

Daniel Loayza

## Image, histoire

### LES TABLEAUX DU TEMPLE

- 450 *C'EST d'abord en ce bois qu'au spectacle nouveau sa crainte  
S'apaisa, d'abord ici qu'Énée de son salut  
Osa espérer, dans l'affliction retrouver confiance.  
Car tout en parcourant chaque détail du vaste temple,  
Attendant la reine, tandis que la fortune de la ville,*
- 455 *L'adresse des artistes et les chefs-d'œuvre de leurs efforts rivaux  
L'éblouissent, il voit d'Ilion par ordre les combats  
Et les guerres déjà renommées par le monde,  
L'Atride et Priam, et cruel à tous deux — Achille.  
Il s'arrête, et pleurant : — Quel lieu, dit-il, Achate,*
- 460 *Quelle terre ici-bas n'est déjà pleine de notre épreuve ?  
Voici Priam. Ici même il est un prix pour cette gloire,  
A ce récit des larmes, un sort mortel touche l'esprit.  
Dissipe ta crainte : cette renommée te vaudra quelque salut.  
Il dit, et repaît son esprit de la vaine peinture*
- 465 *En gémissant, en laissant longuement couler ses larmes :  
Car il voyait les combattants autour de Pergame,  
Qu'ici fuyaient les Grecs devant la jeunesse troyenne,  
Là les Phrygiens, devant le char et la crête d'Achille.  
Non loin de là, les tentes aux blanches voiles de Rhésus,*
- 470 *Qu'il reconnaît en larmes, qu'à l'heure du premier sommeil  
Le Tydide emplissait de carnage, couvert de sang  
Et détournant les coursiers vers son camp, avant  
Qu'ils aient pu goûter les champs troyens et l'eau du Xanthe.  
D'un autre côté, Troïle désarmé dans sa fuite,*
- 475 *Malheureux enfant, bien piètre adversaire pour Achille,  
Emporté par ses chevaux, sur son char vide reste renversé  
Sur les rênes à la main ; sa nuque et sa chevelure traînent  
Sur le sol, et sa lance trace une ligne sur la poussière.  
Entretemps, au temple de Pallas inflexible se rendaient*
- 480 *Les femmes d'Ilion, cheveux dénoués, portant l'offrande du voile  
En tristes suppliantes, et se frappant la poitrine :  
La Déesse détournait sur le sol un regard fixe.  
Trois fois autour des murs d'Ilion Hector avait été traîné,  
Le corps sans vie était vendu à prix d'or par Achille.*
- 485 *Alors il gémit longuement du fond de son cœur  
Quand les dépouilles et le char, quand le corps même de son ami  
Et Priam tendant ses mains désarmées s'offrirent à sa vue.*

Il se reconnut lui-même aussi, parmi les princes achéens,  
 Ainsi que les forces de l'Aurore et les armes du noir Memnon.  
 490 Guidant les troupes amazones au bouclier en demi-lune  
 Penthésilée brûle dans l'épaisse mêlée, furieuse,  
 Une ceinture d'or nouée sous son sein nu,  
 Guerrière vierge qui se risque aux combats virils.  
 Voilà ce qui paraît éblouissant aux yeux du Dardanien Énée  
 495 Qui reste immobile et saisi, figé dans l'unique vision,  
 Pendant qu'au temple la reine à la beauté sans pair, Didon  
 Entrait...

Virgile, *Énéide*, I, 450-497.

## I

Dans un ouvrage extrêmement suggestif<sup>1</sup>, Brooks Otis souligne l'extraordinaire difficulté de la tâche que Virgile semble s'être assignée en s'attaquant au plus noble des genres poétiques : avec l'*Énéide*, il s'agissait de composer une épopée qui fût « à la fois héroïque et civilisée, lointaine et contemporaine, homérique et augustéenne<sup>2</sup> ». Pour Otis, Virgile n'a pu mener à terme un projet d'apparence aussi paradoxale qu'après s'être interrogé sur les conditions auxquelles une imitation d'Homère restait possible après sept siècles, et le critique s'attache à montrer comment le poète latin, tout au long de sa carrière, a progressivement forgé les instruments qui lui permettaient d'échapper à la stérilité médiocre des épopées historiques ou mythologiques tout en résolvant un problème que l'esthétique alexandrine, depuis Callimaque, esquivait par l'ironie : à quel prix imiter le Poète — qui d'un même geste « appelle et repousse son imitateur<sup>3</sup> » ? Au fil de son analyse, Otis dégage les caractéristiques d'un « style subjectif » grâce auquel l'auteur épique peut non seulement pénétrer les sentiments de ses personnages et marquer son degré de sympathie à leur égard (ce qui, comme le souligne Otis, a parfois pour conséquence étrange que le lecteur ne sait plus à qui, du *vates* ou des héros, tel ou tel trait pathétique doit être assigné), mais encore inventer un type de continuité narrative inédit, où la succession des événements et l'évolution psychologique des personnages forment un contrepoint complexe. Virgile n'aurait donc pu imiter Homère qu'en inscrivant dans une langue appropriée (sa propre langue) de nouveaux rapports entre auteur et personnages, entre personnages et événements. Nous voudrions pour notre part essayer de montrer sur un exemple que du même coup, c'est son rapport même avec Homère que Virgile devait inventer (ou encore, que Virgile n'a pu imiter Homère qu'en inventant par ce même geste l'imitabilité de son modèle) ; d'indiquer en somme par quel biais Virgile, face au problème de l'imitation, choisit non pas de le tourner, à la manière alexandrine, mais de le déplacer.

Car c'est bien une *translatio*, à la fois traduction et déplacement, qui permet de tenir le modèle homérique à la juste distance. Comme on le sait, les six premiers chants de l'*Énéide* s'inspirent plus particulièrement de l'*Odyssee*, alors que l'*Iliade* fournit aux six derniers l'essentiel de leur matière : le poème virgilien offre donc à la fois plus et moins que les épopées homériques — plus, puisqu'il constitue une totalité qui les englobe ; moins, puisqu'il n'en reste pas moins un seul poème

— et qui plus est, de douze chants seulement, contre les vingt-quatre de l'*Odyssée* ou de l'*Illiade* : inférieur de moitié à l'un ou l'autre des poèmes que ses moitiés résument. L'on pourrait dire d'une telle composition qu'elle reflète la tension entre soumission et rivalité que le rapport d'imitation recèle. Mais il y a plus : elle permet non seulement d'inscrire dans l'œuvre l'écart qui la sépare de son modèle, mais de marquer qu'un tel écart est le produit d'un dépassement — et surtout, qu'il n'y a pas d'autre moyen de figurer ce dépassement que de remployer le matériau à imiter ; plus exactement, de le renverser. Il est notable, à cet égard, que Virgile, au cours de sa carrière, s'est inspiré successivement de Théocrite, d'Hésiode et d'Homère, c'est-à-dire d'auteurs toujours plus vénérables (à tous les sens du terme), pour finir par inverser dans son *Énéide* le rapport chronologique entre l'*Illiade* et l'*Odyssée* — comme si l'imitation consistait à retourner le temps contre lui-même, à le saisir après coup dans un point de rebroussement.

Dans l'*Énéide*, un tel rebroussement ne se borne pas au rapport entre les œuvres imitées : à la ville à détruire, au foyer à rejoindre, répondent désormais une ville à fonder, un foyer à quitter sans retour. L'imitation retourne, si l'on veut, le modèle contre lui-même (et de même, la remontée chronologique laisse peut-être entrevoir, par-delà le passé le plus vénérable, qu'il est un avenir plus originel encore que lui), tout en donnant à voir, dans sa propre unité, la loi d'un tel retournement. Soumise à la précellence de son modèle, l'imitation, modèle réduit, lui imprime en retour une imperceptible précession. La version virgilienne ne se borne pas à restituer le texte homérique, mais à réfléchir la distance qui l'en sépare : car plusieurs siècles après Homère, et dans une langue qui n'est plus la sienne, mais qu'il ne cesse de hanter, Virgile chante le même monde que lui, pour célébrer ce qui dans ce monde en prépare la fin au nom d'un avenir déjà prononcé.

De ce renversement, les rapports entre personnages fournissent une autre illustration. Énée est à la fois un Achille et un Ulysse, sans pour autant être composite : il évolue de l'un à l'autre et assure leur unité tout en les dépassant l'un et l'autre. Comment y parvient-il ? Par l'imitation. L'*Énéide* s'achève ainsi sur la mort de Turnus, qu'Énée tue de sa main, *ira terribilis*<sup>4</sup>, comme Achille tue Hector. Or, s'il faut qu'Énée incarne une nouvelle forme de *virtus* qui renonce à l'héroïsme archaïque, une telle colère ne laisse pas d'étonner de sa part, dans l'exacte mesure où elle est digne d'Achille : comment donc éviter que l'imitation n'entraîne une régression à la colère homérique ? Après tout, Achille lui-même fait preuve de pitié après avoir tué Hector. Mais telle est justement la différence cruciale : Achille a d'abord tué Hector, et non content de le tuer, a outragé son cadavre. Énée, lui, éprouve de la pitié avant la mise à mort<sup>5</sup>. Le mouvement est inverse, ce qui est plus qu'une simple nuance ; car si l'*Illiade* a pour sujet la colère d'Achille, et s'étend de son origine à son terme, dont le tombeau d'Hector témoigne<sup>6</sup>, pour Énée, le problème ne tient plus aux honneurs funèbres dus à l'ennemi, mais avant tout à son exécution. Si Énée doit donc ressusciter sa colère, c'est qu'il ne s'agit plus de celle d'Achille : autant la seconde est durable et impulsive (Hector n'échange quelques mots avec Achille qu'après avoir reçu le coup fatal, pour le supplier en vain de ne pas outrager son cadavre), autant la première est ponctuelle, suspendue à la reconnaissance et à l'interprétation d'un signe (le boudrier de Pallas) ainsi qu'à l'accomplissement raisonné d'un devoir. L'*Énéide* n'a donc pas à s'achever sur l'évocation du tombeau de Turnus — entre sa mort et son ense-

velissement, nul retard ne peut plus avoir lieu ; la colère homérique n'a plus à être surmontée — car celui qui l'incarne dans l'*Énéide*, c'est précisément Turnus. Au cours de la première scène où il apparaît en personne, l'*ira* lui est imposée comme loi de son personnage (elle lui tiendra lieu d'épithète homérique) : la Furie Allecto la lui imprime avec un geste auquel celui d'Énée répondra<sup>7</sup>. En tuant Turnus, c'est une certaine figure d'Achille qu'Énée doit tuer : tel est le seul Hector qu'il puisse affronter. Afin de s'imposer comme origine de la romanité en dépouillant une certaine conception homérique de la valeur, Énée tue Hector et Achille d'un coup, par un geste qu'Achille lui prête. On pourrait montrer que de façon analogue, dans la première moitié de l'*Énéide*, Énée doit traverser le monde d'Ulysse (de la trahison de Sinon à l'accueil d'Achémenide) pour en prendre enfin congé par un geste odysseén, en renonçant à Didon comme Ulysse quitte Calypso.

D'Homère à Virgile, le lien est du même ordre : imiter Homère consiste à en prendre congé tout en inscrivant ce congé dans la matière que le modèle fournit. Pourquoi donc le rapport d'imitation ne peut-il ici qu'être oblique ? Pour des raisons historiques, bien sûr : la Grèce vaincue a séduit son farouche vainqueur — à condition de préciser que le vainqueur avait d'abord été vaincu, et que l'*Énéide* s'appuie justement sur cette défaite originelle pour pouvoir se déployer à distance comme récit d'une *translatio*. Mais cette distance, quelques siècles, n'est pas qu'historique. Comme l'ont montré Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, l'âge que chante Homère n'est pas historiquement passé par rapport au chant qui en renouvelle la présence dans la célébration. Un tel âge ramène, sinon à l'origine du monde, du moins à un monde qu'hommes et dieux partagent, où ils peuvent échanger des paroles, et où leurs races se croisent encore et finissent de se partager. Si l'on nous accorde de qualifier de mythique le rapport que le chant homérique entretient avec un tel monde, ce rapport est interdit à Virgile, ou du moins ne lui est plus donné que médiatement : car la distance historique d'Homère à Virgile a précisément vu l'invention de l'historicité. Si l'imitation d'Homère implique que le monde homérique et ses valeurs inscrivent leur distance sous la loi d'une œuvre nouvelle, il faudra du même coup marquer dans le mythe et par lui son passage à l'histoire (un tel passage sera aussi bien une coupure ; Virgile place son poème non plus sous le signe de l'originel, mais de l'initial : l'homme qui, « le premier », a quitté Troie pour l'Italie s'est détaché de l'âge des origines pour inaugurer celui de l'histoire, qui s'étend jusqu'au *vates* et ne doit pas connaître de fin). Et comme la poésie imite les affaires divines et humaines<sup>8</sup>, la figure des dieux et des hommes s'en trouvera changée, ainsi que leurs rapports, au rythme désormais problématique d'un récit oscillant entre histoire et fatalité.

## II

Nombreux sont les passages de l'*Énéide* qui résument ou anticipent explicitement l'action passée ou à venir. Leurs dimensions peuvent d'ailleurs varier de quelques lignes à plusieurs chants : ainsi le récit que fait Énée de ses errances et de la chute de Troie aux chants II et III. De tels passages sont plus fréquents dans la première moitié du poème, ce qui n'a d'ailleurs rien de très étonnant : l'*Énéide* peut aussi être lue comme la difficile conquête par Énée d'un temps présent où



déployer et orienter son action. Nous voudrions nous arrêter sur l'un de ces passages, tiré du chant I (qui en est particulièrement fertile) : la description des tableaux de la guerre de Troie qui décorent le temple de Junon à Carthage.

Comme l'a montré Otis, la première moitié du chant I est composée selon un plan assez nettement symétrique<sup>9</sup> : deux annonces proleptiques encadrent un conflit entre forces divines. Par deux fois, la question cruciale est posée — comment justifier les épreuves d'un héros tel qu'Énée, *insignem pietate virum*<sup>10</sup> ? : d'abord par le poète lui-même (la réponse n'est autre que la colère de Junon, qui fournit au récit de la tempête son amorce) ; une deuxième fois par Vénus, qui recevra de la bouche de Jupiter, en guise de réponse, une prophétie de la grandeur de Rome. D'emblée, la perspective d'ensemble nous est donnée : aucun suspense ne semble permis ; l'histoire doit être déchiffrée comme déroulement d'un *fatum*. Et pourtant, pour reprendre une expression d'Otis, le reste du chant I est placé sous le signe de l'ironie ; plus exactement, de l'apparence et du faux-semblant. Jupiter envoie Mercure à Carthage disposer favorablement Didon — or, Mercure ne réapparaîtra plus dans le cours du chant, et la transition n'est ici qu'un trompe-l'œil. En revanche, Vénus, apparemment de son propre chef, et comme si Jupiter ne lui avait rien dit, apparaît à son fils sous les traits d'une chasseresse, lui indique la route de Carthage, et ne quitte son déguisement qu'au moment où elle se détourne de lui. Énée s'exclame alors (I, 407-409) : *Quid natum totiens, crudelis tu quoque, falsis/ Ludis imaginibus? Cur jungere dextram/ Non datur, ac veras audire et reddere voces?* A cette question, aucune réponse n'est plus apportée. Force nous est de revenir des hauteurs de l'Olympe aux rivages carthaginois en ignorant tout des lois d'une telle transition. Sans doute la capricieuse Vénus paraît-elle faire à son tour une prédiction à son fils, mais il ne s'agit pas d'une prédiction à proprement parler : si Énée doit retrouver ses compagnons qu'il croyait perdus, c'est qu'ils sont déjà sains et saufs<sup>11</sup>. De l'ordre fatal, nous passons donc au temps incidentel d'un récit qui s'ouvre sous les auspices de Vénus, la déesse romanesque par excellence, et progresse d'apparence en déguisement<sup>12</sup>. Une telle progression est d'autant plus sournoise que les destins des protagonistes semblent parallèles<sup>13</sup>, comme Énée lui-même le souligne à son arrivée à Carthage<sup>14</sup>, et comme son itinéraire l'indique : à la découverte d'une ville en construction (celle de Didon) succède l'image dans le temple d'une ville passée (la sienne). Il va sans dire que nous autres lecteurs, qui avons lu le proème et entendu Jupiter en personne, pouvons être sensibles à une telle ironie. Mais au moment où nous parvenons au seuil du temple, beaucoup de questions restent sans réponse. L'attitude équivoque de Vénus reste inexplicquée ; de la prophétie au récit, les garanties olympiennes semblent se dissiper dans l'incertitude. Enfin, la réaction d'Énée face aux tableaux ne laisse pas d'être curieuse : pour la première fois — et Virgile y insiste<sup>15</sup> — à la crainte succède l'espoir ; or les tableaux qui suscitent cet optimisme nouveau représentent la guerre de Troie et sa défaite. En outre, Énée succombe à une fascination qui va croissant, au point qu'il ne s'aperçoit pas de l'arrivée de la reine, qu'il était pourtant venu attendre. Pour éclaircir ces points, sans doute faut-il essayer de comprendre pour quelles raisons l'espoir, en un instant au caractère inaugural solennellement marqué, ne peut naître qu'au spectacle du passé ; et pourquoi ce passé doit se donner à voir comme spectacle, en ce point du récit, sous forme de tableaux<sup>16</sup>.

### III

Au chapitre XV du traité *Du Sublime*, le pseudo-Longin présente comme allant de soi la connexion privilégiée du discursif et du visuel : « au sens général, on appelle *phantasia* tout ce qui, d'une façon ou d'une autre, présente une pensée susceptible d'engendrer du discours ; dans notre domaine, le terme a pris un sens spécial, [et renvoie aux états] où, sous l'effet de l'enthousiasme et de la passion, non seulement l'on paraît voir ce que l'on dit, mais on le donne à voir aux auditeurs » (XV, 1)<sup>17</sup>. Notons d'emblée deux points : tout d'abord, en rhétorique comme en poétique, bien qu'elles visent des fins différentes<sup>18</sup>, une *phantasia* est une vision entièrement transposable en langage — « le langage explicite les *phantasiai*, et les *phantasiai* suscitent le langage<sup>19</sup> ». En second lieu, la *phantasia* renvoie aussi bien à un objet visé, ou à un état de choses, qu'à un état mental qui leur est corrélatif, et qui se déploie aussitôt en activité.

Il n'entre pas dans notre propos de nous interroger sur les raisons pour lesquelles la vue entretient ainsi avec le langage et la mémoire un rapport privilégié. Il importe cependant de rappeler que le concept de *phantasia* a été emprunté par l'esthétique alexandrine à la philosophie stoïcienne<sup>20</sup>, où il joue un rôle crucial. En effet, au témoignage de Dioclès de Magnésie, rapporté par Diogène Laërce, la théorie stoïcienne de la logique était précédée d'une recherche sur la nature de la *phantasia*, « dans la mesure où le critère par lequel la vérité des états de choses est connue est génériquement une *phantasia*<sup>21</sup> ». Il importe donc de donner de cette dernière une théorie générale, quitte à privilégier par la suite, pour des raisons épistémologiques, l'une de ses espèces (en l'occurrence la *phantasia katalêptikê*). Les différentes sortes de *phantasiai* se laissent distinguer par le mode de leur saisie (certaines sont *aisthêtikai*, sensibles, d'autres non), par leur objet (réel ou illusoire), enfin par leur sujet : c'est ainsi que pour les Stoïciens, les *phantasiai logikai*, également appelées intellections (*noêseis*), sont celles des êtres qui sont eux-mêmes *logikoi*, et qu'il faut distinguer entre *phantasiai teknikai* et *atechnoi*, « car une image n'est pas vue de la même façon par un artiste et par un homme qui ne l'est pas » (VII, 51). D'autant plus frappante paraît alors l'unité de la *phantasia*<sup>22</sup> qui se fait jour sous une telle variété : de la sensation jusqu'à l'intellection, en passant par l'acquisition d'un savoir technique, c'est toujours de *phantasiai* qu'il s'agit ; sous leur diversité, une même puissance est à l'œuvre, qui assure en droit l'unité de notre vie psychique, en permettant d'intégrer l'irrationalité de la sensation dans la rationalité de notre activité mentale. Du même coup, puisque notre rationalité d'êtres *logikoi* ne se laisse pas séparer de notre discursivité d'êtres doués de langage, la *phantasia*, quoique pré-discursive, s'ouvre d'emblée à la possibilité de la discursivité<sup>23</sup>. Tout discours est de la *phantasia* : il en provient, et porte sur elle ; voilà pourquoi le premier discours philosophique doit traiter de la *phantasia* — pour interroger les modes de cette provenance et de cette référence.

Il faut y insister : si le critère de la vérité est une espèce de *phantasia*, cela implique qu'une théorie générale de la *phantasia* ne présume en rien de la valeur logique de son contenu : descriptive avant d'être normative, la théorie de la *phantasia* est aussi une théorie de l'erreur, de l'illusion, ou de la fiction<sup>24</sup>. En tant que telle,

une *phantasia* n'est rien de plus qu'un « contenu de conscience<sup>25</sup> », une impression, une altération, ou une affection dans l'âme<sup>26</sup>, et n'implique encore aucun degré de croyance : pour reprendre une distinction opérée par Lang et Sedley, « une impression [= *phantasia*] stoïcienne n'est pas une impression *que* quelque chose a lieu [...] mais simplement une impression *de* quelque chose ayant lieu<sup>27</sup> », et c'est précisément cette généralité qui autorise de classer les *phantasiai* en fonction de leur effet sur l'âme, c'est-à-dire en fonction de leur plus ou moins grande puissance de persuasion<sup>28</sup>. Par ailleurs, si la nature des *phantasiai* varie avec les capacités psychiques des différents sujets, ces capacités sont à leur tour susceptibles de variation en fonction des *phantasiai* qui les affectent. Sans doute, un animal qui n'est pas doué de raison discursive (*alogos*) n'accédera pas au *logos*, mais un enfant le pourra<sup>29</sup> ; qui plus est, l'exercice d'un art permet à un adulte de développer des *phantasiai* distinctes de celles d'un congénère dépourvu d'expérience. Et un tel développement diffère plutôt en degré qu'en nature des progrès de l'enfant, à cette réserve près que l'exercice d'un art est délibéré, et consiste en variations réglées<sup>30</sup>. Enfin, si la perception se prête spontanément à un travail de variation, et si ce travail peut être délibérément réglé, alors l'activité psychique consiste non seulement à recevoir, mais à classer et à combiner des *phantasiai* (notamment dans le souvenir), voire à en produire<sup>31</sup> : Diogène Laërce nous a conservé une liste de quelques modes de réception ou de production de *phantasiai*<sup>32</sup>. L'un des buts de ce travail de la *phantasia* peut être sa mise à l'épreuve et sa stabilisation : l'on connaît le fameux geste de Zénon, qui comparait la *phantasia* à une main aux doigts étendus, qu'il refermait peu à peu jusqu'à parvenir à la compréhension<sup>33</sup>. Mais il peut également viser à produire des *phantasiai* inédites, et les exemples allégués par Diogène sont révélateurs : les figures fabuleuses de la mythologie se laissent déchiffrer comme produits d'une activité créatrice qui peut aussi bien être spontanée que répondre à des règles.

Or ces figures font également l'objet de récits poétiques. Si la *phantasia* est susceptible de variations réglées ; si le mode de sa saisie peut être corrigé, développé et perfectionné ; enfin, s'il est donné à l'âme de tirer des *phantasiai* de son propre fonds, l'on comprendra que cette activité de la *phantasia* ait pu être traduite par « imagination » ; que selon le pseudo-Longin, les *phantasiai* soient appelées par quelques-uns des « figurations mentales<sup>34</sup> » ; et qu'une telle « imagination » ait pu être appliquée à l'analyse de la création artistique. Car la *phantasia*, à partir du matériau empirique qu'elle soumet à son schématisme, peut constituer et communiquer une vision qui ne dérivera plus d'aucun modèle empirique assignable — l'un des exemples les plus simples et les plus fréquemment cités étant fourni par la représentation de la divinité ou de la beauté<sup>35</sup>. La *phantasia* peut aller jusqu'à offrir de la perfection une figuration concrète ; par là, elle est susceptible d'être mise au service d'une pédagogie de la perception et par la perception. Procédant du connu à l'inconnu, du visible à l'invisible, la *phantasia* est aussi l'activité qui inscrit en retour ce procès dans un produit, et qui donne à voir l'invisible majesté de Zeus dans la beauté et la grandeur surhumaines de son image. Une telle théorie permet à l'esthétique alexandrine de reprendre et de systématiser la *mimêsis* aristotélicienne, puisqu'elle rend compte tant de la puissance pédagogique naturelle de cette dernière<sup>36</sup> que de l'importance de la visualisation et de la reproduction émotive<sup>37</sup>, ainsi que de la supériorité du général sur le particulier qui entraîne la supériorité philosophique de la poésie sur l'histoire<sup>38</sup>.



L'on comprend pourquoi la *phantasia* peut constituer le socle commun aux sciences et aux arts<sup>39</sup>. Non seulement les *phantasiai* se prêtent à un travail critique d'identification et de connexion, d'analyse et de synthèse, mais le résultat d'un tel travail peut être énoncé sous forme de proposition ou consigné sous forme d'image, image et proposition fonctionnant également comme notation abrégée, susceptible d'être conservée et communiquée (ce qui explique que ce ne soit pas l'individu seul qui progresse de l'enfance à l'âge adulte, mais toute l'espèce qui progresse dans l'histoire). Les *phantasiai* sont donc des signes, au sens stoïcien<sup>40</sup>, et des signes qui peuvent fonctionner à différents niveaux : dans les données perceptives (réception et identification) ou entre elles (connexion) ; du perçu au pensé, puis à l'énonciation. Du monde extérieur à l'intimité psychique, puis de celle-ci au monde extérieur, le mouvement de la *phantasia* intègre la multiplicité des perceptions ponctuelles dans l'unicité d'une connexion intellectuelle<sup>41</sup>, qu'elle déploie en un discours à partir duquel le mouvement peut se propager en autrui. La *phantasia* offre donc un modèle réduit qui permet d'articuler le perçu ou le pensé à leur expression ; elle donne et constitue tout à la fois un noyau de relations qui peut toujours être développé en réseau, et qu'un tel noyau soit le produit de l'art n'y change rien, au contraire : à certains égards, peintures et sculptures proposent des *phantasiai* plus denses et plus élaborées, ou à tout le moins particulièrement aptes à éduquer nos perceptions.

Comprendre de telles *phantasiai* revient à développer correctement le noyau qu'elles proposent (on sait l'importance que les Stoïciens ont accordée à l'interprétation allégorique des mythes) — à assumer la tâche herméneutique à laquelle elles convient. Car si le modèle réduit de la *phantasia* peut servir d'aide-mémoire, une fois opéré le travail de l'interprétation, c'est parce qu'avant ce travail, la *phantasia* invite déjà à s'y attaquer, et conserve inscrite en elle-même, dans sa structure de renvoi, une puissance de persuasion plus ou moins marquée, un appel à l'interprétation, une invitation à dépasser le niveau de la perception brute pour développer le réseau que le signe implique. Cet appel, c'est le *thauma*, l'étonnement admiratif (que le philosophe éprouve devant le monde, œuvre du demiurge ou du feu artiste, mais qu'il faut le plus souvent réveiller chez les hommes inattentifs<sup>42</sup>). Et ce travail de développement et d'intégration, du modèle réduit au réseau qu'il concentre, permet de passer d'une perception passive et passionnelle, simple *pathos*, rapport partiel et mutilé avec le monde, à l'activité rationnelle d'une âme qui saisit désormais l'insertion du local dans le cosmos. Nous retrouvons encore la *Poétique* : l'herméneutique est aussi une *katharsis*.

#### IV

De la *phantasia* selon le pseudo-Longin, qui entrelace le spectacle, l'émotion qu'il suscite, et sa communication discursive, le prologue de *Daphnis et Chloé* fournit un bon exemple, dont Claude Imbert a proposé une analyse magistrale. Le tableau conservé dans le bois des Nymphes présente sous forme synoptique toute l'histoire qui fera l'objet du récit ; de nombreux spectateurs qu'attire sa renommée viennent rendre un culte aux Nymphes et admirer le tableau, sans saisir le rapport entre ces deux attitudes. L'auteur, en revanche, développe l'histoire impli-



cite à l'aide d'un exégète : du même coup, non seulement il rend manifeste le lien entre les Nymphes et le tableau, mais il effectue une purgation de la passion érotique tout en rendant au dieu Éros l'hommage qui lui est dû. A condition d'être correctement interprété, le tableau explique donc sa propre origine<sup>43</sup> et justifie sa situation dans le bois ; son caractère synthétique et synoptique ne se borne pas à résumer l'histoire, mais en donne immédiatement à voir l'unicité ; enfin, le récit qui s'étend du tableau admiré dans le bois aux tableaux dédiés aux Nymphes constitue une initiation tant des héros que des lecteurs. L'espace visuel du tableau figure l'unité de la séquence temporelle qui conduit de sa découverte à sa consécration, et cette séquence relate la réalisation progressive des œuvres du dieu, qui est aussi la cause première du tableau : du coup, l'art de ce dernier, qui reflète et concentre la beauté naturelle qui l'entourne, invite le spectateur/lecteur admiratif à ramener à sa cause divine la *tuchê* dont il offre l'image<sup>44</sup>, en substituant à la simple renommée le récit raisonné d'un interprète<sup>45</sup>. On notera la subtilité de l'hommage ainsi rendu à Éros : il s'agit pour l'auteur à la fois de lui rendre un culte et de lui échapper<sup>46</sup>, tout en proposant au lecteur un remède ou une instruction préliminaire. Car à moins qu'il n'y consente, nul n'échappe à la puissance d'Éros, de tous les dieux le plus puissant<sup>47</sup>. Or le seul moyen de l'y faire consentir, c'est précisément de célébrer son pouvoir (à ce point de vue, le roman prolonge l'antique tradition hymnique) et de s'y soumettre : aussi bien ce pouvoir est-il irrésistible, puisqu'il est inscrit dans notre rapport perceptif au monde<sup>48</sup>. Pour échapper au dieu, il faut le célébrer, reconnaître sa puissance, et s'y soumettre ; le récit (causé par lui, traitant de lui, à lui dédié) remplit cette triple fonction. Peut-être est-ce une telle tension qui se résume dans l'étrange expression *antigrapsai tê graphê* (prologue, 2), où la traditionnelle ambiguïté de la *graphê* — peinture, écriture — est comme dédoublée : car une *antigraphê* désigne tout à la fois une copie ou une transcription, une réponse à une lettre, une réfutation. De la *graphê*, à la *graphê* qu'est le tableau, où le poème du dieu reste visible à qui sait lire<sup>49</sup>, la *graphê* du récit doit donner une réplique — la réplique.

Les différences qui séparent Virgile de Longus paraissent d'autant plus significatives que les analogies sont frappantes. A Carthage comme à Lesbos, les tableaux se situent au cœur d'un bois sacré, et semblent chargés de valeurs religieuses. Dans les deux cas, le regard des spectateurs est aussitôt pénétré d'admiration<sup>50</sup>. Cependant, chez Longus, l'effet bénéfique du spectacle est inséparable de sa mise en récit ; pour Énée, il est solennellement proclamé avant même la description. Chez Longus, la renommée amène les spectateurs au tableau ; chez Virgile, c'est exactement l'inverse qui se produit<sup>51</sup>. En outre, si l'unicité du tableau de Longus ne fait aucun doute, Virgile décrit une multiplicité de tableaux, qui semble par ailleurs se résorber progressivement. Enfin, dans le roman grec, les différents éléments du tableau sont simplement énumérés, dans un ordre visiblement chronologique, en une seule longue phrase nominale d'où toute marque d'énonciation a été effacée<sup>52</sup> ; alors que dans l'épopée latine, le regard d'Énée est censé suivre les points forts du spectacle *ex ordine*, sans toutefois que la nature de cet ordre soit explicitée — et si le sujet paraît s'effacer derrière la description, ce n'est plus en vertu de l'affranchissement des tableaux, mais au contraire parce que le spectateur s'y est englouti.

Revenons à leur disposition : l'on s'accorde généralement à reconnaître sept tableaux distincts. Le premier (467-468) offre un panorama général, où le parallé-

lisme des deux vers invite à voir une composition symétrique, qu'un unique nom propre — Achille — vient rompre en fin de description au profit des Grecs. Une telle scène pourrait être située à peu près n'importe où dans l'*Iliade*, si la présence du héros grec ne nous imposait de la placer soit avant l'*Iliade*, soit dans ses derniers chants (XX ou XXI). Le second tableau (469-473) renvoie sans conteste à la Dolonie (*Iliade*, chant X), quoique l'oracle relatif aux chevaux de Rhésus ne se retrouve pas chez Homère. Troïle, dont la fin est rapportée aux vers 474 à 478, n'est mentionné qu'à l'extrême fin de l'*Iliade* (XXIV, 257), mais a été tué par Achille avant la guerre de Troie. Le quatrième tableau (479-482) résume la procession des femmes d'Ilion aux vers 286 à 311 du chant VI. Le cinquième, apparemment composite (483-487), renverrait à deux épisodes du chant XXIV : l'outrage infligé au cadavre d'Hector (vv. 15-16 ; à noter que chez Homère, le corps n'est pas traîné autour de Pergame, mais du tombeau de Patrocle) et son rachat par Priam (483-487). Lorsqu'Énée se contemple parmi les guerriers, la scène qu'il revoit peut se situer aux chants V (combat contre Diomède), XIII (contre Idoménée), ou XX (contre Achille), voire après l'*Iliade*, comme le suggère le vers 489 et la présence de Memnon. Enfin, Penthésilée (490-493) n'intervient dans la guerre de Troie qu'après l'*Iliade* — ses exploits, comme ceux de Memnon, relèvent de l'*Éthiopide*.

On l'aura constaté, l'ordre adopté est loin d'être chronologique. Sans même tenir compte des tableaux extra-homériques ou difficilement assignables, l'on passe de X à VI, puis à XXIV. Il semble toutefois que cette succession tende à se faire chronologique, comme en font foi Memnon et Penthésilée. A cet égard, Virgile se distingue encore de Longus. Chez ce dernier, le champ de la description, par rapport au contenu du roman proprement dit, est légèrement décalé vers le passé (le roman s'ouvre non pas sur les « femmes accouchant », mais sur la découverte des nourrissons ; quant à l'« invasion d'ennemis », elle se produit au livre II). Chez Virgile, en revanche, les tableaux débordent dans les deux sens, comme si le modèle réduit des *Iliacae pugnae* ne pouvait s'y borner, et ne pouvait les inscrire que dans un cadre trop large. Sans doute cela est-il inévitable : d'abord, Longus ménage ses effets, et se réserve un type de suspense auquel Virgile a d'emblée renoncé ; ensuite, l'auteur des *Pastorales* rapporte une histoire qu'il ignorait, et dont il a dû s'enquérir auprès d'un tiers. La description hellénistique de tableaux s'effectue le plus souvent à deux, l'un expliquant à l'autre (ainsi Philostrate). Chez Virgile, nul besoin d'interprète, et si Énée communique sa vision au fidèle Achate, c'est pour en tirer aussitôt une leçon, bien que sa description proprement dite soit des plus sommaires<sup>53</sup>. Et pour cause : après tout, Énée y était, comme Achate, et il ne semble rester personne à qui décrire ou expliquer quoi que ce soit.

Pourtant, une description a bien lieu. Et si, comme chez Longus, elle est effectuée par un auteur effacé, ce n'est plus ici le regard de l'auteur qui en soutient seul le déroulement. La description ne peut plus être initiale, tenir lieu de prologue, à cause de ce décalage de regards, dont l'un traverse l'autre et lui prête son discours. Car ce qu'Énée ne voit pas, et que Virgile nous donne à voir, c'est la disparition de son regard dans les tableaux, qui s'accompagne d'un brouillage de leurs frontières. De fait, les seuls critères qui puissent être retenus pour les distinguer les uns des autres sont leurs différences de contenu ou leurs positions respectives ; à cet égard, s'il paraît d'abord assez facile de les isoler, la situation se complique assez rapidement. Le premier tableau (s'il s'agit bien d'un tableau, et

non pas d'un diptyque) est explicitement soumis au regard d'Énée; tel est également le cas du second, qui est placé non loin de celui-ci, quoique sa seconde moitié paraisse déjà jouir d'une certaine autonomie. Avec le troisième tableau, toute référence explicite au spectateur est désormais supprimée, et sa situation assez vague permettrait de supposer qu'il s'agit d'une partie du tableau précédent, si celui-ci n'était un nocturne (la Dolonie a lieu de nuit). Qu'un tel effacement d'Énée ne corresponde cependant pas à la neutralisation de son point de vue, la nature de la transition qui conduit de Troïle aux femmes d'Ilion en témoigne : de spatial, le rapport entre tableaux est devenu temporel.

Cette temporalisation de la description s'effectue également par le biais des temps verbaux. Les deux premiers tableaux sont décrits à l'imparfait, mais déjà la Dolonie se décompose en deux moments dont le second peut être au parfait ou au présent historique (même la scansion ne permet pas d'en décider)<sup>54</sup>. Dans le troisième tableau, l'hésitation n'est plus temporelle, mais aspectuelle : entre présent duratif et présent ponctuel, la délicatesse de la notation ne tranche pas (non seulement la mort de Troïle est saisie comme l'instantané d'un mouvement extrêmement rapide et des traces légères qu'il laisse, mais le moment ainsi fixé est extrêmement fugace ; le corps est sur le point de basculer, mais seuls la nuque, les cheveux et la pointe extrême de la lance sont pour l'instant en contact avec le sol). Enfin, le tableau des femmes d'Ilion revient à l'imparfait, mais s'organise en séquence narrative, du cortège des suppliantes au refus de la déesse. Entre cette dernière scène et la suivante, aucun rapport n'est plus proposé explicitement, mais le temps creuse désormais une perspective intérieure au tableau même : car l'outrage infligé au cadavre d'Hector, décrit sans être représenté, précède la scène de son rachat par Priam<sup>55</sup>.

Jusqu'ici, si le nombre de tableaux paraît difficile à déterminer, du moins la progression semble s'effectuer selon une loi simple : au prix de sa disparition, corrélatrice d'une autonomie croissante des tableaux, un unique regard synthétisant développe leurs récits implicites et transcrit leur disposition en chronologie pour composer un unique tableau synoptique. Mais une telle simplicité exige aussitôt d'être nuancée. En premier lieu, la transcription temporelle s'effectue le long de différentes lignes — selon les contenus, un mouvement de balancier qui tend à reconstituer l'ordre chronologique après un rebroussement initial ; selon les temps, une courbe qui du passé culmine dans le présent figé de la mort de Troïle avant de replonger dans le passé ; selon les actions, une tendance à restituer aux mouvements impliqués dans les verbes une épaisseur temporelle qui leur soit propre, jusqu'à développer les tableaux en scènes ; enfin, selon les rapports entre tableaux, une temporalisation de leur disposition spatiale qui s'achève en ouverture d'une perspective intime. Ensuite, le regard d'Énée qui ressurgit vient brusquement mettre un terme à cet évanouissement, pour nous restituer du même coup une dernière dimension temporelle : celle de la contemplation. Au vers 485, le *tum* ne marque aucun rapport entre tableaux autonomes, mais bien une étape dans leur succession sous un regard, invitant ainsi à relire rétrospectivement leur ordre comme celui d'une promenade dans le temple de Junon. Enfin, à cette réapparition du sujet du regard succède aussitôt l'inscription de ce même sujet dans l'espace pictural qui lui fait face, comme si, par un étonnant renversement, son retour au premier plan pouvait seul mettre le comble à sa disparition — comme si, captivé par les tableaux, Énée se laissait capturer par leur espace au point d'y prendre corps.



Combien de tableaux Énée voit-il donc ? Il ne fait aucun doute que l'activité synthétisante de son regard tend à unifier leur pluralité<sup>56</sup>, et que par ailleurs les liens à peine établis se dénouent ou se déplacent. C'est ainsi que le dernier tableau paraît superposé par collage à la série précédente, isolé dans son présent propre, comme si Penthésilée exigeait un espace réservé ; cependant, la présence de Memnon dans le tableau précédent autorise à soupçonner que cette mise à l'écart de l'Amazone n'est qu'un effet de syntaxe — une simple asyndète, tout comme le rattachement de Memnon à une autre scène ne serait qu'une illusion d'optique suscitée par la coordination<sup>57</sup>. La distinction des derniers tableaux se ramènerait ainsi, en définitive, à un trouble de la ponctuation, que renforcerait la coïncidence de leurs frontières avec celles des hexamètres qui les transcrivent. La synthèse illusoire aboutirait donc à une analyse non moins trompeuse. Comme on le voit, contrairement à ce qui se passe chez Longus, l'unicité de l'histoire, loin d'être figurée et garantie par un unique tableau, se cherche et se perd dans un travail d'unification qui ne cesse de se défaire. Et cela, Énée ne le voit pas ; au sens fort du terme, sa vue admirative reste étonnée, et son regard, comme celui des touristes de Longus, ne parvient pas à surmonter le *thauma* qui le maintient fasciné, fixé sur son spectacle<sup>58</sup>. L'invitation à l'herméneutique est ainsi ruinée dans son principe : alors que le *pathos* du pseudo-Longin traduit une impulsion visionnaire qui se développe jusqu'au langage, le regard d'Énée ne ressurgit qu'au moment où son *pathos* touche à son comble et lui arrache un gémissement. Ce *pathos* réduit tant le regard que le *thauma* à l'impuissance, l'un par l'autre, en les confondant l'un dans l'autre ; et c'est de ce *pathos*, plutôt que des tableaux, qu'Énée propose à Achate, avec larmes, une expression (plutôt qu'une interprétation).

## V

Une telle illusion est sans doute inévitable. Énée est d'autant plus fondé à ne pas interpréter le spectacle qu'il ne le voit pas seulement : il le reconnaît. A moins qu'il ne s'agisse ici encore d'une illusion rétrospective — car s'il reconnaît des lieux et des personnes, il doit à la *fama* et au talent des artistes de pouvoir contempler pour la première fois des épisodes en tant que tels — des événements. Et c'est précisément parce qu'il y était qu'il n'a jamais pu les voir ainsi ; jamais il n'a pu se voir dans la mêlée achéenne. Un tel spectacle exige pour condition la distance qu'ouvre un regard reculant sur lui-même ; mais c'est justement une telle distance qui aveugle Énée : d'un même mouvement, elle réveille et console le *pathos*, en rendant l'absence sensible dans la présence illusoire du tableau<sup>59</sup>. En somme, ce qu'Énée ne voit pas, ce sont les tableaux — leur fonctionnement comme tels : leur présence, que son regard traverse pour rejoindre le contenu présenté, et sur laquelle il se fonde pour déployer une complexité temporelle foisonnante. De même que Carthage, dont les remparts s'élèvent, n'est pas tant une ville à venir qu'une ville en construction, de même les tableaux ne manifestent les combats passés d'Ilion qu'à partir de leur présence comme représentations. On sait qu'aux yeux des Stoïciens, le signe, qui est présent, doit être signe de quelque chose de présent<sup>60</sup> ; en l'occurrence, les tableaux donnent à voir que la guerre de Troie *est* (à présent) passée. Énée laisse le passé actuellement représenté usurper la présence de sa repré-

sensation ; mais une telle présence s'abolit aussitôt posée, puisqu'elle ne restitue que l'agonie d'une ville et les cadavres de ses guerriers. De ce clignement entre l'un et l'autre, le regard d'Énée reste prisonnier, sans parvenir, du signe présent à son signifié, à développer correctement leur relation.

Une fois encore, comment le pourrait-il ? La pleine vision synoptique du présent total n'appartient qu'à Jupiter. Chez Longus, si le tableau peut proposer un modèle réduit des amours de Daphnis et Chloé, c'est que leur histoire est achevée, refermée désormais sur une unité que le tableau figure et peut annoncer. Mais chez Virgile, l'histoire est à la fois inachevée et révolue. Troie ne reviendra plus, et le dépassement de l'*Iliade* est en cours ; les *Iliacae pugnae*, dans l'attente de leur conclusion, ne présentent encore qu'une unité toute rhapsodique<sup>61</sup>. En outre, du fait même qu'elle est achevée, l'histoire de Longus peut servir de schéma pour une infinité d'histoires d'amour analogues, puisque l'amour est inscrit dans notre constitution perceptive. Dans l'*Énéide*, en revanche, il faut distinguer : lecteur, poète et Jupiter jouissent du privilège de la synopsis, et savent qu'il n'y a qu'une histoire, achevée, dont Rome est le centre. Mais pour Énée, si Troie ne doit plus revenir, encore faut-il savoir à quelle histoire nouvelle il faut passer — la condition du passage étant précisément que Troie ne revienne plus<sup>62</sup>. La piété consistera alors à admettre qu'il n'y a qu'une histoire possible, même si elle ne se laisse pas déchiffrer<sup>63</sup> ; et pour peu que cette piété soit oubliée, une multitude d'histoires fictives paraîtra s'ouvrir : être passionné revient à faire comme s'il y avait plusieurs possibilités (à rester à Carthage, comme si cela se pouvait). En somme, c'est comme si, pour s'affranchir du poids énorme du modèle homérique et imposer son statut d'épopée romaine, l'*Énéide* devait affronter le risque du genre romanesque — le genre érotique, mais aussi initiatique par excellence. Les deux erreurs d'Énée, solidaires l'une de l'autre, sont donc de ne pas reconnaître que le passé est à la fois irrévocable et inachevé, et de croire que tout est possible — y compris l'échec de sa mission.

Car Énée oublie dans l'épreuve présente de rapporter celle-ci à la loi supérieure du *fatum*. Sa première apparition, au cœur de la tempête, nous le montre au désespoir, fasciné par le passé au point d'envier le bonheur des guerriers tombés sous Troie, et de regretter de n'être pas mort sous les coups de Diomède<sup>64</sup> ; une fois le calme revenu, s'il console ses compagnons en remplaçant la tempête dans une série de malheurs passés qui reste orientée vers un terme à venir garanti par les destins, Virgile a soin de souligner que son héros ne fait que simuler l'espoir ; d'ailleurs, le sens même de cette série lui échappe, puisqu'il n'aspire encore qu'à voir « ressurgir le royaume de Troie<sup>65</sup> ». Aussi le spectacle des tableaux ne fait-il que le confronter à sa propre cécité, en lui donnant à voir l'objet impossible et vain de sa nostalgie. C'est à nous qu'il revient de déchiffrer, dans la fausse fenêtre synoptique dont son regard passionné trace le cadre hésitant, le dépassement du passé : le décentrement de l'*Iliade*, et sa rhapsodisation au nom d'une perspective plus vaste. Car le poème de la colère d'Achille ne peut être qu'une étape, tout comme la ruine de Troie est une condition nécessaire, mais non suffisante, de la réconciliation définitive de Jupiter et de Junon, que la fondation de Rome achèvera de sceller<sup>66</sup>. Énée, quant à lui, ne peut saisir la présence des tableaux comme telle. D'abord, il néglige de les rapporter à leur contexte immédiat — le temple de Junon — alors même que la seule divinité représentée en eux détourne le regard. En second

lieu, il ne peut savoir que si tous les héros qui y figurent sont morts, deux exceptions (invisibles : l'une ignorée, l'autre aveuglante<sup>67</sup>) contribuent à souligner que les temps de l'*Iliade* sont désormais révolus. Car Diomède et Énée sont les seuls à avoir survécu. Or Diomède, qui par deux fois décide du destin de Troie<sup>68</sup>, et sous les coups duquel Énée regrette de n'avoir pas trouvé une mort héroïque, ce même Diomède précède Énée en Italie — mais pour refuser de prendre les armes contre lui, et le désigner aux ambassadeurs latins comme l'homme du destin<sup>69</sup>. Cela, Énée ne peut encore que l'ignorer ; il devrait alors lui être d'autant plus facile de saisir le caractère exceptionnel de sa propre figure de vivant parmi les morts, et d'y reconnaître le centre visible et secret de la série, par lequel le passé se prolonge en avenir, si son *pathos* présent ne lui interdisait d'interpréter non seulement la distance qui le sépare de sa figure, mais encore celle qui la détache sur le fond d'un monde mort. En revanche, pour nous lecteurs, le caractère focal de la figure d'Énée, sur laquelle le regard d'Énée ne peut s'attarder, est inscrit dans le rythme même de la série. Car si l'unité de l'épopée homérique doit être refondue dans un ensemble plus vaste, il faut que l'unité de son sujet — la colère d'Achille — soit dépassée, et que son héros abdique en conséquence sa position centrale. Or Achille est omniprésent tout au long de la série de tableaux (aux vers 458, 468, 475, 484, où il est toujours désigné sous le même nom, toujours en fin de vers, comme un refrain), et n'est mentionné avec une telle fréquence en aucun autre passage de l'*Énéide* ; mais le tableau crucial qui le représente renonçant à sa colère est précisément celui où son nom disparaît au moment même où le regard d'Énée ressurgit au premier plan (vv. 485-487) — et qui plus est, non seulement ce regard n'est pas expressément assigné à Énée, mais les trois vers décrivent le rachat d'Hector de façon, sinon à convenir aussi bien au héros grec qu'au spectateur troyen, du moins à les faire coïncider en certains points<sup>70</sup>. Entre la dernière mention d'Achille et l'apparition de la figure d'Énée dans le champ de vision, pendant trois vers critiques qui coïncident avec le comble du *pathos*, les deux héros se mêlent<sup>71</sup>.

Que la série de tableaux désigne en Énée un nouvel Achille n'est pas pour nous étonner : un signe peut aussi être divinatoire (Énée est donc fondé à y voir un bon augure, en dépit de son interprétation erronée)<sup>72</sup>. Chez Longus, le tableau est un ex-voto, consacré au terme de l'histoire qu'il introduit ; chez Virgile, les peintures annoncent également le récit à venir, mais au prix d'un renversement radical, puisque leur contenu manifeste renvoie à un passé irrévocable, que l'*Énéide* ne chantera pas<sup>73</sup>, mais dont le caractère irrévocable reste à manifester. L'« iliade » inverse de Virgile visera non pas à détruire, mais à fonder une ville ; en ce point, où Énée croit encore que ce sera une deuxième Troie, il vient d'assister à la construction de Carthage, puis contemple la ruine d'Ilion. En fait, l'histoire renversera cette apparence : *delenda Carthago*, et Rome sera éternelle. Ce que les tableaux indiquent ici, c'est donc bien qu'une *Iliade* fournira la matière d'une épopée à venir, mais que l'*Iliade* ne pourra être répétée qu'à la condition d'être du même coup effacée : ce n'est pas Virgile, mais Énée qui achèvera de chanter Troie, consommant ainsi sa ruine. Troie ne peut plus avoir lieu ; cette impossibilité de recommencer, qui donne son épaisseur à l'histoire, constitue aussi, d'Homère à Virgile, la tradition et son lien. Une bonne interprétation des tableaux aurait donc impliqué qu'entre les deux étapes de la promenade d'Énée — entre



Carthage et les tableaux du temple — il n'y ait pas simple juxtaposition, mais synthèse ; il aurait fallu que l'espace de la représentation ne se confonde pas illusoirement avec celui de la ville détruite, mais déploie effectivement celui de la ville à venir. Énée, pour sa part, tentera bien une telle synthèse — mais entre Troie et Carthage, pour n'avoir pas su lire l'avertissement que recèle le retour de la fiction au réel : la transition de la présence illusoire de Penthésilée, la vierge guerrière qu'Achille aime et tue, à l'arrivée effective de Didon, la veuve royale ignorante du destin, qu'il ne voit pas, lui qu'elle ne peut voir encore.

## VI

Il existe cependant dans l'*Énéide* une représentation réussie de cette synthèse : le bouclier d'Énée<sup>74</sup>, qui répond tant à la prophétie de Jupiter qu'aux tableaux de Junon. Le dieu des dieux avait annoncé à Vénus la grandeur de Rome en chiffrant avec une extrême précision le nombre d'années devant s'écouler d'Énée à Romulus, pour se montrer ensuite beaucoup plus vague : à peine avait-il mentionné la fondation de l'Urbs et prononcé le nom de « Romains » qu'il s'exclama : « Je ne mets de limites à leur puissance ni dans le temps ni dans l'espace : je leur ai accordé un empire sans fin<sup>75</sup> », avant de passer à la soumission de la Grèce (première moitié du II<sup>e</sup> s.), puis à Jules César. Les scènes du bouclier d'Énée, qui suivent également un ordre strictement chronologique, complètent plus ou moins exactement les lacunes de la prophétie, dont aucun élément n'est répété<sup>76</sup>. Quant au lieu que le bouclier figure, il n'est autre que le site même de Rome (à l'exception d'Actium et des Enfers), et la description énumère différents points de la ville qui tracent approximativement un circuit en spirale autour du Palatin ; entre scènes, comme entre tableaux, la transition se fait par des adverbes de lieu — mais ce n'est plus désormais le regard d'Énée qui gouverne la composition : l'espace synthétique du bouclier correspond à la constitution progressive d'un espace réel<sup>77</sup>, et la confusion est d'autant plus troublante entre le représenté et sa représentation qu'aux deux niveaux les scènes sont disposées selon un ordre à la fois local et temporel<sup>78</sup>, où la main du dieu artiste se laisse parfois deviner<sup>79</sup>. Par ailleurs, certaines affinités de motif peuvent sans doute être relevées entre les tableaux et le bouclier — aussi bien ce dernier résume-t-il en son orbe unique la totalité du destin de Rome ; mais il y a plus important : l'unicité de cet orbe, qui enroule en quelque sorte sur lui-même le discours de Jupiter pour figurer et garantir enfin, comme le tableau de Longus, la clôture de l'histoire à venir. Or cette histoire doit culminer dans l'éternité d'« un empire sans fin ». Le bouclier doit donc enfermer l'infinité d'un tel achèvement ; contrairement aux tableaux, qui composent une série imparfaite aux frontières floues, le bouclier doit s'illimenter de l'intérieur. Aux différents points de la Ville succèdent d'abord un lieu invisible qui ne se laisse situer que par sa distance : les Enfers, puis un lieu inassignable par son omniprésence — la bataille d'Actium<sup>80</sup>. Les différentes scènes du bouclier font correspondre à chaque lieu son action, et illustrent les principes de la romanité tels qu'Anchise les avait exposés à son fils<sup>81</sup> ; Actium réalise enfin les différents points de ce programme d'un seul coup, en un seul acte suprême qui résume et couronne le mouvement de toute l'histoire antérieure. Surtout, la description

d'Actium (lieu de l'événement absolu, à la fois central et ubiquitaire) porte à son comble les ressources de l'hypotopose pour faire circuler les scènes animées à travers tout l'espace du bouclier et l'étendre aux dimensions de l'univers, avant de le replier sur son centre : l'Urbs, qu'Auguste parcourt en un triple triomphe<sup>82</sup> avant de regagner le Palatin (d'où la description était partie) et le temple d'Apolon<sup>83</sup>, d'où il contemple les nations vaincues qui convergent des quatre coins du monde.

Ce qu'Énée voit donc alors, sans pouvoir le savoir, c'est qu'il lui faudra à son tour — comme Achille — céder la place à un autre, qui comprendra son histoire d'un point de vue plus vaste. En somme, une telle image excède la compréhension humaine — ce qui ne l'empêche pas d'avoir une grande valeur pratique<sup>84</sup>. La parole de Jupiter se porte d'emblée au terme sans fin de l'histoire universelle ; les tableaux de Junon isolent des incidents locaux qu'aucun but n'oriente. L'orbe du bouclier traduit l'un dans l'autre le site de Rome et l'espace du monde, comme le moment d'Actium résume l'effort séculaire des Romains. L'œuvre de Vulcain constitue bien une *phantasia* — mais une *phantasia* divine, qu'aucune parole humaine ne suffit à énoncer, pas même celle du poète<sup>85</sup>. Car si la *phantasia* donne d'un ensemble trop vaste pour être saisi d'un seul tenant une réduction du global au local, une projection schématique qui en illustre le fonctionnement et permet de le retrouver par un mouvement inverse d'explication, l'espace limité du bouclier donne à voir, de ce mécanisme de réduction projective — à son tour une projection, qui figure la loi même du destin : l'inépuisable lien *urbis et orbis*, du monde et de son centre, de l'histoire et de son sommet. Du même coup, et à ce prix, par delà les critiques qu'Aristote avait adressées au genre épique et à l'histoire, Virgile peut recueillir l'héritage d'Homère en lui conférant après coup sa nécessité. Pour Aristote, l'histoire, discipline du particulier, ne pouvait être qu'inférieure à la poésie, qui vise « le vraisemblable ou le nécessaire » ; et l'épopée devait le céder à la tragédie, qui non seulement inclut tous les moyens dont celle-là dispose, mais l'emporte par sa « clarté » et sa densité, ainsi que par l'unité supérieure de son imitation<sup>86</sup>. Avec son *Énéide*, épopée d'une émergence de l'histoire qui figure sous forme concentrée le progrès de la nécessité même, peut-être Virgile a-t-il visé à donner d'une telle clarté et d'une telle unité une image aveuglante incluant son modèle inversé, réconciliant rumeur et destin, et que la parole n'épuise pas.

## NOTES

1. Brooks Otis : *Virgil. A Study in Civilized Poetry*, Oxford University Press, 1964.

2. *Op. cit.*, p. 3.

3. *Op. cit.*, p. 5.

4. XII, 946-947.

5. Cf. XII, 938 sqq. : *Stetit acer in armis/ Aeneas volvens oculos dextramque repressit./ Et jam jamque magis cunctantem flectere sermo/ Coeperat [...]*

6. Cf. le dernier vers de l'*Illiade* : ὥς οἱ γ' ἄμφιπιπον τάρων Ἑκτορος ἵπποδάμοιο.

7. VII, 457 : *fixit sub pectore taedas*; XII, 950 : *ferum adverso sub pectore condit*. Le verbe *condere* est le dernier qui soit affecté à Énée dans l'œuvre; il signifie également « fonder ». On aura remarqué par ailleurs que la colère brûlante dont la Furie enflamme Turnus réparaît chez Énée, *furiis accensus* (XII, 946), alors que l'âme de Turnus est enfin livrée au froid de la mort (XII, 951 : *illi solvuntur frigore membra*). Cette nécessaire séparation, qui n'est autre que le pouvoir sélectif de l'histoire, se retrouve tout au long de l'*Énéide*, notamment dans le bouclier d'Énée. Loin d'être arbitraire, la fin de l'*Énéide* assigne donc au monde homérique sa clôture et son terme.

8. « La poésie est un poème chargé de sens qui inclut une imitation des choses divines et humaines » (Posidonius ap. Diogène Laërce, VII, 60). Étant donné que pour les Stoïciens, « la sagesse est la science des choses divines et humaines » (Aétius I prooem. 2 [SVF 2.35 = LS 26A]), ou encore « la connaissance des choses divines et humaines ainsi que de leurs causes » (Sénèque, *Ep.* 89.5 = LS 26G), et que « la philosophie est l'amour et la recherche (*adfectatio*) de la sagesse » (Sénèque, *ibid.*; cf. aussi 90.3 : *huius [sc. philosophiae] opus unum est de divinis humanisque verum invenire*), une pratique bien réglée de l'imitation poétique peut être mise au service de l'*adfectatio* philosophique.

9. Otis (*op. cit.*, p. 228) distingue six sections qui se correspondent deux à deux par les extrêmes (les deux sections centrales se subdivisant chacune en trois sous-sections qui se répondent selon le même principe), plus quelques vers de conclusion provisoire : 1) thème du poème (vv. 1-7); 2) colère de Junon (vv. 8-33); 3) tempête (vv. 34-123); 4) retour au calme (vv. 124-222); 5) intervention de Vénus (vv. 223-253); 6) prophétie de Jupiter (vv. 254-296); 7) Coda : la mission de Mercure (vv. 297-304).

10. I, 10.

11. Cf. I, 386-400 : Vénus fait mine d'interpréter un signe augural, qui lui révèle non pas l'avenir d'Énée ou de ses compagnons, mais la situation présente de celui-ci en un autre lieu. Cf. notamment v. 399 : *Aut portum tenet, aut pleno subit ostia velo*.

12. A sa première apparition, Didon est qualifiée de *forma pulcherrima* (I, 486) (alors que la première mention qui en est faite la caractérise comme *fati nescia* [I, 299]), et immédiatement comparée à Diane (comparaison doublement ironique, tant par le choix de la déesse que par l'emploi du matériel homérique : dans l'*Odyssee*, VI, 102-110, elle s'applique à Nausicaa). Quant à Énée, on sait qu'il devra à la nuée dont sa mère l'a enveloppé (I, 412) de rester invisible tout au long du passage qui nous occupe, et qu'il apparaîtra pour la première fois à la reine *as umerasque deo similis*, dans l'éclat d'une beauté empruntée dont sa mère le dote comme un sculpteur rehausse son œuvre (I, 586 sqq.). L'exemple le plus frappant est évidemment fourni par la substitution de

Cupidon à Ascagne (cas-limite de déguisement : l'identité n'est plus que le comble de la similitude). Au chant IV, Didon et Énée revêtiront à leur tour des tenues de chasse, avec les conséquences que l'on sait.

13. En IV, 143 sqq., Énée sera comparé à Apollon comme Didon l'est à Diane. Cette dernière indication d'un rapport presque fraternel intervient au début du récit de la chasse, qui se conclut sur l'épisode des « noces » dans la grotte.

14. I, 437 : *O fortunati, quorum jam moenia surgunt!*

15. Cf. l'anaphore des vv. 450-451 : *Hoc primum in luco nova res oblata timorem/ Leniit; hic primum Aeneas sperare salutem/Ausus [...]*

16. Sur tout ce qui suit, nous renvoyons à Claude Imbert, « Stoic Logic and Alexandrian Poetics », in *Doubt and Dogmatism*, edd. M. Schofield, M. Burnyeat et J. Barnes, Oxford, 1980, pp. 182-216. Notre dette envers ce travail est immense.

17. Καλεῖται μὲν γὰρ κοινῶς φαντασία πᾶν τὸ ὀπωσοῦν ἐννόημα γεννητικὸν λόγου παριστάμενον ἤδη δ' ἐπὶ τούτων κεκράτηκε τὸ νόμα, ὅταν ἂ λέγεις ὑπ' ἐνθουσιασμοῦ καὶ πάθος βλέπειν δοκῆς καὶ ὑπ' ὄψιν τιθῆς τοῖς ἀκούοισιν.

18. La poésie recherche l'ἔκπληξις, alors que la rhétorique vise à l'ἐνάργεια (XV, 2).

19. Claude Imbert, art. cit., p. 182 (« language makes *phantasiai* explicit, and *phantasiai* bring language into existence »).

20. Les principaux textes relatifs à la théorie stoïcienne de la *phantasia* ont été réunis sous forme commode par Anthony Long et David Sedley, in *The Hellenistic Philosophers* [= LS], Cambridge, 1987 (chapitres 39 et 53).

21. Diogène Laërce, *Vies et opinions des philosophes illustres*, VII, 49.

22. Sur les distinctions opérées par les Stoïciens en matière de *phantasia*, cf. Diogène Laërce, VII, 50-51.

23. *Ibid.* : « [...] car la *phantasia* ouvre la marche, puis la pensée discursive, qui est loquace, exprime par le discours ce qu'elle éprouve sous l'effet de la *phantasia* ».

24. Les Stoïciens satisfont ainsi à l'une des exigences que pose Aristote dans le *De anima* (427a29-427b2) avant d'entreprendre son analyse de la *phantasia* : « pourtant [tous ces auteurs] auraient dû en même temps donner une explication de l'erreur, car [...] l'âme y est plongée le plus clair de son temps ».

25. Nous empruntons cette expression à Victor Goldschmidt, *Le Système stoïcien et l'idée de temps*, Paris, 1979, p. 112.

26. Sur la *phantasia* définie comme τύπωσις ἐν ψυχῇ, τούτῃσιν ἀλλοίωσις, cf. Diogène Laërce, VII, 50 (= LS 39A); comme πάθος ἐν τῇ ψυχῇ γιγνόμενον, ἐνδεικνύμενον αὐτὸ τε καὶ τὸ πεποιηκός, cf. Aétius 4.12.1 sqq. (= LS 39B).

27. *op. cit.*, I, pp. 239-240.

28. Sextus Empiricus (*Adv. Math.*, 7.242-246 - SVF 2.65 = LS 39G) distingue entre *phantasiai* convaincantes, non convaincantes, convaincantes et non convaincantes (exemple : les apories), ni convaincantes ni non convaincantes (exemple : les propositions indécidables telles que « les étoiles sont en nombre impair »). Dans tous les cas, le degré de conviction se mesure au mouvement (homogène ou non) que la *phantasia* induit dans l'âme. Quant à sa vérité ou à sa fausseté, comme le soulignent Lang et Sedley dans leur commentaire *ad loc.*,



elle paraît bien être fonction du type de proposition en laquelle elle est transcrite.

29. Cf. Aétius, 4, 11, 1-4 (SVF 2.83 = LS 39E) : « Selon les Stoïciens, l'homme dispose à sa naissance de la partie hégémonique de son âme comme d'une feuille soigneusement préparée pour recevoir l'écriture [ᾧσπερ χάρτην εὐεργον εἰς ἀπογραφήν] ; c'est sur elle que chacune des conceptions singulières vient s'inscrire. Premier mode d'inscription : celui qui s'effectue par le biais des sens. Car après que l'on sent quelque chose de blanc, par exemple, l'on en conserve le souvenir une fois cette chose éloignée, et lorsque se produisent de nombreux souvenirs de même espèce, alors nous disons qu'il y a expérience [ἐμπειρίαν] : car l'expérience est la multiplicité des souvenirs de même espèce [...] Parmi les conceptions, les unes se produisent naturellement et sans le secours d'un art [ἀνεπιτεχνήτως], les autres du fait de notre apprentissage et de notre application — ces dernières ne sont appelées que "notions" [ἔννοιαι], alors que les précédentes sont également appelées "anticipations" [προλήψεις]. La raison [λόγος], en vertu de laquelle nous sommes dits rationnels [λογικοί], achève selon eux d'être complétée à partir des anticipations au cours des sept premières années. » Sur l'identification des ἔννοιαι à un type de φαντασία, cf. notamment Plutarque, *De comm. not.*, 1084 F (SVF 2.847 = LS 39F) : φαντασία γάρ τις ἢ ἔννοια ἐστίν.

30. Cf. Cicéron, *Premiers Académiques*, II, VII : *Meo autem iudicio ita est maxima in sensibus veritas, si et sani sunt, et valentes, et omnia remouventur, quae obstant et impediunt. Itaque et lumen mutari saepe volumus, et situs earum rerum quas intuemur, et intervalla aut contrahimus aut diducimus, multaque facimus usque eo, dum aspectus ipse fidem faciat sui iudicii [...] Adhibita vero exercitatione et arte, ut oculi pictura teneantur, [...] quis est quin cernat quanta vis sit in sensibus? Quam multa vident pictores in umbris et in eminentia, quae nos non videmus!*

31. Que l'activité schématisante de la *phantasia* ait pour condition la mémoire, et que celle-ci repose à son tour sur une puissance rétentionnelle et protectionnelle de la *phantasia*, c'est ce que semblent indiquer certains passages de Cicéron (cf. *Premiers Académiques*, II, VII : la vérité des ἔννοιαι est une condition de possibilité de la mémoire, qui elle-même sélectionne les ἔννοιαι vraies : *Quod si essent falsae notitiae [...], quo tandem his modo uteremur? [...] Memoriae quidem certe, quae non modo philosophiam, sed omnis vitae usum, omnesque artes una maxime continet, nihil omnino loci relinquunt. Quae potest enim esse memoria falsorum?*), et de Calcidius (*In Tim.* 220 - SVF 2.879 = LS 53G) : [...] *singulique item sensus unum quiddam sentiunt, hic colores, sonos alius [...]. atque haec omnia ad praesens; neque tamen praetitorum meminit sensus ullus nec suspicatur futura. Intimae vero deliberationis et considerationis [...] ex his quae nuntiant colligere quid sit illud, et praesens quidem accipere, absentis autem meminisse, futurum item providere.* Si la mémoire, comme le veut Cicéron, retient d'abord le vrai, l'histoire (ainsi qu'en témoigne le progrès des sciences et des arts) peut être considérée comme processus de sélection de la vérité.

32. Modes mentionnés par Diogène Laërce, VII, 53 (SVF 2.87 = LS 39D) : contact direct (exemple : les sensibles), similitude (Socrate et son portrait), analogie (agrandissement ou réduction ; exemples : le Cyclope, les Pygmées), transposition (des yeux sur la poitrine), composition (le Centaure), opposition (la mort), et enfin « une sorte de transition » (μετάβασίν τινα ; exemples : les *lekta*, le lieu). Ces modes paraissent disposés par ordre croissant de complexité.

33. Cicéron, *Premiers Académiques*, II, XLVII (SVF 1.66 = LS 41A).

34. C'est ainsi qu'Henri Lebègue, dans son édition du *Περὶ Ὑψους* (Paris, 1939), propose de traduire εἰδωλοποιία (cf. XV, 1). Le verbe correspondant, εἰδωλοποιεῖν, se trouve chez Aristote (*De anima*, III, 3, 427b20), dans un passage où le Stagirité souligne les différences entre la formation d'une *doxa* et la production d'une *phantasia* : cette dernière dépend de nous et de notre volonté (τοῦτο γὰρ τὸ πάθος ἐφ' ἡμῖν ἐστίν, ὅταν βουλόμεθα — une telle phrase, lue d'un point de vue stoïcien, ne laisse pas d'être suggestive), comme en fait foi la mnémotechnique. Quelques lignes plus bas, il rapproche notre sécurité à l'égard de la *phantasia* de notre attitude devant un tableau (427b24). Comme on le voit, l'acception aristotélicienne du terme *phantasia* hésite entre l'image, l'activité qui la (re-) produit, et sa réception passive (tout en en privilégiant, comme spontanément, la dimension visuelle). Peut-être les Stoïciens ont-ils pris Aristote au mot, et élevé ce *πρὸς ἓν λεγόμενον* à la puissance de la théorie explicite, tout comme ils ont désigné sous ce même terme « a notion of the unity of consciousness, which is scarcely pellucid in the intricate Aristotelian relationships between sensation, *phantasia* and intellect » (Lang & Sedley, *op. cit.*, I, p. 322). Un dernier texte confirme cette impression : le premier chapitre de la *Métaphysique*, où l'on retrouve, dans un ordre croissant, sensation (et notamment sensation visuelle), mémoire, *phantasia*, capacités d'apprentissage, expérience (définie comme synthèse d'une « multiplicité de souvenirs »), art (synthèse d'une « multitude de notions expérimentales ») et science — ces trois dernières étapes s'accompagnant d'une compréhension croissante des causes, ainsi que de la capacité à enseigner, laquelle ouvre la voie à une transmission des acquis aux générations à venir. Tout ceci ne laisse pas de faire songer aux distinctions entre *phantasiai* rapportées par Diogène Laërce en VII, 51, au développement de la raison chez l'enfant selon Aétius, et au progrès historique des arts et des sciences selon Cicéron. L'unification sous un même chef des trois aspects de la *phantasia* distingués plus haut — réception, inscription, production —, inséparables d'un travail d'intégration qui mène du donné au compris, permet donc non seulement d'unifier le champ de l'activité mentale, mais de considérer à nouveau chacun des niveaux de la hiérarchie aristotélicienne comme autant d'étapes sur la voie d'une perfection croissante, et d'une reprise de la passivité première sous la loi d'une maîtrise active.

35. Sur tous ces points, une fois encore, cf. Claude Imbert (art. cit., *passim*, notamment pp. 183-184), qui renvoie à Erwin Panofsky, *Idea — ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin, 1975 (3<sup>e</sup> éd. ; trad. fr. par Henri Joly, Paris, 1983 — pp. 31 sqq. de la tr., Panofsky cite quelques-unes des anecdotes les plus célèbres : Zeuxis composant son *Hélène* à partir des cinq plus belles vierges de Croton, ou Phidias sculptant un Zeus d'une beauté sans exemple).

36. *Poétique*, 4, 1448b5 : « Dès l'enfance les hommes ont, inscrites dans leur nature, à la fois une tendance à représenter [μιμῆσθαι] — et l'homme se différencie des autres animaux parce qu'il est particulièrement enclin à représenter et qu'il a recours à la représentation dans ses premiers apprentissages — et une tendance à trouver du plaisir aux représentations » (trad. J. Lallot et R. Dupont-Roc, Paris, 1980).

37. *Poétique*, 17, 1455a22 sqq. : « Pour composer les histoires et, par l'expression, leur donner leur forme achevée, il faut se mettre au maximum la scène sous les yeux — car ainsi celui qui voit comme s'il assistait aux actions elles-mêmes saurait avec le plus d'efficacité découvrir ce qui est à propos sans laisser passer aucune contradiction interne [...] Il faut aussi, dans la mesure du possible, élaborer une forme achevée en recourant aux gestes : en effet, à égalité de dons naturels, les plus per-

suasifs sont ceux qui vivent violemment les émotions, et celui qui est en proie au désarroi représente le désarroi de la façon la plus vraie [...]» (trad. Lallot - Dupont-Roc, éd. citée, p. 93).

38. *Poétique*, 9, 1451a36-b11.

39. Cf. Claude Imbert, art. cit., p. 184 (et *passim*).

40. Cf. Claude Imbert, art. cit., p. 189-190, qui cite Épictète, *Diss.* I, 6, 10; et Sextus Empiricus, *Adv. Mat.*, 8, 275-276 (SVF 2.223 = LS 53T) : « Ils disent que l'homme ne se distingue pas des animaux irrationnels par le discours proféré [...], mais par le discours intérieur, ni par la seule *phantasia* simple, mais par celle qui est susceptible de transition et de composition [τῆ μεταβατικῆ καὶ συνθετικῆ]. Aussi, comme il possède un concept de la consécution, il obtient du coup une conception du signe, du fait de la consécution; car en lui-même, un signe est de la forme suivante : "si telle chose, alors telle chose". L'existence du signe découle donc de la nature et de la constitution humaines. » Cf. par ailleurs la définition de la *phantasia* que donne Aétius (*supra*, note 26) : la *phantasia* s'indique elle-même avec ce qui l'a produite; elle est d'emblée une structure de renvoi.

41. On sait que σημειῶν signifie également « point ».

42. L'interprétation ne réduit pas plus le *thauma* que l'art ne s'oppose à la nature, mais conduit de l'étonnement à l'admiration.

43. Qui s'avère être, en dernière analyse, la volonté d'Éros lui-même. Cf. II, XXVII, 2 : Pan reproche aux Ménémiens d'avoir « arraché des autels une vierge dont Éros veut faire l'héroïne d'une belle histoire » (ἔξ ἧς Ἔρως μῦθον ποιῆσαι θέλει — trad. G. Dalmeida, Paris, 1934). Le récit, comme interprétation, ramène comme à sa cause à l'activité poétique d'un dieu, et collabore avec elle.

44. Cf. prologue, 1 : le bois sacré est magnifique, « mais plus magnifique encore était le tableau, kai τέχνην ἔχουσα περιττὴν καὶ τύχην ἐρωτικὴν ».

45. Cf. 1 : de nombreux étrangers viennent de loin pour admirer le tableau, attirés par sa réputation; l'auteur, en revanche, produira quatre livres qui constitueront une nouvelle offrande (3).

46. Cf. le prologue, *in fine*.

47. Cf. le récit de Philétas, II, III-VII, et notamment VII, 2-3 : « Son pouvoir passe celui de Zeus lui-même : il règne sur les éléments, il règne sur les astres, il règne sur les dieux, ses pareils [...] Toutes les fleurs sont l'ouvrage d'Éros; ces plantes et ces arbres, il les a créés [τούτου ποιήματα] ».

48. Voir le prologue, 3-4. L'offrande au dieu garantit du même coup une « agréable possession » à toute l'humanité, et l'auteur en détaille les bienfaits pour tous les amants présents (victimes du mal ou en proie au chagrin), passés et à venir, cette dernière classe étant constituée par ceux qui n'ont pas (encore) aimé, c'est-à-dire connu la nécessité de l'amour, « car nul jamais ne fut ni ne sera qui puisse [lui] échapper, tant qu'il y aura beauté sur terre et des yeux pour voir ».

49. Aussi bien le tableau est-il signé dès la première phrase : εἰκόνα γραπτὴν, ἱστορίαν ἐρωτος — et la signature, en un sens, en couvre tout le champ (cf. prologue, 2 : πολλὰ ἄλλα καὶ πάντα ἐρωτικά).

50. Regard de l'auteur des *Pastorales* : ἰδόντα μὲ καὶ θαυμάσαντα (Prologue, 2). Regard du héros de l'*Enéide* : *miratur, videt* [...] (1, 456). On aura noté que, chez Virgile, les deux verbes n'ont pas le même régime : l'admiration, qui porte sur la fortune de la ville, l'adresse et le travail des artistes, précède le regard porté sur les *Iliacas pugnas* (comme si l'élaboration technique recevait une puissance de séduction peut-être dangereuse — telle est l'ambiguïté du *thauma* : étonné, le regard d'Énée se porte d'emblée sur le contenu des tableaux, et néglige

leur statut de représentations). Étonnement et regard achèveront d'être rapprochés au v. 494 (*miranda videtur*) : la fascination a fait son œuvre.

51. Cf. 456-457 : *videt ex ordine pugnas, / Bellaque jam toto fama vulgata per orbem*.

52. Cf. prologue, 2. Sur l'effacement progressif de la *deixis*, dont la disparition coïncide avec la description du tableau, cf. Claude Imbert, art. cit., pp. 209-213.

53. Elle se réduit à une exclamation de deux mots au vers 461 : *En Priamus!*, qui semble faire écho au οὐτός ἐκεῖνος de la *Poétique* (4, 1448b17), et qui fait songer au second mode de réception ou de production des *phantasiai* que cite Diogène Laërce, immédiatement après le contact direct des sensibles : la similitude (cf. *supra*, note 40) — comme si Énée ne pouvait déchiffrer sa *phantasia* que comme *mimēsis* au sens étroit.

54. Cf., pour le premier tableau, 467-468 : *fugerent - premeret - instaret*, et pour le second, 471-472 : *vastabat - avertit*. A noter cependant, pour ce dernier, que la concordance des temps dans la subordonnée entraîne un plus-que-parfait.

55. Cf. l'opposition des temps, vv. 483-484 (*raptaverat / vendebat*).

56. Cf. 494-495 : *Haec dum Dardanio Aeneae miranda videtur, / Dum stupet, obtutuque haeret defixus in uno [...]*

57. Cf. 488-491 : *Se quoque [...] agnovit [...] / Eoasque acies et nigri Memnonis arma. / Ducit Amazonidum [...] agmina [...] / Penthesilea furens [...]*.

58. Cf., une fois encore, 494-495. *Defixus* fait évidemment songer aux opérations magiques de *defixio*. Quant à la capture du regard par l'admiration, et à l'illusion aveuglante qui en résulte, on aura noté que 494 admet deux constructions : soit *videri* est un passif, dont le datif, par licence poétique, tient lieu de complément d'agent (d'où la traduction courante : « pendant que le Dardanien Énée regarde ces choses admirables »), soit il faut le prendre au sens de « sembler, paraître », avec un datif de point de vue, *miranda* devenant alors l'attribut de *haec* (« Pendant que ces choses semblent admirables au Dardanien Énée »). Bien entendu, Énée ne voit pas arriver Didon, qui fait son entrée au vers 496.

59. Nous retrouvons Aristote, selon lequel, comme on sait, « nous avons plaisir à regarder les images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, par exemple les formes d'animaux parfaitement ignobles ou de cadavres » (*Poétique*, 1448b10-12). A cet égard, certaines analyses de la *Rhétorique* sont plus intéressantes encore. Après avoir rappelé que tout plaisir est éprouvé dans la sensation d'un état, définit la *phantasia* « une espèce de sensation faible », et posé que tant le souvenir que l'espoir s'accompagnent toujours d'une *phantasia* de l'objet du souvenir ou de l'espoir (1370a27-30), Aristote effectue en 1370b19-29, des mixtes de plaisir et de douleur que constituent l'amour et le deuil, une analyse où la douleur est rapportée à l'absence de l'objet, et le plaisir, à ce qui supplée sa présence dans le souvenir — on voudrait pouvoir dire « à une *phantasia* », mais Aristote n'emploie pas le terme : dans le premier cas, des entretiens, des portraits et des vers en tiennent lieu; dans le second, une sorte de vision de l'être pleuré. Peut-être de tels passages contribuent-ils à préciser la notion de *phantasia* chez Aristote; il n'est pas impossible que les Stoïciens les aient médités.

60. Cf. Sextus Empiricus, *Adv. Math.*, 8, 254-5 (SVF 2.221 = LS 51H) : « En outre, selon eux, il faut que le signe soit signe présent d'un présent. En effet, certains se laissent tromper et veulent que le signe soit signe présent d'un passé; exemple : "si cet homme a une cicatrice, cet homme a eu une blessure" [...] <or> la



blessure s'est déjà produite et est passée, mais le fait que tel homme ait eu une blessure, cela constitue une proposition et est présent, tout en étant affirmé de quelque chose qui s'est produit [...]» (dans tout ce passage, le seul temps du passé à être employé est le parfait).

61. Pour leur conférer l'unité qui leur manque, Énée devrait les interpréter ; s'il n'y parvient pas, c'est qu'il laisse le passé lui confisquer son présent. Interprétation, délimitation et saisie du présent vont de pair (cf. des expressions telles que περιγραψων τὸ ἐνεστώτως τοῦ χρόνου ; Marc-Aurèle, VII, 29).

62. Cf. le dernier entretien de Junon et de Jupiter : pour la déesse, le nom même de Troie doit disparaître, et son époux le lui accorde (XII, 828 : *occidit occiderit-que sinas cum nomine Troja*) ; ce nom de Troie devient ainsi la dernière parole que prononce Junon, dont la première mention dans l'*Énéide* associait la cruauté et la mémoire (I, 4 : [...] *saevae memorem Junonis ob iram*). Il est remarquable que le problème du nom — et de la langue — n'est pas du ressort du destin (cf. XII, 819 : *nulla fati quod lege tenetur*) : du coup, l'écriture indigène (latine) est garantie, et le nom de « Troie » peut être effacé avec la dernière efficacité : traduit.

63. Ce qui revient à dire que l'effort d'interprétation finit par se résorber en acte de foi. Cf. Goldschmidt, *op. cit.*, § 37 (p. 87 : « non seulement ce principe même [de la providence] demeure sans faille, mais encore il continue à s'appliquer dans toute sa rigueur. Ce à quoi on renonce, ce n'est pas à affirmer cette application, c'est à l'interpréter »).

64. I, 94-101.

65. I, 198-209.

66. En dernière analyse, la colère de Junon s'explique par les avanies que lui fait essuyer son époux. Cf. I, 37-38. Les Troyens tirent leur origine d'une infidélité de Jupiter ; Ganymède, que Jupiter enlève pour sa beauté, usurpe en outre les fonctions d'Hébé, l'unique fille que Junon ait donné à son époux. Avec le jugement de Pâris, le *casus belli* était tout trouvé. L'oubli de l'injure appelle l'extinction de la race qui l'incarne. Du même coup, Jupiter achève de dépouiller le vieux Zeus, pour se confondre désormais avec la majesté du *fatum*.

67. Cf. Jean-Pierre Vernant (« Au miroir de Méduse », in *L'Individu, la Mort, l'Amour*, pp. 117 à 129) qui analyse un détail cultuel rapporté par Pausanias : « [...] sur le miroir du temple, la face des vivants s'enténébre [...] Le fidèle [...] se voit [...] tel qu'il sera quand il aura quitté la lumière du soleil pour gagner le pays des morts » (p. 119). En l'occurrence, Énée se voit parmi eux. Qui plus est, il est invisible — p. 124, Jean-Pierre Vernant rappelle fort opportunément que l'invisibilité est le propre d'Hadès et de son peuple.

68. En enlevant à temps les chevaux de Rhésus (légende d'ailleurs inconnue d'Homère ; il est d'autant plus significatif que Virgile l'ait adoptée) et en dérochant le *fatale [...] Palladium* (II, 165-166).

69. Cf. XI, 232-233 (*Fatalem Aenean*). Tout son discours (XI, 252-293) proclame la fin de l'âge des héros : après avoir rappelé de quelles souffrances les chefs Achéens ont expié leurs crimes, Diomède déclare « ne plus se souvenir ni se réjouir des maux anciens » et rend hommage tant à la valeur guerrière qu'à la piété de son adversaire d'autrefois.

70. Au vers 484, le sujet est Achille. En 485, le sujet sous-entendu est manifestement Énée (disparu depuis une quinzaine de vers) : le *corpus amici* ne peut guère s'appliquer à Patrocle, dont les funérailles ont lieu avant le rachat d'Hector. Cela dit, le gémissement à la vue de Priam pourrait être poussé par Achille. Cf. *Iliade*, XXIV, 507-512 : « Achille, à ces mots, fut rempli du regret de son père. / Il prit la main du vieux et l'écarta tout douce-

ment. / Tous deux se souvenaient. L'un, étendu aux pieds d'Achille, / pleurait éperdument en songeant au vaillant Hector ; / l'autre pleurait sur son père et parfois sur Patrocle » (trad. F. Mugler).

71. On songe au procédé rapporté par le pseudo-Longin au chapitre XXVII du traité *Du Sublime*, qui consiste à passer sans transition du récit rapporté au discours direct, ou de la troisième à la deuxième personne (dans une même tirade, voire au cours d'une même phrase), et que l'auteur ne caractérise pas en termes grammaticaux, mais comme une brusque substitution de personnages — « la transition dans l'expression a devancé celui qui la faisait » (XXVII, 1). Il ajoute que cette figure est employée de préférence « quand le moment devenu critique ne permet pas à l'écrivain de différer, mais qu'il le contraint subitement à passer de personnes à d'autres » (XXVII, 2), et la caractérise d'un terme fort approprié : τὸ πολυπρόσωπον (XXVII, 3).

72. Sur « divination et connaissance dans le présent », cf. Victor Goldschmidt, *Le Systême stoïcien et l'idée de temps*, §§ 33-39 (p. 80 : « La pleine connaissance des événements et de leurs causes n'appartient qu'à Dieu [...] C'est principalement dans la divination que l'homme, autant qu'il en est capable, imite cette vision d'ensemble, à partir d'un événement singulier », ainsi que le § 47 (pp. 103-104 : « Il [sc. le devin] nous donne lecture d'un texte à interpréter, mais c'est à nous d'en faire l'exégèse [...] Aussi la divination est-elle propre tout juste à fournir une image extérieure qui figure l'office réservé au sage, seul devin digne de ce nom »).

73. Nous avons déjà vu que Virgile inverse dans son épopée les rapports chronologiques des poèmes homériques ; or nous sommes ici en présence d'une séquence iliadique greffée dans la section odysseenne des épreuves d'Énée. Les correspondances de détail que l'on peut observer entre les sujets des tableaux et les chants VII à XII se ramènent alors à des effets particuliers de la structure globale du poème : ainsi de la Dolonie, qui annonce les exploits de Nisus et d'Euryale, de Troïle qui fait songer à Pallas ou à Lausus, comme Penthésilée à Camille ; de toute façon, puisque Virgile s'est inspiré de l'*Iliade* et du cycle épique, cette sorte d'analogies est inévitable. Les personnages qui ne donnent lieu à aucune transposition terme à terme paraissent en l'occurrence plus instructifs, soit qu'ils conservent leur identité (tels Diomède et Énée), soit qu'ils se dispersent entre plusieurs figures (ainsi Achille : à la fois Énée et Turnus). Si les tableaux ont une valeur divinatoire, ce n'est pas tant parce qu'à la suite du renversement opéré par le poète, une *Iliade* reste à venir pour son héros, mais plutôt parce que, d'Achille à Énée, ils manifestent une transition en cours.

74. VIII, 636-731. Sur le bouclier d'Énée, on se reportera à l'ouvrage d'Antoinette Novara : *Poésie virgilienne de la mémoire. Questions sur l'histoire dans l'Énéide* 8, Clermont-Ferrand, 1986 ; tout le chapitre 4 (pp. 89-129) lui est consacré.

75. I, 276-279 : *Romulus [...] Mavortia condet / Moenia Romanosque suo de nomine dicet. / His ego nec metus rerum nec tempora pono : Imperium sine fine dedi.*

76. Sur les principes qui ont pu gouverner les choix qu'opère Virgile dans l'histoire romaine, cf. Novara, *op. cit.*, *passim*. Selon Marta Sordi, citée par A. Novara (pp. 123-124), certaines considérations de symbolisme arithmologique permettent de supposer que le poète, jouant d'une incertitude de la tradition, aurait associé l'invasion gauloise (390) à la chute de Véies (396). Au tableau de la résistance aux Gaulois succède en effet l'allusion à Catilina, dont la conjuration date de 63 (année de la naissance d'Auguste) : d'une scène à l'autre s'étendrait donc une période de 333 ans, qui fait évidemment songer à la prédiction de Jupiter, ainsi qu'à la struc-



ture arithmétique de la composition des *Bucoliques*. A cela s'ajouterait, « dans les allusions aux arguments de Camille pour empêcher les Romains d'émigrer à Véies [...] la référence à la première "année d'années" de Rome, ces "365 ans" dont parlait Camille selon l'historien [sc. Tite-Live] » (*op. cit.*, p. 123). Cette même année d'années s'étendrait de 396 à la bataille d'Actium, qui inaugurerait ainsi une nouvelle période; Auguste constituerait du même coup le point focal en lequel les deux séries de 333 et 365 ans se rejoindraient.

77. Toutes les étapes de la description ne se laissent pas localiser avec une égale précision. De la grotte du Lupercal (au pied du Palatin), nous passons à la vallée Murcienne, entre Palatin et Aventin, où il faut sans doute situer les Jeux de Romulus. L'épisode d'Horatius Coclès se situe au pont Sublicius; de là, la description passe au Capitole. La scène infernale sépare cette description de celle d'Actium (les deux seuls motifs à ne pas être situés à Rome concluent donc la série). La scène d'Actium s'achève cependant par le triomphe romain d'Auguste. — Quant aux transitions, cf. 635 (*nec procul hinc*), 642 (*haud procul inde*), 652 (*in summo*), 663 (*hic*), 666 (*hinc procul*), l'étonnant *haec inter* de 671, etc., auxquels on peut sans doute ajouter l'*in summo* de 657, qui « paraît impliquer une double localisation de la scène : en haut du bouclier et à l'endroit le plus haut de la ville » (Novara, *op. cit.*, p. 103); contrairement aux tableaux, le bouclier peut jouer du relief.

78. Si les tableaux représentent les *Iliacas ex ordine pugnas* (I, 456), Vulcain cisèle sur le bouclier les *pugnata [...] in ordine bella* (VIII, 629). Cet ordre est évidemment chronologique, mais « le poète suggère que les indications locales qu'il fournit concordent avec les indications temporelles » (Novara, *op. cit.*, p. 99, n. 56). Reste à préciser que la spatialité en question est à la fois celle de la ville et celle du bouclier, tout comme la temporalité historique paraît coïncider avec l'activité du dieu artiste. Sur les difficultés apparemment insurmontables que de telles concordances opposent aux tentatives de reconstitution du « carton du bouclier d'après Virgile », cf. Novara, pp. 93-96.

79. Cf. 630 (*fecerat*), 637 (*addiderat*), 666 (*addit*); cf. en outre le rappel des métaux qui composent le bouclier dans la description du Capitole et du combat naval. Dans

certains cas, le matériau de l'œuvre coïncide avec la matière représentée (cf. l'*argenteus anser* du v. 655, et les torques d'or du v. 661).

80. Cf. 666 : *hinc procul*, et 671 : *haec inter*.

81. Cf. VI, 851-853 : *Tu regere imperio populos, Romane, memento; / Hae tibi erunt artes : pacisque imponere morem, / Parcere subjunctis et debellare superbos*.

82. Ce triple triomphe fait peut-être écho à l'outrage qu'Achille inflige au cadavre de son ennemi (I, 483); cette correspondance contribuerait à expliquer pourquoi Virgile se sépare ici d'Homère, selon lequel le corps d'Hector est traîné autour du tombeau de Patrocle. Par ailleurs, il n'est peut-être pas fortuit que les différents lieux retenus par Virgile tracent à peu près, du Palatin au Capitole, un circuit analogue à celui que les triomphateurs empruntaient, mais en sens inverse.

83. Selon A. Novara (*op. cit.*, p. 119), tout laisse à penser qu'il s'agirait d'Apollon Chronocrator.

84. Cf. les derniers vers du chant VIII : *Talia per clipeum Vulcani, dona parentis, / Miratur rerumque ignarus imagine gaudet / Attollens umero famamque et fata nepotum*. On aura noté qu'en remettant le bouclier à son fils, Vénus se manifeste à lui à visage découvert, et le prend dans ses bras après lui avoir adressé des paroles véridiques (cf. VIII, 610-615). L'*imago* qui réjouit Énée, et qu'il ne peut comprendre, n'est pas non plus trompeuse : s'il ne peut l'interpréter, c'est maintenant qu'il ne peut rien y reconnaître. Enfin, la *fama*, qui désormais est à venir, n'est plus la rumeur qui transporte au loin l'histoire passée, et ne se confond plus avec le κλέος du guerrier homérique, mais est incluse dans le bouclier (arme efficace et non plus vaine peinture), renommée associée aux destins.

85. Cf. VIII, 625 (*clipei non enarrabile textum*).

86. Sur les applications que la théorie de la *phantasia* trouve dans le genre historique, qui échappe ainsi aux critiques aristotéliennes (manque d'universalité; unité toute rhapsodique; tendance à confondre succession et causalité), cf. Claude Imbert, art. cit., pp. 213 sqq., qui renvoie aux chapitres 9, 10 et 23 de la *Poétique* (auxquels on pourrait ajouter le chapitre 26).