. 425	760-766 :	p. 447
268 :	p. 343	763-769 :	pp. 118-119
351-354 :	p. 426	853 :	p. 169
362-364 :	p. 371	867-870 :	p. 438
424-425 :	p. 427	872-880 :	pp. 439-440
434-436 :	p. 139	882-883 :	p. 441
440-444 :	pp. 136-137	883-886 :	p. 222
445-449 :	pp. 137-138	893-896 :	p. 446

Chant VII

1-4 :	p. 87	313-314 :	p. 36
45-46 :	p. 168	359-364 :	pp. 37-38
50-53 :	p. 173	371-372 :	pp. 158-159
54-58 :	p. 35	376-377 :	p. 147
59-60 :	p. 358	443-444 :	p. 224
71-72 :	p. 120	455 :	p. 225
73-76 :	p. 121	505-508 :	p. 364
107-109 :	p. 451	583-584 :	p. 294
109-111 :	p. 300	585-587 :	p. 355
116-117 :	p. 300	620-622 :	p. 220
168-169 :	p. 419	641 :	p. 280
187-191 :	p. 157	647-654 :	p. 208
219-221 :	pp. 35-36	803-807 :	p. 347
272-273 :	p. 167		

Chant VIII

18-19 :	p. 167	404-406 :	p. 73
48 :	p. 288	447-449 :	p. 320
97-100 :	p. 276	483-488 :	p. 207
102-104 :	p. 277	489-493 :	p. 206
104-106 :	p. 419	514-517 :	pp. 46-47
116-117 :	p. 300	520-521 :	p. 409
117-119 :	p. 459	534-536 :	p. 319
142 :	p. 317	546-550 :	p. 288
155-156 :	p. 277	578-583 :	p. 47
287-288 :	p. 326	582-583 :	p. 403
333-336 :	pp. 394-395	626-629 :	p. 289
362-365 :	p. 326	720-722 :	p. 395
370-372 :	p. 319	731 :	p. 321
387-393 :	p. 72		

Chant IX

8-9 :	p. 231	475-480 :	pp. 203-204
69-72 :	p. 166	481-483 :	p. 88
123 :	p. 265	481-486 :	p. 273
126 :	p. 265	565-570 :	p. 433
182-183 :	p. 351	590-592 :	pp. 405-406
184-185 :	p. 328	591 :	p. 459
205-206 :	p. 193	638-640 :	p. 315
210-212 :	p. 193	653-655 :	pp. 459-460
257 :	p. 403	656 :	p. 213
272-274 :	p. 150	726-729 :	p. 362
287-289 :	p. 89	735-739 :	p. 366
373-374 :	p. 222	741-742 :	p. 266
427-430 :	p. 352	775-777 :	p. 281
444-445 :	p. 353	792-798 :	p. 366
446-449 :	p. 246		

Chant X	
8 : p. 97	565-570 : p. 433
81-84 : p. 313	591 : p. 459
100 : p. 316	726-729 : p. 362
104-110 : p. 302	740-741 : p. 262
113 : p. 272	743-744 : p. 209 ; p. 262
271 : p. 319	758-759 : p. 295
308-311 : p. 255	760-761 : p. 295
329-330 : p. 320	773-776 : p. 210
360-361 : p. 226	791-793 : p. 210
495-500 : p. 158	817-820 : p. 211
513 : p. 231	821-824 : p. 212

Chant XI

89-90 : p. 261
96-98 : p. 215
113 : p. 272
124 : p. 231
130-131 : pp. 264-265
154-155 : p. 221
158-161 : p. 274
177-181 : p. 48
215-217 : p. 103
278-280 : p. 423
291-292 : p. 216
292-293 : p. 423
338-339 : p. 256
434-437 : p. 257
438-440 : p. 258
469-472 : p. 176
479-480 : p. 103
507 : p. 267
509 : p. 267
581-584 : p. 70
664-665 : p. 349
718-720 : p. 267
721-724 : p. 363
743-744 : p. 262
780-782 : p. 223
818-819 : p. 223
823-827 : pp. 350-351
824 : p. 223

Chant XII

11 : p. 245
25-31 : p. 177
38-39 : p. 187
45-46 : p. 188
54-55 : p. 161
60 : p. 161
56-60 : p. 203
61-62 : p. 199
64-66 : p. 155
70-71 : p. 155
79-80 : p. 155
134 : p. 314
136-137 : p. 314
166-169 : pp. 406
192-194 : p. 168
432-434 : p. 378
435 : p. 417
435-436 : p. 16 ; p. 102
435-440 : p. 336-337
438-440 : p. 435
532-535 : p. 360
542-545 : p. 264
593-594 : p. 160
595-603 : p. 160
608-611 : p. 420
609-611 : p. 49
656-660 : pp. 420-421
707-709 : pp. 226-227
715-717 : p. 361
720-722 : p. 361
803 : p. 167
803-806 : p. 163
805-806 : p. 167
826-828 : p. 169
845-848 : p. 424
872-875 : p. 197
878-884 : pp. 197-198
906-912 : p. 482
932-936 : p. 172
936-938 : p. 339
946-949 : p. 256
950-952 : p. 469
951-952 : p. 256

Annexe 2 :Virgile par lui-même : « Le cygne de Mantoue »

Nous joignons, en hommage au chantre de Mantoue sa biographie telle qu'il aurait pu l'écrire lui-même quelques années avant sa mort. Sans prétention, ces quelques pages se veulent juste un témoignage de l'admiration que nous lui vouons et de l'intérêt que nous lui portons.

Bien d'autres, avant nous, lui ont témoigné leur intérêt et, parmi eux, citons la biographie poétique que Giono a réalisée sur Virgile dans *Virgile ou les Palais de l'Atlantide*, Paris, 2001, Les Belles Lettres. Virgile sert de point de départ à son ouvrage consacré à une réflexion générale sur notre société ; Jean Giono se sent lié à lui comme à une amarre qui le ramène toujours à l'essence de la vie.

J'ai aimé la vie, désespérément, et je l'ai crainte aussi, à cause de ces revers de fortune qui peuvent faire basculer un destin, à l'image des tragédies grecques. Toute mon inspiration est là, au cœur de ce dilemme, entre amour et peur. Que restera-t-il de moi, dans quelque vingt siècles, un petit tas de cendres depuis longtemps éparpillées au vent, quelques lignes, une poignée de terre ? J'espère que je resterai, moi, Virgile, comme le chantre de la nature et l'ennemi de la violence, une violence que je me dois de décrire pour mieux la décrier. Je combats les batailles, comme je vénère le chant de l'oiseau. N'oubliez pas mes paroles, elles pourraient, un jour, être porteuses de sens pour vous aussi, générations amenées à me suivre. Nous vous laissons un monde en désordre, par endroits chaotique, mais nous vous laissons aussi les cartes qui vous permettront de faire mieux que vos aïeux et d'être meilleurs qu'eux. Puissiez-vous lire ces lignes et en comprendre toute la portée ! Vous êtes le sang de demain et la sève de votre pays ; vous pouvez agir, écrire, protester ; ne laissez pas le malheur envahir votre existence, éliminez les guerres, aimez-vous comme des frères mais ne haïssez pas votre prochain. On ne sent aucun réconfort dans la haine qui ne laisse que des plaies béantes sur le corps, mais on en trouve beaucoup dans l'amour, à commencer par celui de la sagesse et de la mesure. Ecoutez les préceptes d'un homme[1] qui sent sa fin proche et ne veut pas mourir. Je vous laisse comme testament ce récit de ma vie qui vous aidera peut-être à comprendre mes œuvres.

Puissiez-vous lire tout cela et en retirer un profit, même minime, et je meurs heureux.

[1] Virgile meurt relativement jeune, à 51 ans.

Moi, Publius Vergilius MARO [1], suis né à Andes le jour même des Ides d'octobre[2], l'année du premier consulat de Pompée, la 684 ème année depuis la fondation de Rome ! Andes [3], c'est une petite ville à deux ou trois milles de Mantoue « qui nourrit les cygnes de neige dans l'onde et les roseaux » [4]. Située à 270 milles de Rome, elle appartient à une région souvent traversée par les envahisseurs et à la population métissée ; aux Etrusques se mêlent les Gaulois et les Vénètes :

> *Mantua diues auis, sed non genus omnibus unum :*
> *gens illi triplex, populi sub gente quaterni,*
> *ipsa caput populis, Tusco de sanguine uires.* [5]

De mes premières années, je garde essentiellement le souvenir de la nature et de mes promenades dans mon village natal, baigné par le fleuve Mincio, fleuve alpestre qui traverse le lac de Garde avant de se jeter dans le Pô. Mon père, Vergilius, était un simple *vilicus*, ou intendant ; il travaillait dur pour nourrir sa famille : il avait une petite propriété en exploitation et se consacrait plus particulièrement à l'apiculture. De là cet intérêt qui m'est venu très jeune pour les abeilles et leur microsociété. Ma mère, Magia Polla, appartenait à une famille de notables et elle s'occupait de tenir sa maisonnée ; je n'ai que peu connu mes deux frères, Silon et Flaccus, qui sont morts prématurément, le premier encore enfant et le deuxième à l'adolescence. Le deuil de ma mère fut si profond qu'elle ne survécut que peu de temps à la mort de Flaccus. Mon père l'avait précédée depuis longtemps et elle était alors remariée ; de cette seconde union elle avait eu un quatrième fils, Valérius Proculus [6]. De ma vie d'enfant, il me reste plus d'odeurs que d'images : celle du miel récolté et qui séchait au soleil sur de grands panneaux, celle des gâteaux que ma mère préparait pour la *cena*, quand mon père était de retour des champs ; peut-être est-ce parce que mon père, à la fin de sa vie, devint aveugle, que je me suis habitué aux odeurs plus qu'aux représentations visuelles. Ce plat pays qui était le mien fit de moi un enfant du marais et des brumes, au sein d'un paysage aimant les nuances

[1] C'est l'usage latin de posséder trois noms, les *tria nomina* : prénom ; nom ; surnom. Les Anciens disaient indifféremment *Vergilius* ou *Maro* ; l'usage a généralisé en français le nom du poète, comme c'est le surnom qui a été retenu pour l'orateur *Marcus Tullius Cicero* (il n'y a pas de raison visible à ces choix).
[2] Soit, le 15 octobre de l'année 70 avant J.-C.
[3] Aujourd'hui, on peut sans invraisemblance identifier Andes avec Pietola.
[4] Virgile, *Géorgiques*, II, 199.
[5] Virgile, *Enéide*, X, 201-203 : « Mantoue, riche en aïeux mais de races diverses : trois nations à l'origine, de chaque nation dépendent quatre peuples ; elle-même est à la tête de ces peuples, tirant sa force du sang étrusque. »
[6] Valérius Proculus vivra plus longtemps que Virgile ; ce dernier lui lèguera par testament la moitié de sa fortune. Il en donnera un quart à Auguste, un douzième à Mécène et autant à Lucius Varius et à Plotius Tucca.

plutôt que le soleil cru et qui incitait à la rêverie et même à une certaine mélancolie. Ce fut une enfance agreste, au son du vent dans les feuilles et au bruit de l'eau coulant incessamment vers un but qu'elle ignorait. J'étais heureux. Je suis né Gaulois, dans cette Gaule Cisalpine séparée de l'Italie par le Rubicon que César devait franchir avec son armée au début de la guerre civile. Nous sommes devenus Romains plus tard, quand s'est mise en place la politique active de romanisation en Cisalpine. Quand nous avons reçu la *ciuitas*, ou citoyenneté romaine, mon père a pu racheter le domaine qu'il avait d'abord travaillé pour le compte du *uiator* Magius et il l'a agrandi ; son domaine était charmant, malgré la piètre qualité de la terre par endroits, et j'en garde un souvenir très précis, que les années n'ont pas effacé :

Fortunate senex, ergo tua rura manebunt,
et tibi magna satis, quamuis lapis omnia nudus
limosoque palus obducat pascua iunco [...]
Fortunate senex ! hic inter flumina nota
et fontes sacros frigus captabis opacum. [1]

J'ai appris les rudiments de mon savoir dans ma campagne chérie, puis, à 12 ans, on m'a envoyé à l'école du grammairien à Crémone. C'était une ancienne colonie devenue municipe 20 ans avant ma naissance ; de bonne importance, elle offrait de sérieuses ressources intellectuelles à qui voulait s'instruire. J'ai poursuivi mes études à *Mediolanum* (Milan) et à 15 ans, j'ai pris la toge virile, sous les mêmes consuls Crassus et Pompée qui étaient en exercice l'année de ma naissance, et le jour même où mourait Lucrèce. Je n'ai découvert Rome qu'à l'âge de 17 ans ; c'était une ville en proie aux guerres civiles et les assassinats s'y multipliaient.[2] Pour la première fois de ma vie, je me trouvais confronté à la violence et aux luttes fratricides que je réprouvais d'emblée ; j'étais un pacifiste et la politique me parut viciée. Je lui préférais l'éloquence et eus pour maître une autorité d'alors en la matière, Epidius, qui enseigna également à Antoine et Octave [3]. Je n'étais pas né pour l'éloquence sur le Forum ; je ne plaidai qu'une seule fois. J'avais la parole difficile et pouvais même donner une impression pénible d'insuffisance ; qu'on ne croie pas que j'eusse une quelconque difficulté de prononciation –mes lectures de vers seront là pour le démentir- mais

[1] Virgile, *Bucoliques*, I, 46-51 : « Heureux vieillard, tu garderas donc ta terre, et elle est bien assez vaste pour toi, même si la pierre sèche affleure partout et si les marais entourent tes prés de joncs humides [...] Heureux vieillard, ici, parmi les cours d'eau familiers et les sources sacrées, tu jouiras de la fraîcheur de l'ombre. »
[2] Clodius, ennemi de Cicéron, est assassiné en 52, César aux ides de mars 44 et Cicéron lui-même en 43.
[3] Cf Suétone, *De Rhet.*, 4. Il ne cite pas Virgile parmi les élèves de Siron.

j'étais incapable d'improviser. Je n'ai jamais été fait pour parler, et encore moins briller, en public. La philosophie reçut également mes faveurs et, à Naples, je goûtais à l'enseignement épicurien de Siron, qui eut une influence importante sur mon esprit encore impressionnable et modeste ; je fais d'ailleurs mention de lui dans un de mes premiers poèmes :

Nos ad beatos uela mittimus portus,
Magni petentes docta dicta Sironis
Vitamque ab omni uindicauimus cura. [1]

J'avais alors un goût véritable pour la vie philosophique et je faillis la préférer à la poésie ; heureusement que les Muses n'ont pas obéi aux invectives que je leur donnais alors :

Ite hinc, Camenae, uos quoque ite iam sane,
Dulces Camenae (nam fatebimur uerum,
Dulces fuistis) et tamen meas chartas
Reuisitote, sed pudenter et raro. [2]

J'avais failli congédier presque définitivement les Camènes (c'est le nom que l'on donne aux Muses en Italie) pour goûter un simple bonheur épicurien fait de plaisir, d'amitié et de douceur de vivre. Bien m'en a pris de n'en rien faire, car quels plaisirs j'ai goûtés par la suite auprès de ma chère poésie ! La philosophie elle-même eût été inapte à m'en procurer autant, j'en suis certain. Je n'abandonnais pas totalement la philosophie et la donnais en pâture à mes vers : elle apparaissait alors sous la teinte des passions, du bonheur ou de l'héroïsme. Il me semblait d'ailleurs que ces deux domaines étaient liés par des rapports étroits qui facilitaient les passages de l'un à l'autre, et Cicéron lui-même n'avait pas dédaigné de les marier dans certaines de ses œuvres ; qu'on pense au *Destin*, à *La Nature des dieux* ou même aux *Tusculanes*. Jamais pourtant, je ne pensais faire de la philosophie la matière première de mes ouvrages ; Lucrèce l'avait fait avant moi et de manière magistrale [3]. Je l'ignorais encore, mais je devais même contredire ce grand maître dans un des seuls passages purement philosophiques de ma grande épopée, celui où Anchise donne le fin mot de

[1] *Appendix Vergiliana, Catalepton*, 5, 8-10 : « Je mets la voile pour un port fortuné, je vais entendre les doctes paroles du grand Siron, j'ai libéré ma vie de tout souci. » C'est un des seuls poèmes du recueil considéré comme authentique, et qui montre le goût qu'eut d'abord Virgile pour l'alexandrinisme.
[2] *Appendix Vergiliana, Catalepton*, 5, 11-14 : « Adieu, à vous aussi adieu, Camènes, douces Camènes (car j'avouerai la vérité ; douces vous me fûtes) et pourtant venez revisiter mes écrits, mais rarement, sans impudeur. »
[3] Au Ier siècle av J.-C., Lucrèce, dans son poème *Sur la nature*, a mis en vers la doctrine d'Epicure à l'intention des Romains.

l'existence humaine et affirme la nature immortelle de l'âme [1]. Pur esprit de contradiction ou inspiration du moment, je ne sais ce qui m'a poussé, à cet instant précis, au cœur des enfers, à contredire mes maîtres épicuriens ; ainsi est la nature de l'homme, versatile et changeante. Qu'on ne s'y trompe pas, je n'en demeure pas moins un disciple d'Epicure, mais j'aime à semer le doute, et les hommes que l'on comprend trop facilement me paraissent bien ennuyeux : je ne veux pas faire partie de ceux-là. Et puis Platon, même s'il honorait les poètes, les éconduisait bien de sa cité idéale, comme maîtres d'illusion ! Moi, au contraire, j'ose prétendre que la poésie est supérieure à la philosophie : elle se nourrit de la diversité des opinions des philosophes et de leurs contradictions mêmes. D'ailleurs j'avais une imagination fertile et un esprit prompt à s'émouvoir, deux qualités qui devaient faire de moi un véritable poète. Je pouvais rester des heures, les yeux perdus dans mes pensées, observant ce qui m'entourait ; j'avais ce don de savoir voir, et plus encore, de savoir suggérer l'impression produite par ces visions : les formes, les couleurs, les sons, tout devenait vivant sous ma plume. A cette imagination, j'alliais une sensibilité très vive ; j'ai toujours ressenti une sympathie profonde pour tout ce qui vit, hommes, animaux, plantes et la nature tout entière. Mais j'ai le contrôle de ma rêverie, et loin de moi l'idée de sombrer dans la mièvrerie ou la fadeur ; je ne m'épanche qu'avec mesure. Pour moi, l'art est indissociable de la raison.

Fort de ces préceptes que je me donnais à moi-même, je m'essayais donc à la poésie et écrivais de courtes pièces qui relataient mon amour de la nature et de la vie simple, loin de toute l'agitation qui régnait à Rome. Ce fut là le début d'une véritable passion que je vouais aux Muses de l'Hélicon et je leur devais bien un hommage, qui figurerait plus tard, dans une de mes grandes œuvres poétiques :

> *Me uero primum dulces ante omnia Musae*
> *quarum sacra fero ingenti percussus amore*
> *accipiant ...* [2]

Devant le présent de cette époque tourmentée, je trouvais mon apaisement dans les livres du passé et je recherchais la trace du passé de Rome auprès des érudits et des mythographes ; à cet effet, je me plongeais dans la lecture de Naevius et Ennius, qui

[1] Virgile, *Enéide*, VI, 724 *sqq.*
[2] Virgile, *Géorgiques*, II, 475-477 : « Pour moi, puissent d'abord les Muses, douces sur toute chose, dont je porte les insignes sacrés, que j'aime immensément d'amour, m'accueillir ... »

m'avaient précédé de deux siècles. J'occupais aussi mon temps à parfaire ma connaissance des Grecs, Homère, Hésiode et les Tragiques. Ce fut pour moi une période très riche : je cherchais à élargir ma culture, à explorer le passé littéraire et historique de Rome qui, malgré toutes ses horreurs, exerçait sur moi un pouvoir d'attraction. J'aimais l'étude, sans borne, et cherchais à étendre mon savoir à la médecine et aux mathématiques, qui regroupaient la science des nombres et l'astronomie [1]. J'ai toujours pensé qu'un poète ne pouvait se limiter au seul domaine de la lecture et de l'écriture littéraire ; tous les champs de connaissances méritent d'être explorés en tant qu'ils nous apportent un bénéfice intellectuel et spirituel. Peut-être, plus tard, glosera-t-on sur les structures métriques des *Bucoliques* qu'on jugera exceptionnelles, et alors on s'interrogera sur mes études de prédilection ...

Souvent aussi, je pensais à Mantoue, à mes parents : j'aurais tant aimé y retourner pour savourer quelques moments de délices dans ce havre de paix ! Mais j'aimais trop l'étude désormais pour m'en trouver privé ; et puis j'écrivais et je nourrissais quelque espoir de notoriété dans cette Rome qui me connaissait si peu. Toutefois, je retournai plusieurs fois dans ma campagne natale et à 26 ans, à moins que ce ne soit à 27, j'habitais Andes. Par ailleurs j'étais depuis longtemps attiré par la « poésie nouvelle » qui était née chez moi, en Cisalpine, à Vérone, et comptait des membres aussi prestigieux que Catulle, de 17 ans mon aîné et mort trop jeune pour lire mon œuvre [2]. Je m'étais attelé à ce qui allait devenir la première grande œuvre de ma vie, à 28 ans, et j'avais mis cinq ans pour l'achever. J'étais redevable à Théocrite qui, avec ses *Idylles*, avait embrasé mon âme. Il s'agissait de courts poèmes, dont les plus longs n'excédaient pas une centaine de vers, où évoluaient des poètes et des bergers amoureux sur un fond pastoral. Ces derniers d'ailleurs avaient fourni le titre à mon ouvrage : les *Bucoliques* [3]. Le ton y était léger, on y parlait d'amour, souvent malheureux, ou d'événements contemporains ; parfois mes bergers rivalisaient de génie dans des joutes poétiques. Tous ces poèmes étaient dédiés à un poète, Pollion, qui goûtait la même poésie que moi :

Pollio et ipse facit noua carmina. [4]

[1] *Vie de Donat*, 15 : *inter cetera studia medicinae quoque ac maxime mathematicae operam dedit*, « parmi toutes les disciplines qu'il étudia, il s'adonna aussi à la médecine et tout particulièrement aux mathématiques. »
[2] Catulle, 87-54 avant J.-C. Il était le chef de file des *Poetae Noui* qui revendiquaient dans leurs poèmes une érudition certaine et une forme d'art très travaillée.
[3] Boukolos est le nom grec du bouvier.
[4] Virgile, *Bucoliques*, III, 86 : « Pollion lui aussi écrit une poésie moderne ».

C'était aussi un chef politique dans lequel je me reconnaissais, loyal et juste. Ancien légat de César, il avait combattu à ses côtés contre Pompée à Pharsale ; gouverneur de la Cisalpine, trois ans durant, il avait favorisé le parti d'Antoine avant de se rallier finalement à Octave. Je lui suis éternellement reconnaissant d'avoir plaidé ma cause auprès d'Octave, lors des spoliations des terres données aux vétérans en récompense de leur service lors de la bataille de Philippes. Crémone faisait partie des villes où l'on réquisitionnait des *uillae*, Mantoue également –les terres étant insuffisantes à Crémone- et notre propriété n'échappait pas au nombre. J'avais chaudement remercié Pollion et Gallus, homme de confiance de César : grâce à eux, nous avions gardé nos terres familiales où mon père avait tant sué. C'est dans la bouche du berger Tityre que j'avais choisi de marquer ma reconnaissance à Octave :

Ille meas errare boues, ut cernis, et ipsum
ludere quae uellem calamo permisit agresti. [1]

Mais ce fut un répit de courte durée. Je courus de sérieux dangers et il me souvient même qu'une fois, pour échapper au centurion Arrius qui s'était emparé de mon bien pendant une de mes absences et me poursuivit de son glaive à mon retour, je dus me jeter dans le Mincio et le traverser à la nage. L'expropriation finit par se réaliser ; Lycidas, ami de Moeris lui-même esclave de Ménalque qui me représente dans cette *Bucolique* s'en plaint d'ailleurs amèrement :

« Certe equidem audieram [...]
omnia carminibus uestrum seruasse Menalcam. » [2]

Démarches avortées donc, car ma terre fut bien spoliée et remise à un inconnu, vétéran de la guerre, mais qui me permirent d'entrer en relation avec Octave, de sept ans mon cadet [3], et, par son biais, avec Mécène. Je reçus, en compensation, une propriété près de Naples. Le succès des *Bucoliques* fut immédiat, et j'étais heureux d'avoir pu exprimer mes idées et de les faire partager : Rome commençait à me connaître ; je n'allais pas m'arrêter là, d'autant plus que ma Muse me taraudait encore. Ma chère campagne mantouane me manquait toujours

[1] Virgile, *Bucoliques*, I, 9-10 : « Grâce à son intervention, mes vaches vont libres comme tu vois, et moi je prends plaisir à jouer selon mon gré de ma flûte pastorale. »
[2] Virgile, *Bucoliques*, IX, 7-10 : « J'avais pourtant bien entendu dire que Ménalque votre maître avait tout gardé grâce à ses poèmes. »
[3] Octave est né en 63 avant J.-C.

cruellement et je puisais mon inspiration dans mes souvenirs, toujours renouvelés par la vie que j'avais alors. Il était encore inenvisageable de regagner mes pénates ; ma santé était fragile et le climat du sud me convenait mieux que les brumes de la vallée du Pô. Je possédais maintenant une propriété en Campanie, près de Nola, et c'est là que j'entrepris ma deuxième grande œuvre. En fait, Mécène, qui était devenu mon ami, m'encourageait à écrire un poème célébrant le travail de la terre et les agréments de la vie naturelle ; c'était presque une commande de sa part, et c'est ainsi que je commençai la rédaction des *Géorgiques* [1], non sans demander à mon bienfaiteur de m'assister dans cette tâche :

Tuque ades, inceptumque una decurre laborem,
o decus, o famae merito pars maxima nostrae,
Maecenas, pelagoque uolans da uela patenti. [2]

Il me faut dire quelques mots de Mécène qui me devint rapidement familier et avec lequel j'entretenais une réelle amitié. Descendant lui aussi d'une famille étrusque, il affirmait tenir son goût pour l'art de ses origines. C'était un poète, mais qui n'obtenait pas la reconnaissance qu'il méritait. Peut-être devait-il cet oubli de nos contemporains – que la postérité réparerait, disait-il lui-même - à une vie malheureuse, en deçà de ses espérances : il était fort riche, mais triste et dépressif ; aussi cherchait-il par-dessus tout la société de ses amis poètes et artistes, qui le distrayaient et lui ôtaient sa morosité. Etre paradoxal, qui avait choisi un des quartiers les plus mal famés de la ville, sur la colline de l'Esquilin, pour se faire bâtir une *domus* somptueuse où il aimait à recevoir ses amis. Moi-même, il m'avait installé près de lui ; j'avais une maison dans le quartier des Esquilies, auprès de ses jardins. Je ne voulais pas me compromettre dans la foule des courtisans, et je préférais à cette vie publique une retraite tranquille et studieuse, sans toutefois me couper du monde environnant [3]. J'étais libre de tout devoir –je ne devais jamais me marier- et j'avais choisi de partager ma vie entre la poésie, l'étude et les obligations que m'imposait ma situation vis-à-vis de mes amis et de mes hauts protecteurs. Mais revenons à Mécène : il était jaloux et possessif, et il fallait presque lui demander la permission de le quitter ; Horace lui-même, un de mes plus proches amis avec

[1] Du grec georgos, le paysan.
[2] Virgile, *Géorgiques*, II, 39-41 : « Et toi, assiste-moi, achève avec moi la course que nous avons entreprise, toi qui m'honores, toi qui mérites la meilleure part de notre gloire, Mécène, élance-toi, toutes voiles dehors, sur la mer qui s'ouvre devant nous. »
[3] Virgile passe pour avoir été timide et réservé. Donat (*Vita*,11) écrit que « si d'aventure à Rome, où il se rendait très rarement, il était reconnu en public, il échappait à la foule de ses admirateurs en se réfugiant dans la première maison. »

Properce, dut s'y soustraire quand il quitta la *domus* pour un séjour prolongé à la campagne ; il lui écrivit :

> *Quinque dies tibi pollicitus me rure futurum,*
> *exilem totum mendax desideror ...* [1]

Pour ma part, je m'abstiendrai de plus de commentaires concernant Mécène que j'ai toujours considéré comme un véritable ami ; ses défauts étaient ceux d'un homme qui aimait à être entouré et craignait par-dessus tout la solitude. C'est moi qui lui ai présenté Horace, mon cadet de cinq ans (Horace avait alors 27 ans et moi-même 32), et, dans ses œuvres, il parle de lui beaucoup mieux que je ne le fais. Il parle de moi aussi, parfois, et me décrit de la sorte :

> *[...] rideri possit eo quod*
> *rusticius tonso toga defluit et male laxus*
> *in pede calceus haeret : at est bonus, ut melior uir*
> *non alius quisquam ; at tibi amicus ; at ingenium ingens*
> *inculto latet hoc sub corpore ...* [2]

Un provincial un peu gauche, à l'allure mal assurée, mais au talent véritable, et qui plus est, excellent ami[3] : voilà quelques traits de ma personnalité, selon Horace, et je les reprends à mon compte sans fausse modestie ; toutefois, pour ce qui est du talent, je m'en reconnais bien peu et mes dons poétiques ne me paraissent pas avérés. Devant mon succès (j'ai été acclamé à Rome en plein théâtre !) on m'a reconnu du génie, c'est vrai, mais ce n'est que l'opinion de la foule. Voilà, Mécène était mon ami et un homme cultivé ; s'il a toujours refusé de jouer un rôle officiel auprès d'Auguste dont il était pourtant l'intime, il a su mettre à cette place les hommes qui lui étaient chers et je lui en garderai une éternelle reconnaissance. D'ailleurs, ce rôle lui sera peut-être un titre de gloire plus important aux yeux de la postérité que toute autre de ses actions. Il m'avait demandé de soutenir la politique d'Auguste et de chanter les bienfaits de la paix ; les *Géorgiques* répondaient à cet appel.

---

[1] Horace, *Epîtres*, I, 7, 1-2 : « Moi qui t'ai promis de ne rester dans ma campagne que cinq jours, je mens et me fais attendre tout le mois d'août. »

[2] Horace, *Satires*, I, 3, 30-34 : « On pourrait sourire de sa coupe de cheveux un peu provinciale, de sa toge au drapé maladroit, de sa chaussure trop large qui ne tient pas au pied : mais c'est un homme bon, on ne saurait trouver personne meilleur que lui ; mais il est ton ami ; mais un talent considérable se dissimule sous cette apparence fruste. »

[3] Dans sa *Satire*, 41-42 (cinquième satire du premier livre), Horace, évoquant Tucca, Varius et Virgile qui viennent à sa rencontre, précise « qu'il n'est pas au monde d'âmes plus pures. »

Merci, mon ami, merci d'avoir cru en moi et de m'avoir donné ta confiance comme gage le plus précieux de notre amitié ; tu ne seras pas déçu, je l'espère, par celui qui ose se dire ton ami.

Même s'il s'intéressait de près aux conditions de travail des paysans et que je l'avais conçu comme un ouvrage didactique, les *Géorgiques* restaient un poème et non un traité d'agriculture [1]. J'avais lu et relu *Les Travaux et les jours* d'Hésiode et en avais tiré cette forme littéraire ainsi qu'une partie de mon inspiration. J'avais décidé de consacrer chaque livre à une occupation particulière : le culture du sol, le soin des arbres et de la vigne, l'élevage et l'apiculture si chère à mon père. Le lecteur des *Bucoliques* retrouverait dans ce deuxième ouvrage, le même décor et le même éloge de la vie simple et naturelle, mais qu'il ne s'y trompât pas, mes intentions étaient bien différentes dans les *Géorgiques* : c'est une œuvre que je qualifierais de patriotique ; je rends ici un hommage mérité à Octave qui a su rétabli la paix dans les campagnes romaines. Et c'était chose ardue ! Quand je suis arrivé à Rome, dans quel chaos étaient plongés la ville et ses alentours ! Certes, j'ai souffert de l'expropriation de mon domaine, mais je l'ai accepté comme on accepte une loi qui vous paraît pourtant inique ; j'ai tourné la page, c'est vers l'avenir que je concentre mon regard, et je le vois serein. Octave est revenu triomphant d'Orient alors que j'avais 41 ans et que je venais d'achever mon poème. Je lui en ai fait la lecture en quatre jours, *per continuum quadriduum*. Je m'en souviens parfaitement, c'était à Atella, où il était venu soigner sa gorge : qui d'autre que l'auteur lui-même peut mieux servir le texte qu'il a écrit ? Parfois, lorsque ma voix s'enrouait, Mécène prenait la relève. Et c'est ainsi qu'Octave prit connaissance du poème dans son intégralité. Il l'aima et, devenu Auguste, me demanda de célébrer la grandeur romaine.

Ce fut le début de laborieuses études à la recherche du passé enfoui de cette Rome que j'avais appris à aimer. Il me fallait remonter le fil des origines, odyssée qui allait s'avérer certes moins périlleuse que celle d'Ulysse, mais tout aussi longue. Dès que j'eus entrepris cette tâche, on en parla dans Rome et dans le monde romain ; attente glorieuse qui dicta à mon ami Properce des accents prophétiques :

> *Cedite, Romani scriptores, cedite, Grai :*
> *Nescio quid maius nascitur Iliade.* [2]

[1] Montaigne devait dire plus tard de ce texte, qu'il était la « crème de toute poésie. »
[2] Properce, II, 34, 65-66.

Je l'ignorais alors, mais je me lançais dans mon ultime œuvre, un travail qui allait m'engloutir complètement, me posséder, m'envahir et dont je ne sais même plus, au moment où j'écris, si je dois en tirer quelque gloire. A la recherche de la grandeur de Rome ! Tout un temps perdu qu'il me fallait retrouver et redorer ! Au fil du temps, ses couleurs s'étaient estompées, avaient perdu de leur brillant ; je me sentais prêt pour cette aventure, je croyais en l'avenir et j'allais le prouver par l'évocation des souvenirs émergés du passé : Rome, simple village de chaumières d'abord, était devenue la capitale du monde ; il lui restait encore beaucoup à accomplir. Auguste avait senti ce patriotisme qui m'habitait, cette envie de le faire partager : nous pouvions être fiers de notre nation. Si c'est bien à la demande d'Auguste et sur la recommandation de Mécène que je composai l'*Enéide*, ce n'était pas seulement une œuvre de circonstance ; très tôt, à l'âge de 30 ans, j'avais eu le projet d'écrire un poème célébrant les origines de la grandeur romaine ; je l'exposai d'ailleurs dans la VI ème *Bucolique*, mais ce n'était pas le lieu ni le moment d'approfondir ce projet :

Cum canerem reges et proelia, Cynthius aurem
uellit et admonuit : « Pastorem, Tityre, pinguis
pascere oportet ouis, deductum dicere carmen. » [1]

Mon sujet se précisait encore, dix ans plus tard, alors que je rédigeais les *Géorgiques* :

Mox tamen ardentes accingar dicere pugnas
Caesaris ... [2]

Je n'avais pas attendu d'avoir achevé les *Géorgiques* pour me consacrer à l'*Enéide* ; le sujet et l'envie m'en étaient venus bien plus tôt. D'ailleurs, je n'ai pas inventé le sujet de l'*Enéide*, j'ai repris une légende traitée bien avant moi par les historiens et les poètes. C'est sous cette filiation et fort des autorités qui m'ont précédé que j'ai trouvé en moi la force d'accomplir un tel ouvrage. J'avais lu et je connaissais parfaitement le *Bellum Poenicum* que Naevius avait écrit il y a quelque 150 ans [3] ainsi que les *Annales* d'Ennius [1] plus récentes de

[1] Virgile, *Bucoliques*, VI, 3 : Alors que je m'efforçais de célébrer des rois et des batailles, le dieu du Cynthe me tira l'oreille et m'avertit : « Un berger, Tityre, doit paître de gras moutons, mais chanter un chant modeste. »
[2] Virgile, *Géorgiques*, III, 46-47 : « Bientôt j'entreprendrai de dire les brûlantes batailles de César ».
[3] Naevius écrivit entre 235 et 204 avant J.-C. ; actuellement, il ne nous reste que quelques fragments de son épopée qui avait pour sujet les luttes de Rome contre Carthage. Sans doute remontait-elle jusqu'aux origines de la puissance romaine ; il faisait de Romulus le petit-fils d'Enée.

trente ans. C'est d'ailleurs à ce dernier que j'ai emprunté l'hexamètre dactylique, le préférant au vers saturnien ou italique qu'employait Naevius. Quel bonheur que toutes ces années passées à rédiger l'histoire de Rome ! Je ne saurais d'ailleurs dire combien de temps me prit exactement ce travail ; d'aucuns diront douze ans : peut-être, je ne sais plus, je n'ai pas compté. J'ai vécu, aux côtés d'Enée, la plus palpitante vie qui puisse être, la plus dramatique aussi, et souvent je me suis surpris à pleurer. C'est dramatiquement beau, la vie de héros ! Enée c'est un peu moi : je lui ai prêté, avec discrétion, quelques-uns de mes propres sentiments. Cette bonté compatissante aux malheureux et aux vaincus, cette pitié mélancolique pour les maux de l'humanité, cette sympathie universelle qui le caractérisent sont mes propres préoccupations. Ma nature est celle d'un mélancolique, la bile noire domine dans mon tempérament[2] : j'ai le génie des âmes grises, *sunt lacrimae rerum* [3] ; je ressens la tragédie de la condition humaine. J'ai toujours eu un don de sympathie à l'égard de mes semblables et le malheur d'autrui ne me laisse pas indifférent : c'est là ma sensibilité, je hais la violence autant que j'aime l'homme. Quand on se plonge au cœur du personnage, on se rend compte combien d'efforts requiert l'accomplissement d'un destin ; c'est long, douloureux, souvent injuste. Je me rappelle avoir lu à Auguste et ses proches trois chants de l'*Enéide* (le deuxième, la quatrième et le sixième). Au final de la descente aux enfers, alors que j'évoquais la mort prématurée de Marcellus, Octavie, sœur d'Auguste et mère de Marcellus, entendant le terrible vers :

« Tu Marcellus eris ; manibus date lilia plenis » [4]

s'évanouit. Ce fut là que je vis à quel point la fiction pouvait rejoindre la réalité, et pas seulement pour moi, mais pour mes auditeurs aussi.

Maintenant, mon *Enéide* n'est pas finie, pas complètement et je n'ose la laisser paraître au grand jour. Pourtant, j'ai célébré ce qu'il y avait de plus grand, *maxima rerum* [5], et

---

[1] Il est actuellement plus facile de mesurer les dettes de Virgile à l'égard d'Ennius qu'à l'égard de Naevius : les fragments des *Annales* sont plus étendus et souvent cités par Cicéron qui vouait à Ennius, *noster poeta*, une vive admiration.

[2] Un texte de la tradition aristotélicienne, le *Problème XXX*, pose la question : « Pour quelle raison tous ceux qui ont été des hommes d'exception, en ce qui concerne la philosophie, la science de l'état, la poésie ou les arts, sont-ils manifestement mélancoliques ? » Traduction de J. Pigeaud, *L'Homme de génie et la mélancolie*, Petite bibliothèque Rivages, p.83.

[3] Virgile, *Enéide*, I, 462 : « Les larmes coulent au spectacle du monde. »

[4] Virgile, *Enéide*, VI, 883 : « Tu seras Marcellus. Donnez des lis à pleines mains. » Ingres a peint un tableau de cette scène représentant Octavie s'évanouissant.

[5] Virgile, *Enéide*, VII, 603.

de plus beau, *pulcherrima rerum* [1] : y a-t-il sujet plus digne d'être traité que Rome ? Rome a été fondée il y a sept siècles environ par Romulus, mais trois siècles plus tôt, malgré la défaite lors de la guerre de Troie, elle montrait déjà une esquisse de sa grandeur. Si les Grecs avaient vaincu Troie, nous avions conquis Rome. D'ailleurs, Homère lui-même, avait contribué à la survie de la nation troyenne [2]. Mon chef-d'œuvre, inachevé ? C'est insoutenable. Que faire ? Le brûler, non, même si le geste aurait quelque superbe, ce serait un sacrifice inenvisageable. Laissons à la postérité le soin de décider : mon œuvre est grande, sa survie ou sa fin le seront tout autant.

C'est à MARO qu'il convenait de célébrer ROMA avec AMOR : le jeu des sons et des mots était à lui seul un programme ; je l'ai accompli du mieux que j'ai pu.

Aujourd'hui, je suis aux portes d'Hadès et c'est à Homère que je pense : combien lui suis-je redevable et combien me suis-je senti proche de lui, par-delà les siècles et les monts. J'ai voulu aller en Grèce, à 51 ans : je ne connaissais pas ce pays et comptais m'y établir plusieurs années - trois au moins - à la recherche des sites que j'évoque sans jamais en avoir foulé le sol. Je prévoyais aussi de me consacrer à la philosophie, c'est-à-dire à la sagesse et la méditation ; ainsi pensais-je préparer ma mort, en ce temps de retraite et de recueillement que rendent possible les grandes époques de paix et la sagesse de l'âge. Vains projets ! Ma santé fragile ne supporta pas le climat et c'est en visitant la citadelle de Mégare sous un soleil écrasant que je tombai malade ; je décidai de rentrer en Italie ; mon état s'aggrava pendant la traversée. Je suis à Brindes et je crois que là sera ma demeure finale ; j'aurais tant aimé voyager encore, lire et écrire, parcourir le monde de mes mots et l'embrasser sous mon stylet ; c'est impossible, les dieux me rappellent à eux ; espérons que les hommes sauront me garder une place au creux de leur mémoire et au fond de leur cœur, là est ma dernière volonté, ma dernière parole aussi sans doute. En ce qui concerne mon dernier écrit, c'est mon épitaphe, et je vous la livre telle que j'aimerais qu'elle figurât sur ma tombe :

Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc
Partenope : cecini pascua, rura, duces. [3]

[1] Virgile *Géorgiques*, II, 534.
[2] Au moment où Achille va le tuer, Poséidon court sauver Enée en déclarant : « La destinée veut qu'il échappe ; elle défend que la race de Dardanos s'éteigne et disparaisse. », Homère, *Iliade*, XX, 307-308.
[3] « Mantoue me donna la vie, la Calabre me la ravit, maintenant Naples me tient : j'ai chanté les troupeaux, la campagne, les héros. »

EPILOGUE :

Virgile mourut le 22 septembre 19 avant J.-C., sous le consulat de Cnaeus Sentius et de Quintus Lucretius ; son tombeau près de Naples devint bientôt lieu de pèlerinage. Auguste chargea deux des amis de Virgile, Marcus Plotius Tucca (grammairien) et Lucius Varius Rufus (poète) du soin de publier l'*Enéide* dont 58 vers seulement restaient incomplets [1]. Aussitôt, Virgile fut reconnu, admiré, étudié ; le chantre des Romains avait trouvé son public en flattant l'orgueil d'un peuple dont il soulignait l'ascendance illustre ; c'était aussi le poète de la beauté et de la fertilité de l'Italie, tout autant que de sa religion qu'on louait. Virgile aura été exaucé dans le vœu qui lui était le plus cher : servir à l'édification d'un peuple ; ses œuvres devinrent rapidement l'une des bases de l'éducation.

[1] Donat (*Vita*, 37) précise : « Varius et Tucca, après sa mort, sur l'ordre d'Auguste, corrigèrent (*emendauerunt)* son *Enéide* » ; plus loin, 41, il précise que la correction fut si légère qu'ils « laissèrent même les vers inachevés ».