Introduction

Ārmă *uĭrūmquĕ cănō,* |P ***Trōiāe*** |H *quī prīmŭs ăb ōrīs* (DDSSDS)
Ītălĭām|T *fātō* |P *prŏfŭgūs* |H ***Lăuĭnĭăquĕ*** *uēnĭt* (DSDDDT)
lītŏră… (D-----)
(Verg., *Aen.*, 1.1-3)

Arma

Arma uirumque cano, "des armes, un homme et un chant poétique". L'essentiel est réuni dans cette clausule épique dont la fluidité solennelle procède de l'utilisation des trois dactyles successifs à l'initiale de chacun des trois vers. La thématique héroïque est directement engagée par la paronomase *arma uirumque* dont les sonorités allitératives (en -r- et -m-) miment la dimension martiale qui indique d'emblée la "vocation guerrière des Romains"[1]. En tant que tout premier terme de l'*Énéide*[2], les armes indiquent le seuil[3] du poème, dont la mention suffit à désigner le *titulus*[4] de l'œuvre. L'interprétation du terme *arma* comme désignant "les armes" n'est pas si évidente pour le lecteur, comme le souligne Servius[5]. Tiberius Donat témoigne de l'alternative sémantique qui consiste à voir dans *arma* des armes en

1 Liv., *praef.*, 7.

2 Il convient d'émettre une réserve ici car tout une tradition manuscrite (à commencer par la préface du commentaire de Servius à l'*Énéide*) propose le texte *Ille ego qui quondam gracili modulatus auena…* (cf. Ziolkowski & Putnam 2008, 22-25), parfois appelé le "pré-proème", comme le véritable *incipit* de l'*Énéide*. La thèse est aujourd'hui encore l'objet de controverses et l'authenticité des vers ainsi que la paternité de Virgile sont remises en question. Voir Conte 1986, 85 sq. ; Koster 1988 ; Mondin 2007 ; Lansing 2008, 6 et en part. n. 7 ; Kraggerud 2010-2011 ; Mac Góráin 2018, 428-430.

3 Sur le proème comme "seuil", Franchet d'Espèrey 2006a ; Mac Góráin 2018, 423-425.

4 *VSD* 47 : *Ante opus titulus causa intentio. 'Titulus' in quo quaeritur cuius sit, quid sit*, "Avant l'œuvre se trouvent le titre, la cause et l'intention" et Serv., *praef.*, 1.1 : *In exponendis auctoribus haec consideranda sunt : poetae uita, titulus operis, qualitas carminis, scribentis intentio, numerus librorum, ordo librorum, explanatio*, "Pour présenter les auteurs, voilà ce qu'il faut prendre en considération : la vie du poète, le titre de l'œuvre, la qualité du chant, l'intention de l'écrivain, le nombre de livres, leur ordre et l'explication". Voir aussi Serv., *praef.*, 88-90 : *sciendum praeterea est quod,* […] *ita ueteres incipiebant carmen a titulo carminis sui, ut puta* arma uirumque cano, "il faut savoir en outre que, […] les Anciens avaient l'habitude de commencer par le titre de leur œuvre, comme *arma uirumque cano*". Sur les *tituli* dans la littérature latine : Horsfall 1981 ; Ballester 1990 ; Borgo 2007 ; Fioretti 2015 ; Castelli 2016 ; Mac Góráin 2018, 425-428.

5 Serv. 1.1 : *multi uarie disserunt cur ab armis Vergilius coeperit* […] *per arma autem bellum significat et est tropus metonymia. Nam arma quibus in bello utimur pro bello posuit*, "les avis diffèrent et sont variés sur la raison pour laquelle Virgile a commencé par *arma*. […] Par *arma* il veut ainsi dire 'la guerre' et il s'agit de la figure de la métonymie. Car il a exposé les armes que nous utilisons pendant la guerre et pour la guerre". Les traductions données sont personnelles ; les éditions consultées sont les éditions de

général et plus spécifiquement le bouclier d'Énée au chant 8. Qu'en est-il donc de ces armes, dès lors même que les objets du quotidien et le banal ne font traditionnellement pas partie des préoccupations majeures des poètes épiques ? En cela et comme dans bien d'autres domaines[6], Virgile est un précurseur qui donne à ces objets une indéniable épaisseur épique.

La formule initiale, dont Tiberius Donat souligne la concision et le style resserré[7], est un abrégé poétique qui réunit en seulement trois mots la complexité[8] et la pluralité herméneutique de l'épopée virgilienne. L'hendiadys des armes (*arma*) et de l'homme (*uirum*)[9], renforcé par l'usage de l'enclitique *-que*, appelle la comparaison avec le passage de la catabase du chant 6, lorsque les âmes des chefs danaens aperçoivent avec angoisse le héros en armes (6.490) : *ut uidere uirum fulgentiaque arma*, "lorsqu'ils virent Énée et ses armes étincelantes…". La construction grammaticale de *uirum* (acc. sg.) et *fulgentiaque arma* (acc. pl.) comme compléments du verbe *uidere* présente une réécriture de l'*arma uirumque* marquée par une variante avec l'adjectif *fulgentiaque* (toujours avec l'enclitique *–que*). Dans la *Triste* 2, Ovide reprend la structure avec l'enclitique tout en jouant sur la polyphonie exégétique de l'*arma uirumque* : le syntagme renvoie à une double focalisation (*arma* et *uirum*) de l'*Énéide*, à l'assimilation d'*arma uirumque* avec le titre de l'œuvre et au rapport de la formule avec le genre épique :

Et tamen ille tuae felix Aeneidos auctor
Contulit in Tyrios arma uirumque toros
(Ov., *Tr.*, 2.533-534)

"Et cependant, l'heureux auteur de ton *Énéide* mena à la couche tyrienne 'les armes et le héros'"…

L'utilisation autonymique par Ovide rend compte de la personnification des armes et de leur importance comme objets représentatifs de l'ensemble de la matière de l'*Énéide*[10]. Elle plaide en faveur d'une association des armes et du héros formant un tout indissociable[11].

référence de la Collection des Universités de France aux Belles Lettres ; les autres éditions utilisées sont mentionnées en bibliographie. Les traductions peuvent, le cas échéant, être empruntées à certaines éditions (précisées *ad loc.*), sans changement ou avec de légères modifications.

6 À titre d'exemple, on renverra à la critique faite à Virgile dès l'antiquité à propos de son usage de mots ordinaires. La *VSD* 44 fait état du reproche de *cacozelia latens* – une posture affectée mettant en œuvre un style artificiel – opposé au poète : *M. Vipsanius a Maecenate eum suppositum appellabat nouae cacozeliae repertorem, non tumidae nec exilis, sed ex communibus uerbis atque ideo latentis*, "Marcus Vipsanius, à la suite de Mécène, le qualifiait d'inventeur d'un nouveau style, non pas enflé ni sec, mais fait de mots communs, et pour cela même subtilement voilé". Sur la *cacozelia,* voir Suet., *Aug.*, 86.3 et Quint., *Inst.*, 8.3.56-57. Le sens de *latens* a pu être interprété comme une intention condamnable et de mauvais goût du poète dans l'utilisation de mots trop communs dans un contexte héroïque. Nous y voyons un travail stylistique original pour mettre en relief des réalités que la pratique épique laissait traditionnellement de côté. Dans cette perspective, le sens donné aux armes dans l'*Énéide* pourrait constituer une forme d'élégance stylistique cachée sous l'apparence d'une linguistique ordinaire et faire partie de ces éléments grâce auxquels le poète faisait œuvre d'innovation (*nouae cacozeliae*). Voir aussi Conte 2007, 62-63 et 62 n. 2.

7 Tib. Don., *I.V.*, I, 7 lg. 6-7 : *in hac breuitate et angusta propositione*. *Contra* Pers. 1.96.

8 Tib. Don., *I.V.*, I, 7 lg. 7 : *multa complexus est*.

9 Voir Abbot 2012.

10 Conte 1986, 77 n. 46.

11 *Contra* Spence (2021, 278), qui estime qu'*arma* et *uirum* ne se définissent pas nécessairement pas plus qu'ils ne s'opposent obligatoirement.

L'hypothèse de leur perception non pas comme des objets **et** un personnage, mais bien comme "des armes + un héros" permet leur identification comme des *personae* épiques : tout comme l'homme, les armes sont des *héroïnes* de l'*Énéide*. Le pluriel indéterminé engage immédiatement une exégèse polysémique[12] : ces armes sont certes celles du héros, mais elles sont aussi les armes au sens général : les armes de tous les héros. Ainsi, l'*arma uirum* peut se lire comme une forme de nom + génitif pluriel sous une forme syncopée[13]. Sa valence est d'ailleurs confirmée par le Servius Danielis qui indique que les variations morphologiques d'*arma uirumque* sont parfaitement attestées dans l'*Énéide*[14].

Le syntagme *arma uirumque* pose aussi la question du lien entre les armes et l'homme. La problématique était déjà signalée par les Anciens, comme le souligne le commentaire de Tiberius Donat qui met en relation l'*arma uirumque* avec l'injonction de Vulcain concernant la fabrication du bouclier en 8.441, *arma acri faciendo uiro*, "il faut fabriquer des armes pour un redoutable guerrier"[15]. Le commentateur indique ici que le *uir* ne désigne pas tant l'homme (au sens général du terme), mais plutôt l'homme et sa valeur guerrière, sa bravoure : le *uir* et sa *uirtus* sont au cœur des premiers vers[16]. Dès lors, quels sont ces guerriers et quelles sont leurs armes ? Quelles sont les armes que le poète met en exergue à l'initiale de son poème ? Leur indétermination initiale signale quasiment instantanément leur profusion dans la suite du poème.

L'efficacité de la clausule virgilienne initiale est immédiate et sa singularité, vis-à-vis des précédents épiques, est posée comme une évidence. D'emblée, l'ouverture du poème revêt un caractère synoptique et programmatique imprégné d'une très forte dimension intertextuelle. En premier lieu, les épopées d'Homère sont invitées dans le *carmen* virgilien[17]. Les allusions à l'*Iliade* par les *arma* et à l'*Odyssée* par *uirum*, y compris par les sonorités proches des termes grecs, définissent la lecture chronologico-mythique de l'œuvre homérique[18]. Mais cet ordre

12 Spence 2021, 275.

13 Cf. *Aen.*, 1.118-119.

14 Serv. Dan. 1.1 : Arma *alii ideo arma hoc loco proprie dicta accipiunt* […] *quod prope semper armis uirum subiungit, ut* arma uirumque ferens [11.747] *et* arma acri facienda uiro [8.441], "Arma : certains comprennent que le mot *arma* est utilisé au sens propre […] car presque systématiquement il relie l'homme aux armes comme dans *arma uirumque ferens* [11.747] et dans *arma acri facienda uiro* [8.441]". La structure *arma* + génitif pluriel apparaît dans la description des effets de la tempête provoquée par Éole en *Aen.*, 1.119 (*arma uirumque*, "les armes des héros [sont projetées dans la mer]"). La même structure grammaticale est observable à propos de la matière des chants de Crétheus : *semper equos atque arma uirum pugnasque canebat* (9.777, "il chantait toujours les chevaux, les armes des héros et les combats" ; Conte 1986 : 72-73 ; Hardie 1987, 182 ; Gale 2003, 343, 348 ; Fratantuono & Faxon 2013 ; Curtis 2017, 21-23 ; Power 2017 et Mac Góráin 2018, 439. Concernant les variations morphologiques, on peut ajouter au propos servien les passages suivants essentiellement présents au livre 9 : *arma uiros* (9.57, *arma* accusatif et *uiros* sujet de l'infinitif *ferre*), *in arma uiros* (9.462, double accusatif complément du verbe *suscitat*), *sinite arma uiris* (9.620, *arma* complément du verbe *sinite* et *uiris* datif d'attribution). Voir Hardie 1994, *ad Aen.*, 9.57, 83 ; Mac Góráin 2018, 438.

15 Tib. Don., *I.V.*, I, 7 lg. 10-11 et II, 179 lg. 14-30. Voir Clément-Tarantino 2021, 124.

16 Sur la lecture allégorique de *arma* comme désignant la *uirtus* et *uir* désignant la *sapientia* : Fulg., *Exp. Verg. Cont.*, 87 ; Fraño 2021.

17 *VSD* 21 : *Nouissime Aeneidem inchoauit, argumentum uarium ac multiplex et quasi amborum Homeri carminum instar…*, "Très vite il commença l'*Énéide*, à l'intrigue pleine de rebondissements et complexe, écrite pour ainsi dire à l'image des deux poèmes d'Homère…".

18 Le dossier sur les rapports d'*Aen.*, 1.1 avec les épopées homériques est colossal ; on ne citera que quelques études sur ce point. Sur le rapport à Homère en général, Conte 1986, 71-75 ; Cairns 1989, 177-

contrevient à la composition virgilienne puisque les livres 1 à 6 développent les errances odysséennes d'Énée (*uirum*) alors que les livres 7 à 12 renvoient aux combats iliadiques menés par le héros avec ses armes (*arma*). Servius dans son commentaire[19] puis Macrobe dans les *Saturnales*[20] sont les premiers observateurs de ce phénomène. Pour autant, sur le plan de la mémoire littéraire, l'Homère de Virgile n'est pas tant le véritable Homère que l'Homère dans sa réception alexandrine[21]. La fiction homérique telle qu'elle est proposée en modèle dans l'*Énéide* n'est pas tant présentée dans un rapport de filiation littéraire que comme un masque d'autorité supplémentaire dont Virgile détourne la matière. Ce dernier la recompose en y adjoignant des éléments nouveaux tels que la *memoria* afin d'obtenir une poétique qui s'ajuste pleinement à l'identité romaine. D'après Horace[22], Ennius chantait déjà les combats des héros ce qui a également pu fournir à Virgile un modèle issu de la première épopée latine nationale, bien que les fragments des *Annales* n'attestent pas de manière claire la validité de cette assertion[23].

Mais les armes du début du poème constituent également une autoréférence à l'œuvre virgilienne dans sa globalité et au positionnement du poète vis-à-vis de ses écrits antérieurs. La mention des armes est ainsi reconnue comme constituant à la fois une continuité et une palinodie de la *Bucolique* 6.3, lorsque le poète renonce à chanter dans l'immédiat les "rois et les combats"[24]. Aux "armes des rudes campagnards"[25] de la *Géorgique* 1, succèdent les armes des héros de l'*Énéide* tandis que le monde guerrier fait irruption dans le monde pastoral, dans un terrible fracas[26]. Quant aux références internes au poème épique, qui

314 ; Perkell, éd. 1999, 29 ; Mac Góráin 2018, 431-432 ; Farrell 2021, *passim*. Sur les proximités métriques, phoniques et lexicales entre les débuts de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* et le premier vers de l'*Énéide* : Weber 1987, 269-271 ; Cairns 1989, 191 ; Nelis 2001b, 3 ; Barchiesi 2015, 106-109 ; Lansing 2008 ; Dekel 2012 ; Farrell 2021, 41-48.

19 Serv. 1.1 : *figura usitata est ut non eo ordine respondeamus quo proposuimus ; nam prius de erroribus Aeneae dicit*, "la figure est employée de sorte qu'elle ne répond pas à l'ordre proposé ; en effet, le poète parle d'abord des errances d'Énée".

20 Macrob., *Sat.*, 5.2.6 : *quia operis ordinem necessario rerum ordo mutauit, cum apud Homerum prius Iliacum bellum gestum sit, deinde reuertenti de Troia error contigerit Vlixi, apud Maronem uero Aeneae nauigatio bella quae postea in Italia sunt gesta praecesserit*, "parce que le plan des deux ouvrages a nécessité une différence dans la disposition des parties ; Homère ne fait voyager Ulysse que lorsqu'il revient de la prise de Troie et après la fin de la guerre ; chez Virgile, la navigation d'Énée précède les combats qu'il va livrer en Italie".

21 Il faut à cet égard prendre en considération la médiation d'Apollonios de Rhodes dont la réception allégorique qu'il propose du bouclier d'Achille dans sa description du manteau de Jason a influencé Virgile pour la composition du bouclier d'Énée. Voir Nelis 2001b, 355.

22 Hor., *Epist.*, 1.19.8 : *Ennius ipse pater numquam nisi potus ad arma|prosiluit dicenda*, "Le vénérable Ennius lui-même ne se lançait dans les chants sur les armes que lorsqu'il était ivre".

23 Conte (1986, 74) voyait dans l'*arma uirumque* virgilien et plus précisément dans les armes une allusion à Ennius ou, à tout le moins, à la traditionnelle épopée romaine nationale. Voir aussi Mac Góráin 2018, 432.

24 Verg., *Ecl.*, 6.3 : *cum canerem reges et proelia*, "alors que je voulais chanter les rois et les combats".

25 Verg., *G.*, 1.160 : *Dicendum et quae sint duris agrestibus arma*, "Il faut aussi dire quelles sont les armes des rudes campagnards".

26 Verg., *G.*, 3.83 : Le monde rural est profondément bousculé dès lors que les armes y sont introduites. *Tum, si qua sonum procul arma dedere…*, "Et alors, si au loin et quelque part, les armes produisent un terrible son…". Voir aussi *G.*, 3.182 : *primus equi labor est animos atque arma uidere*, "la première épreuve du cheval est de voir les armes et les esprits belliqueux".

réalise la promesse de la *Géorgique* 3[27], elles sont innombrables : ce sont les glaives, boucliers et autres baudriers – et en particulier le bouclier du chant 8 – qui émaillent la suite de la narration, renvoyant aux guerres et aux combats tout autant qu'à l'arrière-plan historique d'une violence quotidienne dans laquelle Virgile a vécu[28] et à laquelle Auguste[29] est réputé être le seul à pouvoir mettre un terme.

Quel est le rôle de ces armes, des objets dont le poète signale l'importance majeure en s'y arrêtant plus longuement ? Sont-ils des supports de mémoire ou peuvent-ils être aussi des vecteurs de mémoire ? Ont-ils une autonomie mémorielle, une sorte de pouvoir sur les événements, ou bien disposent-ils d'une aura qui dépasse leur fonctionnalité concrète ou bien l'aliénation aux autres individus[30] ?

"Objets inanimés avez-vous donc une âme […] ?" écrivait Lamartine[31], renvoyant par ce vers à une forme d'animisme[32] de l'objet matériel. Le banal et ses formes matérielles (en particulier s'agissant de l'armement, le *gladius*, le glaive, et ses synonymes, les *arma* et les *trita* cicéroniens[33]) contreviennent pourtant au *grauis genus* traditionnellement utilisé dans la poésie épique[34]. Virgile sublime ces outils qu'il inscrit dans un style propre aux récits sur les guerriers. La puissance qui les caractérise réside dans le choix des mots et le respect du style qu'ils représentent[35] mais aussi dans l'idée d'une forme de noblesse traduite par la sémantique qu'ils portent en eux et que le poète leur octroie.

27 Verg., *G.*, 3.13 et 3.16 : *Et uiridi in campo templum de marmore ponam* […]. *In medio mihi Cæsar erit, templumque tenebit,* "et dans la plaine verte, j'installerai un temple de marbre, […]. Au milieu je mettrai César, qui sera le dieu du temple". Cf. Mac Góráin 2018, 432.

28 Thomas 2024, § 17-18.

29 … d'après l'hypothèse – controversée (cf. Beck 2014) – selon laquelle Auguste serait désigné par le terme *uirum* dans la comparaison au livre 1 entre le rôle d'Éole auprès des vents déchaînés et celui de l'homme providentiel qui parvient à contenir une révolte populaire (*Aen.*, 1.148-153). Un consensus existe aujourd'hui sur la pluralité des exégèses possibles au sujet de cette première comparaison dans l'*Énéide* (Perkell, éd. 1999, 37-39 ; Feeney 2014, 214-221). Cairns (1989, 94 et en part. n. 35) n'y voit pas une référence particulière à un événement ou à un individu. Le rapprochement entre le *uirum* et Auguste, soutenu par Galinsky (1996, 20-24), n'est pas l'unique possibilité. Les noms de Caton (Harrison 1988, 55-56), Menenius Agrippa (Morwood 1998) ou Popilius Laena (Galinsky 1996, 21) ont aussi été avancés.

30 Cuartas 2013, 41.

31 Lamartine, "Milly ou la Terre Natale" v. 15 dans *Harmonies poétiques et religieuses*.

32 Rowlands 1993, 144.

33 Sur les *trita* : Cic., *Br.*, 171 ; *Fl.*, 65 ; *Rep.*, 2.52 ; *Off.*, 1.33 et *Acad.*, 1.27.

34 La "roue de Virgile" (*rota Vergilii*) propose la tripartition des œuvres virgiliennes selon trois styles (*humilis stilus*, *mediocris stilus* et *grauis stilus*). Cette théorie médiévale est évoquée dans les arts poétiques du second XII^e^ siècle au premier XIII^e^ siècle dans l'Ars versificatoria de Matthieu de Vendôme, par Geoffroy de Vinsauf dans sa *Poetria noua* (en vers) et son *Documentum* (en prose), dans l'Ars poetica de Gervais de Melkley ou Jean de Garlande dans sa *Parisiana Poetria*. Cf. James-Raoul 2012. Chaque style y est défini par un ensemble d'éléments typiques – personnages, animaux, objets, lieux, végétaux – qui forment une image cohérente du monde correspondant. Ainsi, le *stilus grauis* évoque l'univers noble et guerrier (soldats, chevaux, épées, forteresses, laurier), le *stilus mediocris* celui du labeur paysan (agriculteur, bœuf, charrue, champ, pommier) et le *stilus humilis* celui du monde pastoral (berger, mouton, bâton, pâturage, hêtre). Chaque style est donc défini par la convergence de motifs topiques qui en constituent la marque emblématique.

35 Hor., *Ars P.*, 92 : *Singula quaeque locum teneant sortita decentem*, "chaque genre doit garder la place qui lui convient et lui a été octroyée".

Les armes sont donc liées à la définition du cadre épique. Dans la perspective de leur matérialité et donc de leur pérennité relative, ces objets sont-ils de nature à être inscrits dans un temps long au gré d'une subsistance intergénérationnelle qui les autoriserait à transporter une forme de mémoire (celle d'un individu, d'un événement) en d'autres temps et d'autres lieux, auprès d'une autre personne, d'une autre temporalité et d'une autre société ?

Troiae… Italiam… Lauiniaque litora

La césure penthémimère[36] traditionnelle du v. 1 autorise une respiration dans la déclaration du thème qui fait place à une relative narrative (*Troiae qui primus ab oris*) débutant avec la mention du lieu de départ, mis en évidence sous la forme d'un spondée. Le nom propre *Trōiāe*, marqué par la synérèse, permet au poète de maintenir un hiatus conférant au lieu un resserrement sonore qui pose en majesté le cadre mythologique. L'isolement du terme entre les coupes P et H définit le nom comme un pivot au sein du vers, introduisant la perception de Troie comme un tournant initial dans l'histoire du héros.

Après les armes viennent les lieux : au tout début du poème, Virgile ne parle pas de lieu au sens général (*locus* ou bien *locum*, *loci* ou bien *loca*[37]) ni d'espace (*spatium*) mais il emploie directement deux noms propres et un groupe nominal pour dévoiler un cadre géographique : *Troiae* au v. 1, *Italiam* au v. 2 puis la clausule *Lauiniaque litora* aux v. 2-3. Le rythme ascendant en termes de nombre de syllabes (2-4-8) indique une progression géographique depuis Troie vers la cité qu'Énée doit fonder. L'itinéraire qui attend le héros est clairement identifié depuis l'Asie Mineure jusqu'à l'intérieur de la péninsule italienne. La prise en considération des lieux dans l'*Énéide* est là encore imposée dès les trois premiers vers du proème : Troie et l'Italie sont les deux étapes du cheminement du héros, métonyme du lien entre le peuple romain et ses origines troyennes ; Lavinium est le *télos* horizontal, le point d'arrivée. Le chemin géographique parcouru par le héros superpose à la quête spirituelle et à l'obéissance à l'ordre des destins une orientation topographique où la terre et la mer se confondent. Le jeu des prépositions (explicites ou implicites : *ab oris* et * *ad* * *Italiam*) permet aussi au lecteur virgilien de visualiser un cheminement qui peut aller depuis l'arrière vers l'avant : Énée se situe au carrefour de deux mondes spatio-temporels qui laissent la possibilité d'un retour, d'une avancée, d'une retraite ou d'une conquête.

36 Désormais les coupes penthémimère, hephthémimère et trihémimère sont respectivement abrégées en P, H et T.

37 D'un point de vue linguistique, le terme *locus* en latin dispose de deux pluriels : *loci* et *loca*. On parle de *loci* lorsque l'on considère les lieux sans qu'ils forment d'ensemble ou d'unité et lorsqu'ils sont pris isolément, indépendamment les uns des autres. Et on parle de *loca* lorsque l'on envisage plusieurs lieux comme formant un ensemble, lorsqu'ils sont étudiés à travers une unité ou lorsqu'ils forment ensemble un paysage. La rhétorique antique ne semble connaître que les *loci memoriae* et non les *loca memoriae* dont il n'existe aucune occurrence dans la littérature latine que nous avons conservée. Concernant la polysémie et la synonymie des termes *loci* et *loca* : Thomas 2014, 52-57.

Troie et l'Italie

Le génitif *Troiae* complément du nom *oris* au v. 1, spondée isolé entre les coupes P et H, apporte une précision de taille : Énée ne part pas exactement de Troie mais des rivages de Troie, une manière pour le poète de soustraire son héros à une cité qui pouvait engloutir l'homme, ses armes et l'*Énéide* tout entière. Au bout de ses pérégrinations, Énée doit parvenir en Italie : un espace géographique infiniment plus grand que la seule cité troyenne, plus grand mais aussi plus ouvert et offrant des possibilités infinies pour une installation des Troyens. Pas de murs, pas d'enceinte comme à Troie mais une immense étendue offerte au héros, comme un avant-goût de l'*imperium sine fine* promis par Jupiter. L'effet d'entonnoir inversé est saisissant qui engage une transition depuis un lieu clos vers un univers ouvert à toutes les nouveautés, à toutes les installations, à tous les déplacements. L'idée est aussi soutenue par un accroissement du nombre de syllabes entre *oris* (2 syllabes) et *litora* (3 syllabes). Cette Italie qui figure à l'initiale du v. 2, juste avant la coupe T, est bel et bien une terre promise et non plus une cité condamnée dans un espace figé sans ouverture ni avenir. Pour autant, les deux espaces sont sémantiquement et grammaticalement liés par le verbe *uenit* dont ils dépendent tous les deux. À cet égard, une étude de Daniel Vallat sur la lecture et la prononciation des poèmes de Virgile d'après les commentaires antiques[38] a porté à notre attention l'intérêt d'un passage de Quintilien. Dans le cadre de la lecture du texte poétique non ponctué et pour répondre à la difficulté de lecture liée à la *scriptio continua*, Quintilien donne des recommandations à ses élèves :

> *Suspenditur arma uirumque cano, quia illud uirum ad sequentia pertinet, ut sit uirum Troiae qui primus ab oris, et hic iterum. Nam etiam si aliud est unde uenit quam quo uenit, non distinguendum tamen, quia utrumque eodem uerbo continetur uenit. Tertio Italiam, quia interiectio est fato profugus et continuum sermonem, qui faciebat Italiam Lauinaque, diuidit.*
> (Quint., *Inst.*, 11.3.36-38)

> "Il y a suspension après *Arma uirumque cano* parce que *uirum* se rapporte à ce qui suit : *uirum Troiae qui primus ab oris*, et, ici, une autre suspension. Car ce sont bien deux notions différentes que le pays d'où vient Énée et celui où il va, mais il n'y a pas lieu de faire une pause, parce que les deux idées sont exprimées par le même verbe *uenit*. En troisième lieu, il y a une suspension après *Italiam* parce que *fato profugus* est une incise et interrompt la suite logique qui donnait *Italiam Lauinaque*".

Dans ce passage, Quintilien distingue d'un point de vue thématique le lieu d'origine (*unde uenit*) et le lieu d'arrivée (*quo uenit*) mais il souligne également le lien grammatical qui unit *Troiae* et *Italiam*. La suspension qu'il indique après *Italiam* met en exergue l'importance du lieu que la position en rejet et la coupe T supposaient déjà. Tandis que Tiberius Donat ne s'attarde pas sur l'Italie[39], Servius explique très clairement les enjeux du mot *Italiam* dans son commentaire qui repose sur trois points : une notice grammaticale sur l'absence discutable de la préposition *ad* devant *Italiam*, un repère géographique situant l'Italie en Europe et

38 Vallat 2013.

39 Tib. Don., *I.V.*, I, 8 lg. 4-5 : *nam fuit fati ut perdita patria sua ire ad Italiam et in eam uenire cogeretur*, "car ce fut sous l'effet du destin qu'ayant perdu sa patrie il fut contraint d'aller vers l'Italie et de s'avancer dans les terres".

enfin l'étiologie du nom *Italiam* à partir d'une réflexion ethnographique sur ses premiers habitants[40].

Quels rivages ?

La troisième localité pose une difficulté importante. La leçon manuscrite retenue dans l'édition Perret du texte indique *Lauiniaque litora*[41], ce que le lecteur lit comme "les rivages laviniens". L'on y voit couramment une allusion au futur lieu d'installation d'Énée en Italie, Lavinium, qui tire son nom de Lavinia, la fille de Latinus, future épouse du héros. Sur ce point précisément, Servius et Tiberius Donat[42] soulèvent tour à tour un problème lié à la formule *Lauiniaque litora* :

> Laviniaque venit litora *haec ciuitas tria habuit nomina. Nam primum Lauinum dicta est a Lauino, Latini fratre ; postea Laurentum a lauro inuenta a Latino, dum adepto imperio post fratris mortem ciuitatem augeret ; postea Lauinium a Lauinia, uxore Aeneae. Ergo Lauina legendum est, non Lauinia quia post aduentum Aeneae Lauinium nomen accepit, et aut Lauinum debuit dicere, sicut dixit, aut Laurentum. Quamuis quidam superfluo esse prolepsin uelint. Sane bene addidit Lauina, ut ostenderet ad quam partem Italiae uenisset Aeneas, quia et multi eo tempore ad Italiam uenerant ut Capys qui Capuam, Polites qui Politorium condiderunt.*
> (Serv. 1.2)

> "Laviniaque venit litora : cette cité a eu trois noms. En effet, d'abord elle a été appelée Lavinum, du nom de Lavinus, le frère de Latinus ; ensuite, elle a été appelée Laurentum d'après le laurier (*laurus*) trouvé par Latinus tandis qu'il agrandissait la cité après avoir obtenu le pouvoir à la suite de la mort de son frère. Puis Lavinium, du nom de Lavinia, l'épouse d'Énée. Donc, il faut bien lire "les rivages de Lavinum" (*Lauina ora*) et non "les rivages de Lavinium" (*Lauinia ora*) parce que ce n'est qu'après l'arrivée d'Énée que la cité a pris le nom de Lavinium ; et ce dernier devait l'appeler soit Lavinum, comme il l'a fait, soit Laurentum, bien que certains veuillent y voir une prolepse sans que cela soit nécessaire. Et il a eu raison d'ajouter l'adjectif "de Lavinum" pour montrer dans quelle partie de l'Italie Énée était venu, parce qu'à cette époque nombreux étaient ceux qui étaient venus en Italie comme Capys qui fonda Capoue et Politès qui fonda Politorium."

En évoquant la prolepse que certains lecteurs / commentateurs ont voulu voir dans la formule *lauiniaque litora*, Servius accrédite – sans grande conviction – une exégèse double reposant sur ces trois lieux qui sont trois étapes de la progression géographique et psychologique d'Énée. Troie, d'abord, est **une région** d'Asie Mineure (Serv. 1.2 : *Troia regio est Asiae*) ; elle représente le passé d'Énée, sa patrie perdue et le lieu de départ de ses errances mais aussi les premiers livres de l'*Énéide* qui tournent autour de la ville de Troie (le regard gémissant d'Énée sur la cité au livre 1, sa chute au livre 2, son souvenir et la question de sa restauration matérielle au livre 3, le désir de l'oublier au livre 4 et sa putative renaissance métaphorique et spirituelle au livre 5). L'Italie ensuite, partie de l'Europe (Serv. 1.2 : *pars*

40 Serv. 1.2.

41 Sur les variantes textuelles d'*Aen.*, 1.2 : Berti 2008 et Canetta 2011.

42 Tib. Don., *I.V.*, I, 8 lg. 19-27 : *sed quaerendum est cur posuerit Lauiniaque uenit litora, cum nondum fuisset hoc loci nomen, eo scilicet tempore quo Aeneas uenit ad Italiam*, "mais il faut se demander pourquoi il a écrit *Lauiniaque uenit litora,* alors que ce nom n'avait pas encore été donné à ce lieu au moment précisément où Énée est venu en Italie…".

Europae), est **le pays** (Serv. 1.2 : *prouinciae*) qui symbolise la fin des errances au livre 6, le début des combats au livre 7, l'espoir suscité par Pallantée au livre 8 et le sang versé des Troyens et des Latins dans les livres 9 à 12. Vient enfin Lavinium, **une cité** (Serv. 1.2 : *haec ciuitas*) qui naîtra après la mort de Turnus, après le mariage d'Énée avec Lavinia et après l'accession du héros au pouvoir. La cité de Lavinium reste virtuelle dans l'*Énéide* ; elle n'est jamais décrite ; elle n'est jamais mentionnée comme offrant à la vue des personnages ou du lecteur des monuments qui feraient échos à ceux de la future Rome ; elle n'a d'autre matérialité que dans le chant du poète. Il en est question au v. 2 du livre 1, ce qui plaide pour son importance majeure, mais elle n'existe que dans l'énoncé poétique et non pas dans la narration. Le poète, dans sa fonction de *uates*, parle des "murailles promises de Lavinium" (1.258 : *promissa Lauini moenia*), du "séjour de Lavinium" (1.270 : *ab sede Lauini*[43]), des "champs de Lavinium" (4.236 : *Lauinia arua*), des "royaumes de Lavinium" (6.84 : *regna Lauini*). Ces seules allusions résonnent comme des échos, de loin en loin, dans l'épopée[44], pour rappeler non pas le souvenir de la cité en elle-même mais le souvenir de sa naissance à venir. L'*Énéide* ne raconte ni sa fondation ni ne décrit son peuple ou ses murs. Troie a existé, l'Italie existe, Lavinium n'existe pas encore. Les lieux sont attachés à des temporalités comme les temporalités sont incarnées dans des lieux. Dans chaque vers et dans chaque chant de l'*Énéide*, le temps et l'espace sont indissociables.

Nature et fonction des espaces et lieux virgiliens

Au livre 8.311, au tout début de la promenade dans la ville arcadienne de Pallantée, Virgile écrit : *Aeneas capiturque locis*, "et Énée est séduit par les lieux". Isolée par la coupe H, la formule extrêmement simple dit la fascination (presque de l'ordre de l'emprisonnement symbolique, comme le suggère le sémantisme du verbe *capio* à la forme passive) du héros pour les lieux tout autant que le signal donné par le poète de l'importance du rapport du héros à l'espace[45], reflet de l'intérêt d'Auguste pour les espaces urbains[46]. La variété des lieux présentés dans l'*Énéide* témoigne de leur valeur. On trouve ainsi :

- des lieux accueillants façonnés sur le type du *locus amoenus*[47] (l'embouchure du Tibre en 7.29-36 ou le Lupercal en *Aen.*, 8[48]),
- des *loci laeti* (comme les Champs Élysées, la dernière demeure des bienheureux en 6.638-647 puis 6.656-659[49] ou l'Arcadie topographique du livre 8[50]),

43 Nous supposons ici la crase de *Lauinii* comme en 6.84.
44 Verg., *Aen.*, 1.258 ; 1.270 ; 4.236 ; 6.84 ; 6.764 ; 7.359.
45 Ames 2021, § 5.
46 Octave a porté à son paroxysme la thématisation de la monumentalisation de la mémoire en utilisant de façon systématique la topographie mémorielle et en exploitant l'apparence urbaine de l'*Vrbs* pour servir ses propres intérêts politiques et idéologiques ; Raimondi Cominesi 2018, 707.
47 Sur les *loca amoena* et les *loca horrida* : McIntyre 2008, 10-13.
48 Ripoll 2022, § 7 et 9 ; Raymond-Dufouleur 2020, 141-147.
49 McIntyre 2008, 16-21.
50 Collin 2021, 661 sq.

- des lieux horribles (*horridus* ou *horribilis locus*), dangereux (*periculosus*) inquiétants ou terrifiants (*horrendus*), lieux hostiles (*dirus*)[51] ou inhospitaliers (comme l'île des Cyclopes[52] ou la grotte de Cacus en 8.193-197 et 8.222-230),
- des espaces géographiques naturels, minéraux ou sauvages (comme l'*antrum* de la Sibylle au livre 6)[53],
- des espaces et lieux sacrés[54] dont la présentation dans l'épopée renvoie à la politique religieuse et urbaine de l'ère augustéenne : sanctuaires[55], temples et autres autels ou portiques,
- des lieux religieux et spirituels (étendus comme la colline du Capitole – espace sacré entre tous[56] – ou bien plus restreints comme les *arae*, "autels" : l'*Ara Maxima* ou l'autel de Carmenta au livre 8),
- des lieux eschatologiques (les Enfers au livre 6),
- des lieux ambivalents comme les *siluae* (tantôt lieux obscurs et menaçants pour les personnages, tantôt lieux d'accomplissement du divin comme la forêt où Énée cueille le rameau d'or) qui sont des lieux privilégiés de l'écriture virgilienne de l'espace[57],
- des bois sacrés qui sont des éléments familiers du paysage épique (le bois sacré d'Hercule sur le Forum Boarium en 8.104 et 8.125 ; l'*asylum* romuléen entre les deux sommets du Capitole en 8.342 ; le bois de l'Argilète en 8.354 ; le bois de Jupiter sur le Capitole en 8.347-354)[58],
- des villes qui se visitent (Carthage en 1.418-449, Buthrote au livre 3, Acesta au livre 5 ou Pallantée au livre 8)[59],
- des cités de moindre envergure limitées à leurs remparts (les *moenia* de Rome ou de Carthage),
- des lieux "sans nom" que le poète fait surgir des profondeurs de l'oubli.

Les espaces sacrés côtoient les espaces profanes dont le caractère fictif est prolongé grâce à la réalisation poétique d'un palimpseste topographique fondé sur la mémoire rétroverse[60].

51 Cf. la description de l'île où se trouve la forge de Vulcain (8.416 sq.) caractérisée par ses rochers (8.417 : *Liparen fumantibus ardua saxis*, "Liparée hérissée de rochers fumants") et l'antre (8.424 : *uasto antro*) où résident les Cyclopes, ouvriers de la forge (8.424-428), caractérisé par une atmosphère sonore violente.

52 Cf. les propos du grec Achéménide, ancien compagnon d'Ulysse en 3.601 : *tollite me, Teucri, quascumque abducite terras*, "emmenez-moi, Troyens, quelle que soit la terre vers laquelle vous m'emportez" et plus loin en 3.639 : *fugite …*, "fuyez" ; Raymond 2010.

53 Mambwini Kivuila-Kiaku 2015, 186.

54 Ripoll 2025, *passim*.

55 Buchet *et al.*, éd. 2025, 11.

56 Ripoll 2022, § 19.

57 Mambwini Kivuila-Kiaku 2015, 186-187 et 193.

58 Ripoll 2022, § 11.

59 Royo 2014, 167 ; Kondratieff 2015, 179-180 ; Behm 2019a, 270-275.

60 Le concept de "futur réflexif" d'Alessandro Barchiesi a considérablement influencé la naissance de nos travaux. Sous cette formulation, Barchiesi (2001, 105-127) a étudié l'irruption d'une tradition littéraire ancienne dans une tradition littéraire nouvelle qui est intégrée au récit comme représentant le futur des personnages. Le principe du "future reflexive" est conceptuellement assez proche de l'idée de mémoire rétroverse. La différence essentielle entre notre théorie et celle de Barchiesi repose sur le fait

Le concept novateur de mémoire rétroverse que nous avons forgé à la lumière des analyses textuelles que nous avons pu faire, repose sur l'idée fondamentale de la (re) construction, sur le mode proleptique *a posteriori*, d'une mémoire collective romaine et augustéenne parallèlement à un effacement de la mémoire de Troie. Virgile met en œuvre, à divers moments du poème, un procédé de condensation temporelle qui articule et superpose plusieurs strates historiques et mythiques. Celles-ci se trouvent inscrites et matérialisées dans des entités diverses – un lieu, un objet, un monument, l'étiologie d'un rituel ou la généalogie d'un nom – qui fonctionnent comme autant de points de convergence entre mémoire individuelle, mémoire collective et mémoire mythique.

La poétique virgilienne se déploie par conséquent selon ce principe de composition fondé sur une dynamique double, inhérente au pacte de lecture : un mouvement rétrospectif (*retro*, "en arrière") et prospectif (*uertere*, "se tourner"). Cette dialectique du souvenir et de la projection institue une temporalité paradoxale où la mémoire consiste à se rappeler ce qui n'a pas encore eu lieu. Elle se manifeste dans le récit épique comme une instance à la fois immanente à la diégèse et extérieure à la chronologie des événements narrés. Dans cette perspective, les compétences mémorielles du lecteur-archilecteur[61] sont sollicitées afin d'interpréter la trame narrative à la lumière des référents culturels, religieux et historiques qui lui sont contemporains ou familiers. Le poème engage une lecture rétrospective et prospective de l'histoire romaine, invitant le lecteur à inscrire les objets et les lieux de mémoire dans la continuité idéologique et mémorielle du destin de Rome, depuis Troie jusqu'à l'*Vrbs*.

Qu'ils soient introduits par une juxtaposition géographique et une succession topographique ou bien qu'ils se succèdent dans une logique associative et symbolique, les lieux dans l'*Énéide* sont marqués par une polyvalence fonctionnelle tridimensionnelle : ce sont des lieux de la narration, des lieux symboliques ou allégoriques[62] et des lieux de romanité. C'est la dernière catégorie qui fait l'objet de la première partie de ce travail et notamment la dimension mémorielle des lieux présentés par le poète comme des espaces propres à l'identité culturelle et à la mémoire collective romaines. Dans cette perspective, les lieux sont le moyen pour le poète (comme les objets par ailleurs) d'organiser le référentiel du monde d'Énée : le mythique et l'historique[63] mais aussi le sacré et le profane se croisent dans la description des lieux qui deviennent des espaces-clef de mémoire rétroverse. Dans le cadre de la narration, les lieux sont des espaces de rencontre (celle d'Énée et Didon devant les portes du temple de Junon, celle d'Énée et Andromaque autour du tombeau fictif d'Hector, celle d'Énée et Évandre dans le bois sacré d'Hercule)[64]. Ce sont aussi des lieux

que ce dernier n'évoque que l'aspect littéraire de la tradition textuelle alors que nous considérons la mémoire extradiégétique, dont fait partie la mémoire intertextuelle, mais aussi et surtout la mémoire historique contemporaine de l'écriture du poème épique.

61 Riffaterre (1971, 46 sq.) postule l'existence d'un lecteur composite, un "archilecteur", c'est-à-dire une synthèse virtuelle d'un nombre indéfini de lecteurs empiriques dont la complémentarité permettait d'aborder l'acte de lecture comme générant une pluralité herméneutique.

62 Pour une définition du "paysage allégorique", voir Ripoll 2022, § 1-2.

63 Ames 2021, 1.

64 L'association des lieux sacrés et des scènes de réception est l'une des originalités virgiliennes par rapport aux modèles homériques et apolliniens (Ripoll 2025, 75-76).

d'hospitalité et d'échanges (comme la demeure d'Évandre où le roi arcadien accueille Énée ou bien la colline de l'Argilète au livre 8[65]). Et selon l'organisation du poème épique et la structuration du récit, les espaces peuvent aussi être des lieux protreptiques ou parénétiques (avec l'avertissement d'Évandre à Énée sur le seuil de sa porte) et, de manière très fréquente, des lieux proleptiques qui annoncent le temps augustéen et ses monuments comme autant de prophéties d'un espace romain auquel le poète renvoie[66]. D'un point de vue symbolique, les jeux d'échos entre plusieurs lieux sont au fondement d'une bipolarisation de l'univers et des forces cosmiques selon un schéma du Bien contre le Mal (la grotte de Cacus *vs* le Lupercal, la topographie des Enfers)[67] ou bien les outils poétiques d'un certain nombre de jeux de complémentarité ou d'opposition[68] (le temple de Junon à Carthage au livre 1 *vs* le temple d'Apollon à Actium au livre 6).

Les lieux virgiliens sont des lieux (reconstruits ou fictifs) de l'Italie et de la Rome protohistorique qui tissent des liens mémoriels avec la topographie urbaine augustéenne, renvoyant le lecteur romain aux *primordia Vrbis* et à son identité généalogique. Parce qu'elle offre une passerelle entre le passé mythico-historique et le présent augustéen[69], l'épopée associe selon différentes modalités les paysages ou les lieux décrits avec des espaces familiers des Romains du Ier s. a.C. La description des Champs Élysées au livre 6, celle de la cité de Latinus au livre 7 ou celle de Pallantée au livre 8 incarnent, au sein du bloc central de l'*Énéide*, les lieux par excellence du lien établi entre la future cité de Rome et la spatialisation d'une mémoire collective dans le passé héroïque[70]. Comme le souligne Andrew Hui, au centre des lieux et espaces virgiliens figure Rome, mais une Rome virtuelle qui n'existe pas dans le présent de la narration mais seulement dans son passé et son futur :

> "[…] Rome never exists in the present – it is either not yet built or already in ruins. Ideal Rome always exists on the margins of time past and time future, while present Rome exists either as an archeological repository or a pregnant projection. In Virgil, the epic energy drives the narrative momentum forward such that everything in the past is proleptic: the sufferings of Aeneas point to the future glory of Augustus; the ruins of Troy hint at the not-yet-built Rome"[71].

Lieux et objets, lieux ou objets ?

Avant de procéder à une distinction des lieux et objets de mémoire en deux univers distincts[72], sans doute faut-il commencer par indiquer que la limite entre les deux entités n'est pas si franche et qu'en bien des passages de l'épopée virgilienne, comme dans la

65 Ripoll 2022, § 13.
66 Grimal 1948 et 1951 ; Novara 1986, 69-88 ; Stahl 2016, 241-345 ; Kondratieff 2015 ; Ripoll 2025, 86.
67 Mambwini Kivuila-Kiaku 2015, 188 ; Ripoll 2022, § 10.
68 Ripoll 2022, § 17-28.
69 Feldherr 1995, 263-264.
70 Kondratieff 2015, *passim*.
71 Hui 2011, 150 et 153. Les citations en langues étrangères sont laissées volontairement dans leur langue d'origine afin de maintenir la précision de certains termes qui ne trouvent pas forcément d'équivalent satisfaisant dans la langue française.
72 Distinction dont la séparation artificielle permet plus aisément la structuration de cet ouvrage.

littérature en général ou bien dans la vie quotidienne de la société romaine du Ier siècle, la porosité de cette frontière est ténue. L'articulation entre les lieux et les objets est on ne peut plus naturelle[73] : certains objets se fondent dans la description plus vaste d'un lieu mis en lumière. Certains lieux se recentrent sur un détail qui devient un objet, indice d'un souvenir en miniature qui s'inscrit dans une spatialisation de la mémoire. Des lieux sont concentrés dans des objets et des objets sont métonymes d'un lieu.

Dans la perspective spécifique du genre épique, le poète ne fait naître les objets et les lieux au monde de la narration épique que parce qu'il leur donne un nom et l'existence qu'il leur donne est intrinsèquement liée à la fonction qu'ils sont susceptibles de jouer dans le destin des hommes. De la même façon, le poète attribue un nom à un personnage parce qu'il joue un rôle important dans l'épopée et parce que sa "nomination" fait naître le personnage dans l'univers de référence de la diégèse. L'association d'un nom de personnage à un lieu géographique visible dans le monde réel permet au poète de faire sortir le personnage du strict monde poétique pour le faire accéder à la réalité de l'univers extradiégétique. Ce pouvoir – quasiment de vie et de mort – sur les êtres et les choses qu'il nomme, le poète en est le seul détenteur qui, par l'appellation qu'il donne ou ne donne pas, accorde ou refuse une réalité, un principe de vie. L'acte de nomination et plus encore celui de la description sont un point commun qui met les lieux et les objets sur un pied d'égalité.

Objets et lieux sont aussi unis dans la mémoire par la conjonction du phénomène de monumentalité (*monumentality*) et de paysage mémoriel (*memoryscape*) :

> "Each of these memory-objects is generally conceived as being situated within, and co-constitutive of, a *place of memory*. In turn, an assemblage of memory-places can be understood in relational terms as constituting a *commemorative landscape* –that is, a space composed of 'places of memory' which materially anchor particular conceptions of historical remembrance in a geographical locale. Within the field of memory studies, the concept of memoryscape has similarly been employed to refer to the 'materializations of memory in concrete physical and territorial space,' yet recent works have sought to broaden this concept through 'an integrated analysis of the materiality, politics and social imaginary involved in the composition of memoryscapes'. […] memoryscapes in broad terms [are] composed of three main elements: memorials; the built environment that 'hosts' them; and the textual, visual, and digital 'circulations' related to such places of memory"[74].

L'effacement de la distinction stricte entre objets et lieux de mémoire dans l'*Énéide* peut être illustrée par certains écrits répertoriés dans l'*Anthologie Palatine*. Le livre 7 consacré aux épigrammes funéraires laisse apercevoir le triple statut de certaines épitaphes comme "objet-tombeau". Ils sont à la fois des objets littéraires finement ciselés répondant aux critères littéraires spécifiques de l'épigramme grecque[75], des objets de mémoire parce que ces textes

73 Le dossier "Objets et lieux sacrés : réalités et imaginaires", paru dans la revue *Pallas* en 2022 sous la direction de François Ripoll, témoigne de la pertinence de cette perspective.

74 Rose-Redwood *et al.*, éd. 2022, 451.

75 Parmi le vaste choix d'épigrammes funéraires dans l'*Anthologie Palatine*, l'une d'entre elles (7.558) traduit les trois critères propres aux objets-tombeau. Le texte insiste tout particulièrement sur la mise en abyme de l'épigramme (τάδε γράμματα) au sein de la pierre tombale (λίθος). Les marques de l'énonciation sont caractérisées par un discours à la première personne (ἐμῆς νεότητος) et une adresse au passant, destinataire privilégié de l'épigramme funéraire (ὁδῖτα) : Ἄιδης μὲν σύλησεν ἐμῆς νεότητος

sont gravés sur des stèles funéraires servant de tombeau aux personnages évoqués et des lieux de mémoire devant lesquels le passant est appelé à se recueillir et à se souvenir du défunt. Ces pierres tombales et les inscriptions qu'elles portent sont identifiables comme des objets qui assument, au cœur de leur énonciation, leur fonction commémorative. L'accent mis sur l'objet de pierre et sur l'écrit qu'il comporte insiste sur le rôle de support de mémoire de la pierre tombale qui, parce qu'elle est disposée en un lieu stratégique supposant une certaine fréquentation[76], devient, par extension, un lieu de mémoire pour les passants. L'objet est le métonyme du lieu en embrassant la fonction de *monumentum*[77].

La présentation de plusieurs lieux évoqués dans l'*Énéide* est façonnée sur ce modèle, comme l'épitaphe de Caïète au livre 7. Sous la forme d'un tombeau auquel est associée une épitaphe orale dispensée par Énée, l'objet devient lieu de mémoire, soumis à la vue des passants contemporains et du regard des générations à venir. Le lieu devient aussi un métonyme du chant poétique : l'association de la pérennité de l'objet-lieu avec la fonction mnémonique du *carmen* épique dépendent du "statut de *monumentum*" du texte littéraire, "à la fois constitué par lui et le constituant"[78]. Avant d'ériger le texte littéraire en monument, les lieux et objets sont en eux-mêmes et par eux-mêmes des *monumenta*.

Objets et lieux de mémoire : *monumenta* et mnémotopes

Chez les Romains, le *monumentum*[79] renvoie dans sa matérialité à toute chose qui provoque ou rappelle le souvenir[80]. Varron, qui rappelle le lien entre le *monumentum* et la *memoria*, propose quelques applications matérielles :

> [...] *ab eodem monere, quod is qui monet, proinde sit ac memoria, memoria ; sic monimenta quae in sepulcris, et ideo secundum uiam, quo praetereuntis admoneant et se fuisse et illos esse mortalis. ab eo cetera quae scripta ac facta memoriae causa monimenta dicta.*
> (Varro., *Ling*., 6.49)

ὀπώρην, / κρύψε δὲ παππῴῳ μνήματι τῷδε λίθος. / οὔνομα Ῥουφῖνος γενόμην, παῖς Αἰθερίοιο, / μητρὸς δ' ἐξ Ἀγάθης, ἀλλὰ μάτην γενόμην. / ἐς γὰρ ἄκρον μούσης τε καὶ ἥβης ἦκον ἐλάσσας, / φεῦ, σοφὸς εἰς Ἀίδην καὶ νέος εἰς ἔρεβος. / κώκυε καὶ σὺ βλέπων τάδε γράμματα μακρόν, ὁδῖτα· / δὴ γὰρ ἔφυς ζῳῶν ἢ πάις ἠὲ πατήρ ; "Pluton a dépouillé ma jeunesse en pleine récolte, et ses fruits gisent sous cette pierre du tombeau de mes aïeux. On m'appelait Rufin, j'étais fils d'Éthérius et d'une mère vertueuse. Mais à quoi m'a-t-il servi de naître ? J'étais au sommet de la science, à la fleur du jeune âge ; et me voilà, savant, dans l'enfer, jeune, aux bords de l'Érèbe. Pleure en voyant cette inscription, passant ; car parmi les vivants, tu es ou fils ou père". On retrouve la même thématique de la mémoire du mort en *CIL* 799 : *Vos qui transitis, nostri memores rogo sitis*, "Vous qui passez, souvenez-vous de nous, je vous le demande".

76 Ces lieux sont visibles au quotidien comme le souligne Cic., *Leg.*, 2.2.4.

77 Nous avons choisi la graphie *monumentum* dans notre analyse pour permettre au lecteur de percevoir le lien avec la traduction française "monument". Pour autant, dans les textes latins qui utilisent la graphie, *monimentum*, nous avons scrupuleusement conservé le texte ancien. Horsfall (2006, 350) revient sur la double graphie *monumentum/monimentum* : "Virgil was of an age to have learned -u- at school, and to have seen -i- come in his lifetime; if he chose to write -i-, it will have been exposed to scribes who learned to prefer -u- in the archaising period. It is not even certain that the poet followed any one consistent spelling".

78 Deremetz 1995, 105.

79 Henry 1986. Pour une analyse complète du *monumentum* dans l'*Énéide*, Raymond-Dufouleur 2022.

80 Voir *OLD* (s.v. *monumentum*).

"[…] et son origine est le même verbe *monere*, parce que celui qui avertit fait aussi preuve de mémoire ; ainsi on appelle *monimenta* les choses qui, dans les tombeaux, et de la même façon le long des routes, avertissent les passants qu'ils sont mortels et que ceux qui sont là l'ont été aussi. De là vient que toutes les choses écrites ou faites pour mémoire sont appelées *monimenta*".

À sa suite, Festus insiste également sur la dimension matérielle du monument :

Monimentum est, quod et mortui causa aedificatum est et quicquid ob memoriam alicuius factum est, ut fana, porticus, scripta et carmina.
(Festus, *Gloss. Lat.*, éd. Lindsay 1943, 123)

"*Monumentum* désigne ce qui est édifié pour honorer un mort et tout ce qui est réalisé en mémoire de quelque chose ou de quelqu'un, comme des temples, un portique, des écrits et des poèmes".

Servius privilégie l'étymologie par le verbe *monere*[81], même s'il fait lui aussi référence à la mémoire écrite dans un passage de son commentaire au livre 3 (Serv. 3. 22 : *inscriptum nomen memoriaque*) :

MONVMENTA DOLORIS *proprie ; nam et monumentum ab eo quod mentem moneat, dictum est.*
(Serv. 12.945)

"MONVMENTA DOLORIS est dit au sens propre ; car on emploie aussi le mot *monumentum* pour les avertissements de l'esprit".

Le substantif *monumentum* recouvre des réalités assez diverses comme des espaces mémoriels incluant des statues, des trophées commémorant un événement ou une personne, des monuments funéraires, des pierres tombales et autres sépulcres, des temples, des écrits commémoratifs, des archives, des annales, des ouvrages littéraires, des récits historiques… La notion de monument antique renvoie donc à des objets matériels et immatériels.

Les notions de mnémotope[82] ou bien – s'agissant de paysages[83] – de *memoryscapes*[84], précisent l'idée d'un *monumentum* topographique en proposant une recontextualisation du lieu dans un temps long. Par analogie avec la notion de "chronotope", définie par Mikhaïl Bakthine comme l'"espace-temps", c'est-à-dire "la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature" et qui exprime "l'indissolubilité de l'espace et du temps"[85], le néologisme "mnémotope" est une transposition de la conception des lieux où se cristallise une mémoire spatialisée, individuelle ou collective, inscrite dans

81 On trouve déjà cette même association de *monere* avec *memoria* (et les verbes qui lui sont apparentés) chez Plaut., *Capt.*, 191 ou *Pseud.*, 940.
82 Assmann 2010, 54-55.
83 Behm 2019b.
84 Voir Rose-Redwood *et al.*, éd. 2022. Dans la critique anglo-saxonne, les *memoryscapes* sont des espaces de matérialisation et de spatialisation de la mémoire monumentale (p. 450) qui renvoient à différents éléments incluant les statues, les monuments, les mémoriaux, les inscriptions, les musées ou les noms de lieu (p. 451). Ces lieux font l'objet de transformations, de contestations, de concurrences mémorielles ou de réappropriations (p. 451) et les *memoryscapes* sont définis comme un "assemblage d'objets de mémoire, de pratiques et d'imaginaires" (p. 452).
85 Bakthine 2021, 237.

une temporalité dépourvue de toute contingence. Ce sont des lieux "où le temps se fige, où le passé résiste à l'écoulement qui caractérise le temps pour devenir permanence"[86].

La réciprocité entre les objets et les lieux offre une richesse poétique fondée sur le va-et-vient entre les lieux de mémoire et les *monumenta*, c'est-à-dire les lieux et parfois même les objets qui font jaillir le souvenir dans la mémoire des hommes. Reflet de la mentalité des Anciens pour qui les monuments de Rome et les espaces publics de la cité[87] étaient véritablement envahis de sens et de significations, la poétique virgilienne témoigne de l'importance des lieux et plus encore à l'époque augustéenne. Pour les Romains, les lieux résonnaient comme des provocateurs du souvenir qui faisaient surgir la mémoire des événements et des hommes. Ainsi, dans le *De legibus*, Atticus fait remarquer que les lieux rappellent aux hommes le souvenir des individus qu'ils ont aimés et admirés :

> *mouemur enim nescio quo pacta locis ipsis, in quibus eorum, quos diligimus aut admiramur, adsunt uestigia.*
> (Cic., *Leg*., 2.4)
>
> "Nous sommes émus de je ne sais trop quelle façon par ces lieux qui sont les vestiges[88] des hommes que nous aimons ou admirons."

Ailleurs, dans le *De finibus*, c'est la *uis admonitionis* des lieux ou "force évocative" qui est soulignée[89]. Rappelons enfin la formule bien connue de Cicéron :

> *Quacumque enim ingredimur, in aliqua historia uestigium ponimus.*
> (Cic., *Fin*., 5.2)
>
> "Partout où nous marchons, nous posons le pied sur quelque histoire".

Dans l'Antiquité occidentale, grecque et latine, les lieux de mémoire sont des "véhicules"[90], des "porteurs" de la mémoire, des "figures du souvenir"[91] qui sont les supports de la mémoire culturelle, c'est-à-dire une mémoire partagée par un groupe d'individus[92]. Le double processus d'impulsion formative et normative[93] qui découle des lieux de mémoire permet au groupe de définir son identité[94] et détermine par là-même l'expérience et les comportements humains des générations qui les contemplent. L'intérêt des lieux de mémoire repose donc à la fois sur la ou les représentation(s) qu'ils enferment et sur le récit prodigué au sujet de tel

86 Nshimiyimana 2007, 4.
87 Edwards 1996, 1 ; Gale & Chahoud, éd. 2024.
88 Sur la notion de vestige : Cuartas 2013, 36.
89 Cic., *Fin*., 5.1 : *Naturane nobis hoc, inquit, datum dicam an errore quodam, ut, cum ea loca uideamus, in quibus memoria dignos uiros acceperimus multum esse uersatos, magis moueamur, quam si quando eorum ipsorum aut facta audiamus aut scriptum aliquod legamus ?,* "Est-ce en raison de leur nature ou bien de quelque illusion que, lorsque nous voyons les lieux où nous avons appris que de grands hommes dignes de mémoire ont vécu, nous sommes plus émus que lorsque nous entendons raconter leurs belles actions ou bien que nous lisons leurs écrits ?".
90 Confino 1997, 1396.
91 Assmann & Czaplicka 1995, 129.
92 Les Romains avaient conscience de la notion de "mémoire partagée", comme l'atteste Gowing (2005, 15) qui rappelle l'idée de *memoria publica* évoquée en Cic., *De or.*, 2.52.
93 Assmann & Czaplicka 1995, 128.
94 Hayden 1995, 9 ; Olick & Robbins 1998, 124.

ou tel monument ainsi que sur l'interaction entre le monument architectural et son contexte social.

Or, si l'inscription du passé dans les formes urbanistiques renvoie à une forme de permanence qui est caractéristique des monuments durables[95], la réception et l'interprétation du passé sous sa forme visuelle évolue et change en fonction des groupes qui regardent les monuments. L'impossibilité de séparer mémoire et réception trouve une explication neuroscientifique dans l'idée exposée par John Kloppenborg selon laquelle la mémoire n'est pas un récit du passé mais une construction complexe de plusieurs aspects mémoriels stockés dans différentes parties du cerveau humain ; les souvenirs, parfois mélangés avec d'autres souvenirs, sont recouverts par les émotions ainsi que par une coloration morale évaluative et sont complétés par des détails fabriqués par l'esprit pour rendre certaines caractéristiques plus intelligibles[96]. En d'autres termes, la réception d'un monument est subordonnée à la personne du spectateur et dépend de la mémoire de chaque individu sur laquelle repose la construction de parallèles et de connexions avec d'autres éléments culturels et au cœur de laquelle interfèrent en outre des émotions personnelles issues de l'expérience de chacun. Appliqués à la topographie, ces éléments participent à la définition de ce que Diane Favro appelle l'"image urbaine" (*urban image*) d'une cité, c'est-à-dire l'image mentale collective créée par le mélange de la réception sensitive individuelle d'une cité et de l'interaction des expériences personnelles des spectateurs qui la regardent[97].

La création et la réception de ces lieux de mémoire apparaissent comme chargées d'une forme d'idéologie dans la mesure où une mémoire est le produit d'une époque donnée, d'un groupe social, de ses valeurs et de ses codes. La mémoire ainsi reconstituée porte en elle et incarne dans le lieu les stéréotypes qui l'ont vu naître. Derrière l'apparence d'un support de discours historique, tout lieu de mémoire apparaît comme diffusant nécessairement une idéologie et une vision historique partisane aussi bien liée à celui qui "invente"[98] le lieu de mémoire, qu'à celui qui porte son regard dessus et en interprète la portée. Le débat culturel lié à un monument défini comme lieu de mémoire ne s'arrête pas à la période de sa construction mais il se poursuit dans le temps en raison de la pérennité de ce support mémoriel[99].

Les lieux de mémoire se trouvent dès lors au cœur de ce que les historiens et sociologues modernes ont appelé la "politique de la mémoire" (*politics of memory*)[100] qui consiste pour un groupe social particulier (les élites par exemple), pour un souverain ou un dirigeant politique, à se servir des formes urbanistiques sur lesquelles sont inscrits les vestiges dûment choisis d'un passé déterminé et à les récupérer dans le présent[101]. Cette approche de la mémoire culturelle dans ses rapports avec le pouvoir et la réception politisée du passé est aisément applicable à la période contemporaine de l'écriture de l'*Énéide*. Le paysage culturel,

95 Olick & Robbins 1998, 127.
96 Kloppenborg 2012, 102.
97 Favro 1996, 1.
98 "Inventer" est ici pris dans le sens d'"inventer un trésor".
99 Olick & Robbins 1998, 127.
100 Confino 1997, 1393.
101 Olick & Robbins 1998, 125.

consciencieusement façonné par Auguste[102], a ainsi proposé aux contemporains de Virgile un espace urbain enrichi de multiples lieux de mémoire dans lesquels les stimuli visuels accompagnaient les souvenirs des habitants de Rome, et ce au quotidien. Le "dénominateur commun" constitué par le paysage visuel que les Romains du Ier s. a.C. avaient sous les yeux jour après jour témoignait de l'intérêt porté par le pouvoir augustéen à l'élaboration d'une mémoire dans sa forme monumentale[103].

Plusieurs historiens ont à ce titre reconnu l'importance de la recréation du Forum Romain par Auguste ou la signification des transformations opérées sur le Palatin et le champ de Mars dans l'optique d'une double maîtrise de l'espace et du temps[104] et de la concrétisation de la mémoire culturelle au cœur de la ville de Rome[105]. Catharine Edwards[106] décrit ainsi la cité comme "un entrepôt de stockage de souvenirs romains" (*a storehouse of Roman memories*) qui incluait des images, des monuments et des textes qui rappelaient le passé de Rome et en faisaient la promotion. L'espace public de la cité offrait une aire géographique centrale pour la construction de différentes mémoires romaines dont la stratification était à même de façonner l'identité civique romaine[107]. Les monuments et paysages urbains fonctionnaient comme des textes écrits, propres à être lus et consultés au détour d'une promenade, par tous les citoyens, quelle que fût leur origine ou leur condition sociale[108]. Il n'est donc pas étonnant que les auteurs latins, comme Tite-Live[109] ou Virgile, aient utilisé cette approche environnementale de la mémoire au cœur de leurs récits parce que le choix d'une représentation de la mémoire "monumentalisée" permettait, par la substitution qu'elle opérait avec une chronologie rigide et complète[110], d'offrir une vision non séquentielle de l'histoire[111]. L'aspect discontinu de cette mémoire monumentale s'avère particulièrement intéressant dans le cadre d'un récit – poétique ou historiographique – non exhaustif car il répond à la succession des monuments au cœur de la cité et à la concaténation des sens qu'ils proposent grâce à leur juxtaposition géographique.

Quoique progressivement contestée dans les années qui suivirent sa théorisation[112], la démarche scientifique norassienne d'identification des "lieux de mémoire" en France

102 Auguste lui-même se présente (*RGDA* 4.1 sq.) comme un grand bâtisseur et se justifie dans son testament politique de cette (re)création de lieux de mémoire, dans la droite lignée de l'évergétisme hellénistique. Favro 1996, 4 ; Orlin 2007, 84 ; Sumi 2009, 167-168.

103 Gale 2024, 2.

104 Gale 2024, 3.

105 Favro 1996 et Machado 2006, 160. Zanker (1990, 79-82) a bien démontré comment, sous l'égide d'Auguste, le Forum romain était devenu un lieu à la gloire de la famille Julio-claudienne.

106 Edwards 1996, 119.

107 Machado 2006, 158.

108 Favro 1996, 7 ; Sumi 2009, 168.

109 Jaeger 1997, 7-8, 13-14 et 15-18.

110 Edwards 1996, 42.

111 Jaeger 1997, 20-21.

112 L'ouvrage de Nora (éd. 1984) propose sous l'angle de la mémoire des lieux physiques, des lieux immatériels et des entités abstraites. Conséquence de la méthodologie utilisée, la théorie norassienne de "lieux de mémoire" est controversée car étant quasiment applicable à tout et n'importe quoi (Olick & Robbins 1998, 121). On retrouve néanmoins la même extension sémantique dans les deux ouvrages d'Elke Stein-Hölkeskamp et Karl-Joachim Hölkeskamp (2006 et 2010) sur les "lieux de mémoire" en Grèce et à Rome, qui constituent une base incontournable pour l'étude du sujet dans le domaine des Études classiques. Cette approche des lieux de mémoire (en particulier dans les *Classical Studies*) a

a mis en exergue la continuité des lieux et des objets de mémoire – ces derniers étant une prolongation évidente des lieux dans lesquels ils se trouvent[113] – ou, à l'inverse, une *reductio* matérielle mémorielle. S'il ne faut donner qu'un seul exemple de cette évidence, le palais de Latinus au livre 7 tire sa légitimité comme espace mémoriel de la collection des objets (parfois hétéroclites) qui s'y trouvent disposés. Comme les lieux, les objets ont une fonction commémorative qui les lie au passé et à la mémoire :

> "L'objet peut s'associer au temps passé […] parce qu'il est placé dans des dispositifs explicitant son rapport à la mémoire, comme c'est le cas, par exemple des lieux qui exaltent l'ancienneté des objets, leur condition de vestige, de ruines ou de trace : l'antiquaire, le musée, les monuments"[114].

Stratégies autoriales autour des lieux et objets

La création par le poète d'un arrière-plan concret qui soutient l'intrigue a des fonctions variées qui s'appliquent pleinement à la mise en scène des lieux et objets épiques dans le texte virgilien. Elle relève de ce que Michel Butor présente, à propos du récit romanesque, sous la théorie de la "philosophie de l'ameublement", formule assurément anachronique pour un récit sur les *primordia* de Rome, mais qui est opératoire s'agissant de l'*Énéide* :

> "[…] l'ameublement dans le roman ne joue pas seulement un 'rôle poétique' de proposition, mais de révélateur, car ces objets sont bien plus liés à notre existence que nous ne l'admettons communément. Décrire des meubles, des objets, c'est une façon de décrire des personnages, indispensable : il y a des choses que l'on ne peut faire sentir ou comprendre que si l'on met sous l'œil du lecteur le décor et les accessoires des actions"[115].

La fonction réaliste de la fabrique d'un arrière-plan concret est destinée à inviter le lecteur dans un univers référentiel précis défini par un mode de vie et des paysages vraisemblables, quoique reconstruits. Les interactions et les réseaux qu'ils créent relèvent de ce que Laurent Lepaludier appelle un fonctionnement "en rhizome", sur le principe du rhizome deleuzien, qui organise le texte[116] : effets d'ironie ou de circularité, mises en parallèles, contrepoints et interférences, concurrences et conflits sont au centre du système textuel où s'unissent le personnage, le lu et le lectant dans un phénomène de mémoire rétroverse où tous se côtoient et se croisent. Les objets et les lieux tissent des liens avec les personnages, entre les personnages, entre les espaces de la narration et les personnages.

donné lieu à de nombreux jugements sur une quasi-personnification de la mémoire (Alcock 2002, 28 ; Edwards 1996, 2 et 29). La perception des lieux comme étant capables d'enfermer une forme de mémoire autonome n'est pas seulement construite comme un objet qui existerait en soi dans le temps et dans l'espace, mais elle est quelque chose qui est reçu dans l'esprit des individus (Confino 1997, 1394-1395). La perspective d'une mémoire présente chez les individus est stimulée par des facteurs physiques extérieurs (Assmann & Czaplicka 1995) : leur but est de définir comment les individus perçoivent cette mémoire inscrite sur des monuments, des bâtiments, dans des paysages urbanistiques, comment ils la reçoivent, l'interprètent, l'acceptent ou bien la rejettent (Confino 1997, 1390).

113 Cuartas 2013, 41.

114 Cuartas 2013, 45.

115 Butor 1972, 63.

116 Lepaludier 2016, chap. 4 § 18.

La fonction descriptive[117], esthétique ou ornementale est aussi naturellement sollicitée par Virgile, en particulier à travers la poétique de l'*ecphrasis* pour laquelle Liliane Louvel[118] insiste sur le "caractère pictural" ; de ce fait, la réalisation de fresques sur les portes du temple de Carthage ou celle du temple d'Apollon (reliefs ou peinture, *picturae* ou autre *signa*) correspondent à la notion d'intermédialité sous-jacente à l'art de l'hypotypose. Si elle peut avoir une fin en soi, la fonction esthétique est souvent associée à une finalité interprétative qui relève de l'herméneutique "prévue" et contrainte par l'auteur s'agissant du sens de son œuvre. La fonction narrative des objets et des lieux permet de les définir comme des "acteurs" à part entière du schéma actantiel qui ont un rôle à jouer dans l'économie générale de la fiction. La fonction prédictive[119] de ces éléments est aussi dans l'*Énéide* un procédé prégnant qui rejoint les préoccupations mémorielles du poète. Elle implique un système de réponse entre les objets, entre les lieux ou entre les objets, les lieux et les personnages. La description d'un objet ou d'un lieu à visée prémonitoire (perceptible dans une approche exégétique holistique de l'œuvre) répond d'un double emploi dans l'épopée virgilienne : ils s'inscrivent à la fois dans un schéma téléologique et dans une dynamique mémorielle constamment déployée au sein de l'épopée.

Objets et lieux sont les témoins concrets qui guident pas à pas le lecteur vers la période augustéenne, ses usages, ses pratiques et ses mœurs. Ce n'est ainsi que par un retour en arrière que le lecteur peut comprendre la justification du geste final d'Énée, déclenché par la vision et le souvenir du baudrier de Pallas arraché par Turnus. Le lecteur doit aborder les lieux et les objets selon une vision rétro-prospective de la fabrique d'une mémoire collective romaine et augustéenne. La superposition, sous forme de palimpseste, des lieux et objets décrits dans la narration autorise la perception d'une habile construction de la trame narrative. Disséminés tout au long du récit, ces lieux et objets se répondent pour former un tissage mémoriel consubstantiel à l'action épique.

Contiguïté des lieux et objets et place du lecteur

La complexité dans les interactions entre lieux, objets, personnages et intrigue est telle qu'il existe une contiguïté entre un lieu et un objet de même qu'une contiguïté entre un lieu et un personnage ou entre un objet et un personnage :

> "Les objets ont une vie historique corrélative de celle des personnages, parce que l'homme ne forme pas un tout à lui seul. Un personnage, un personnage de roman, nous-mêmes, ce n'est jamais un individu, un corps seulement, c'est un corps vêtu, armé…"[120].

Michel Butor rappelle la fonction culturelle et sociétale des objets, aisément applicable à l'univers épique :

117 Barthes 1968, 85.
118 Louvel 1998, 79-82.
119 Barthes 1968, 85.
120 Butor 1972, 65. Voir également son propos p. 68 applicable aux différentes formes de fiction : "Écrire un roman, par conséquent, ce sera non seulement composer un ensemble d'objets tous liés nécessairement à des personnages, par proximité ou par éloignement…" ; Lepaludier 2016, § 3.

> "[…] l'ensemble que nous nommons société, si nous voulons proprement le comprendre, n'est point seulement formé d'hommes, mais de toutes sortes d'objets matériels et culturels"[121].

Au sein de la narration épique – comme pour le roman d'aventures –, les lieux et objets sont des outils indispensables au succès de la quête du héros. Ils sont les instruments de l'action, des métonymes du pouvoir[122] et c'est dans cette perspective qu'ils sont utilisés par le poète.

Pour exister dans l'univers de la narration épique, les lieux et objets sont nommés[123], mentionnés et décrits de façon plus ou moins détaillée. Plus encore que pour l'intrigue ou bien les personnages pour lesquels l'auteur est tenu à une vraisemblance et au respect d'une tradition littéraire ou historiographique antérieure, le poète exerce une toute-puissance sur les lieux et les objets. Il est libre de ne pas mentionner un lieu ou de ne point y faire s'attarder son héros : le lieu reste alors dans l'obscurité de l'arrière-plan narratif. Il est libre de n'accorder aucune importance à un objet, le laissant ainsi sombrer dans les abimes de la *res* latine. Les objets qui ne sont pas nommés ou décrits s'abiment dans le non-dit c'est-à-dire dans l'oubli. Le dit prend vie et devient l'existant, la fiction prend forme au gré des nominations ; les lieux et objets apparaissent sous les yeux du lecteur aussitôt que le poète les évoque.

Énée accomplit à plusieurs reprises le geste de la nomination d'un lieu en héros civilisateur qui s'approprie les espaces pour mieux construire l'histoire à venir[124]. Anticipant l'acte de ses descendants qui nommeront les terres alentour, le héros fondateur est le premier d'une longue lignée à faire de "terres sans noms" des "terres au nom illustre" :

> *Hi tibi Nomentum et Gabios urbemque Fidenam,*
> *hi Collatinas imponent montibus arces,*
> *Pometios Castrumque Inui Bolamque Coramque ;*
> *haec tum nomina erunt, nunc sunt sine nomine terrae.*
> (Verg., *Aen.*, 6.773-776)

> "Ceux-ci fonderont pour toi Nomentum et Gabies et la ville de Fidène ; ils imposeront aux montagnes les citadelles de Collatia, de Pométii, de Castrum Invi, de Bola et de Cora ; tels seront alors leur nom, à présent ce sont des terres sans nom".

La puissance évocatrice et créatrice du poète est telle que des endroits sans nom et sans renommée particulière pour le lecteur virgilien deviennent, grâce à son intervention, des lieux à partir du temps d'Énée (comme le souligne le sens de *Nomen-tum* au v. 773) dont la gloire, un temps "éclipsée", est destinée à devenir pérenne[125].

L'idéal de cette "quête civilisatrice" propre au héros épique trouve son incarnation dans la figure d'Anténor qu'évoque Vénus au chant 1. Dans le discours qu'elle adresse à Jupiter et dans lequel elle vise à mots couverts l'action délétère de Junon[126], la déesse manifeste son

121 Butor 1972, 89.
122 Lepaludier 2016, chap. 1 § 12. Les pénates de Troie en sont le parfait exemple.
123 Sur la nomination des objets en particulier, Lepaludier 2016, chap. 3 § 1.
124 Barchiesi 1979, 9.
125 Lepaludier 2016, chap. 2 § 5. Voir sur ce passage Feeney 1986, 7-8.
126 Serv. 1.248.

envie à l'égard du prince troyen Anténor auquel, contrairement à Énée, a été accordée la chance de fonder sa propre cité :

> *Hic tamen ille urbem Pataui sedesque locauit*
> *Teucrorum et genti nomen dedit armaque fixit*
> *Troia, nunc placida compostus pace quiescit…*
> (Verg., *Aen.*, 1.247-249)

> "Lui en revanche, il a ici fondé la ville de Padoue, a fixé une demeure pour les fils de Teucer, a donné un nom à un peuple et a suspendu ses armes troyennes ; désormais il jouit d'une paix sereine en toute tranquillité".

Ce personnage d'Anténor et son établissement en Italie renvoient le lecteur à la fonction ktistique de l'épopée[127]. Ils constituent un modèle à la fois pour Énée mais aussi pour les autres protagonistes du monde épique – comme Turnus – puisqu'il a obtenu de la fortune et des dieux une forme de bonheur défini par trois critères : l'arrêt des errances (*sedesque locauit* / *Teucrorum*), le repos du guerrier (*armaque fixit* / *Troia*), et surtout l'immense dignité de donner un nom à un peuple (*et genti nomen dedit*). L'exemple d'Anténor montre combien l'enjeu de la nomination d'une terre ou d'un peuple est le but ultime vers lequel tendent les héros virgiliens ; c'est le moyen pour eux d'investir un lieu géographique et de laisser une trace durable, autrement dit un mémorial de leur établissement ou du moins de leur passage.

La composition du texte de l'*Énéide* et le soin pris par Virgile à l'écriture de son épopée[128] rendent délicate la mise à l'écart par le lecteur de ce que Roland Barthes appelle des "notations insignifiantes" qu'il envisage comme "une sorte de luxe de la narration"[129]. Les lieux et objets ne sont pas des "détails inutiles", inertes et sans lien les uns avec les autres[130], pas plus que de sporadiques indications géographiques ou matérielles destinées à étoffer bien artificiellement le récit.

En premier lieu, les lieux nommés sont les témoins d'un "réel concret", un impératif narratif auquel le poète doit se livrer dans l'optique d'une recontextualisation de l'action dans un monde référentiel particulier : le monde d'Énée.

> "'Ce même réel' devient la référence essentielle dans le passé historique, ce qui est censé rapporter 'ce qui s'est réellement passé' : qu'importe alors l'infonctionnalité d'un détail, du moment qu'il dénote ce qui a eu lieu : le 'réel concret' devient la justification suffisante du dire"[131].

Certaines indications portant sur un lieu ou un paysage permettent au poète de resituer l'intrigue dans un passé éloigné dont il définit les contours précisément au gré de ces notations. Dépourvus de sens ou subordonnés à leur seule fonction esthétique, ces éléments sont ce qui permet au lecteur de se construire une représentation mentale des lieux et

127 Sur la fonction ktistique de l'*Énéide* : Bleish 1994 ; Nelis 2001a et 2015 ; Franchet d'Espèrey 2002, § 9 sq. ; Hardie 2014.
128 Dans la lignée de O'Hara (2010, 77-103), Horsfall (2016, 1-16 et 61-78) modère quelque peu la réputation "perfectionniste" du poète, en particulier s'agissant des catalogues et de la géographie dans l'*Énéide*.
129 Barthes 1968, 84.
130 Lepaludier 2016, chap. 4 § 19.
131 Barthes 1968, 87.

objets concrets et matériels propres à la temporalité de l'intrigue. Il s'agit pour l'auteur de déterminer un cadre narratif, un *decorum*, au cœur duquel le lecteur peut se projeter :

> "Porteurs d'une signification qui va au-delà de leur matérialité et finalité, les objets fournissent à celui qui les interroge des réponses sur la culture dont ils font partie. Par le biais de leur sélection, de leur disposition, de leur nombre, *etc.*, c'est une intention qui s'exprime, un 'message', une vision du monde"[132].

Dès lors qu'ils sont au cœur d'une description, même minime, le lecteur ne peut faire l'économie d'une réflexion sur les objets. D'autant plus que l'omniscience du poète lui confère toute latitude pour prédestiner un lieu ou un objet : un seul adjectif qualificatif peut sous-tendre la réception d'un objet sous la forme d'une notice généalogique ou le situer dans le schéma actantiel global vis-à-vis du héros ou de l'intrigue (opposant ou adjuvant, force contraire ou force motrice)[133]. Assurant une forme de porte-parolat de l'infime, lieux et objets ont pour point commun d'être des conteurs de mémoire, certains plus "diserts"[134] que d'autres.

À cette relation initiale, entre le poète-créateur et le créé, vient s'ajouter une autre interaction qui fait intervenir le lecteur dans une relation triangulaire au fondement même de l'acte de réception du texte. Dans ce cadre précis, le lecteur et ses avatars jouent un rôle majeur. Ils investissent complètement les objets et les lieux de leur "activité cognitive"[135]. Qu'il s'agisse du lecteur empirique, du *lector in fabula* d'Umberto Eco ou de l'archilecteur de Michel Riffaterre, le lecteur virgilien est au centre des interactions avec le texte lu et l'auteur. Il est le premier concerné par l'effet de réel barthien ou par l'illusion référentielle riffaterrienne. Dans son analyse de la dimension protéiforme de ce lecteur, Laurent Lepaludier reprend à son compte les travaux de Vincent Jouve et son analyse des instances multiples du pacte de lecture :

> "Il distingue, en effet, trois régimes de lecture : le 'lisant', le 'lectant' et le 'lu'. Le 'lisant' correspond à 'la part du lecteur victime de l'illusion romanesque'. Le 'lectant' est l'instance de décodage du texte qui ne perd pas de vue que 'tout texte […] est d'abord une construction'. Le 'lu' correspond aux investissements fantasmatiques du lecteur. Appliqués à la réception de l'objet, ces concepts permettent de faire ressortir trois types d'investissement, et donc de lecture de l'objet"[136].

Les indices éphémères s'adressent en premier lieu au "lisant", c'est-à-dire au lecteur à qui il est demandé de reconstituer la variété des décors et des objets indicateurs du réel narré. C'est du "lectant" que relève la compétence herméneutique, lui qui voit dans le texte lu la présence d'éléments signifiants qui vont au-delà d'une existence performative. L'objet ou le lieu, lorsqu'ils sont nommés par l'auteur, existent au monde de la narration. Dans le cas des objets ou des lieux, le lecteur-lectant exerce la fonction de spectateur dont le regard engage l'herméneutique textuelle. Parce qu'il est le "premier médium à travers lequel la mémoire et

132 Toma 2023, § 5.
133 C'est le cas par exemple de l'adjectif *infelix* : Horsfall 2008, 352 (*Aen.*, 2.456) et Raymond 2011.
134 Lepaludier 2016, chap. 7 § 2.
135 Lepaludier 2016, chap. 2 § 14.
136 Lepaludier 2016, chap. 2 § 10 et chap. 7 § 19. Nous saluons ici l'étude de Rohman 2022 qui a récemment rappelé à notre souvenir les théories sur la réception du texte.

l'énergie historiographique qui lui est associée cherchent leur représentation", l'espace est aussi le premier lieu où s'exerce le processus de récupération. Comme les lieux, les objets n'existent et ne prennent sens que par la médiation du regard qui se pose dessus. Leur lecture est celle de l'objectivité du regard et leur interprétation procède d'une subjectivité individuelle. Il s'agit là de l'un des processus en cours dans l'action de voir telle que l'analyse Ján Elsner : l'objet vu correspond à la connaissance et au savoir de celui qui voit et le sens de ce qui est vu est déterminé par le vécu de celui qui voit[137]. Le plus fréquemment, l'objet ou le lieu sont "adressés" au lecteur empirique virgilien dont le bagage intellectuel, encyclopédique et a fortiori mémoriel est sollicité.

Mais d'autres lecteurs secondaires sont "invités" dans l'acte de lecture visuelle. Leur présence comme spectateurs modifie en substance le regard posé sur certains objets ou certains lieux. Le regard est alors double : celui du lecteur et celui du narrateur secondaire – devenu spectateur et lecteur – entrent en interaction. Les regards se posent, se superposent, se croisent, s'opposent, se juxtaposent[138] comme l'explique Sophia Papaioannou :

> "The interpretation may be realised by the narrator, who composed the ekphrasis, or by a focaliser, an internal reader of the same narrative synthesis. The narrator's gaze interacts with and complements the focaliser's own, as both aim at interpreting the visual narrative on the basis of their respective familiarity with the depicted theme, all the while approaching the ekphrasis from different chronotopes"[139].

Devant le temple à Carthage, Énée revit l'Ilioupersis dont le souvenir est déclenché par les représentations sur les portes du temple. Il réinvestit les représentations au prisme de sa mémoire. Didon et les Carthaginois, coutumiers des représentations sur les fresques, les voient et les regardent sans que la spécificité de leur regard ne soit précisée. Aiment-ils ces représentations ? Ont-elles un sens pour les artisans qui les ont créées ou pour les simples passants ? Les fresques ne sont décrites que dans le regard d'Énée[140]. Le lecteur virgilien les regarde grâce à l'illusion ecphrastique et par la médiation des souvenirs d'Énée. Le lecteur pose alors un triple regard : l'illusion du réel le laisse imaginer les lieux, les objets, les scènes et les actions, la focalisation interne l'oblige à suivre Énée et ses souvenirs et enfin la présence des Carthaginois à proximité du monument lui permet de mesurer le décalage mémoriel avec le héros.

Sur le plan narratif, le même phénomène se produit lors du récit par Énée de la chute de Troie au banquet des Carthaginois. Un dédoublement de la personne du spectateur intervient dans les livres 2 et 3 de l'épopée. La structure du récit homodiégétique et le brouillage narratif qui en résulte déploient – en dehors de la question "qui parle ?" – le questionnement corollaire suivant : "qui lit ?", "qui est le spectateur ?" et donc "qui est le lecteur des lieux et objets dans la focalisation duquel le lecteur empirique est embarqué ?"[141].

137 Elsner 1995, 4.
138 Lepaludier (2016, chap. 2 § 21) parle de "récepteurs interposés".
139 Papaioannou 2022, 119.
140 Voir Syed 2020, 57 sq.
141 Barchiesi (1997, 280) rappelle que l'identité de celui qui voit et l'identité de celui qui raconte sont très clairement liées et que la prise en compte de ces deux questions aide le lecteur à mesurer l'importance de la notion de point de vue et de subjectivité embarquée.

Autant de questions qui concernent le statut du récit et celui des objets et des lieux de mémoires[142].

Du spectateur et du lecteur : le rôle de l'hypotypose et de l'*ecphrasis*

Dans ce concert de visions et de mémoires où certains silences et non-dits sont tout aussi signifiants que les détails exposés, la poétique de l'hypotypose et sa figure principale l'*ecphrasis* sont essentielles à la fois au saisissement du vu et à l'efficacité de ce qui est vu par le spectateur. Jean-Pierre Aygon remonte aux origines grecques du mot dont il rappelle un usage tardif (avant le II^e^ s. p.C.), spécifique aux traités de rhétorique et aux exercices des *progymnasmata*[143].

Caractérisée par la clarté et l'illusion de la vie (*enargeia*) d'après la définition d'Hermogène le Rhéteur, l'*ecphrasis* repose sur la suggestion visuelle et l'exposition en détails d'un objet ou d'une scène en particulier :

> "L'*ecphrasis* est un discours descriptif détaillé, vivant et mettant sous les yeux ce qu'il montre. On fait des descriptions tant de personnes que d'événements, de saisons, d'états, de lieux et de nombreux autres sujets. De personnes, comme chez Virgile : '*Elle avait le visage d'une vierge et son apparence et les armes d'une vierge de Sparte…*' ; d'événements, comme la description d'un combat de fantassins ou d'une bataille navale ; de saisons, comme du printemps ou de l'été ; d'états, comme de la paix ou de la guerre ; de lieux, comme d'un rivage, d'une plaine, de monts, de villes. Cela peut être aussi une présentation mixte, comme lorsqu'on décrit un combat nocturne, présentant à la fois un moment et une chose. […] Il faut que le style rende le sujet lui-même presque présent aux oreilles et aux yeux et que le niveau stylistique égale la dignité du sujet. […] Les vertus de l'*ecphrasis* sont principalement la clarté (*saphèneia*) et l'illusion de vie (*enargeia*)"[144].

Transposée dans l'univers de la création poétique, l'"exposition en détails" est pourtant un paradoxe si l'on tient compte de la limitation indispensable d'une digression descriptive au sein d'une narration. Le poète ne peut s'abandonner à une prolixité condamnable dans le cadre ecphrastique. Comme figure majeure de l'hypotypose[145], l'*ecphrasis* consiste à "mettre

142 Le pluriel utilisé ici indique que plusieurs mémoires sont convoquées.

143 Le terme est présent chez Hermogène le Rhéteur (*Peri Staseôn* et *Peri Ideôn*), chez Lucien (*Hist. Consc.*) et chez un rhéteur identifié à Denys d'Halicarnasse dans une *Ars poetica*. Voir Aygon 1994, 52, n. 12 et 41 : "Le nom *ecphrasis*, qui appartient à la classe très fournie des dérivés en -sis, est formé sur un radical du verbe ἐκφράζω ; la forme simple φράζω, fréquente chez Homère, a le sens de 'dire, expliquer', et le terme φράσις, dans les *Grenouilles* d'Aristophane (1122), signifie 'exposition des faits' dans le prologue d'une tragédie, tandis que la forme composée ἐκφράζειν est employée par Eschyle (Esch., *Prom.*, 950) et par Euripide (Eur., *Herc. Fur.*, 1119) avec le sens de 'raconter complètement'. D'après les références données par le *Thesaurus Linguae Graecae* et par le dictionnaire Liddell-Scott, ce terme, d'un emploi rare, appartient exclusivement au vocabulaire technique de la rhétorique. Il est utilisé dans les titres d'œuvres poétiques de l'époque de l'empereur Justinien, mentionné une fois formellement parmi les tropes […], et, dans ses autres occurrences, désigne un type de texte particulier dont la définition se trouve dans les quatre traités de *progymnasmata* […]". Voir aussi Dainville & Donckier de Donceel 2021, § 3.

144 D'après la traduction latine de Prisc., *Inst.*, éd. Halm 1863, 551 sq. Les études sur l'*ecphrasis* sont légion parmi lesquelles on peut signaler plus particulièrement Le Bozec 2002, Coussemacker & Roumier 2020, Dainville & Donckier de Donceel 2021 et Sans 2021.

145 Lepaludier 2016, chap. 3 § 28.

sous les yeux"[146] un objet, une représentation, un espace ou un lieu lors d'une rupture discursive, en sorte qu'il s'agit d'une unité close, une pièce littéraire "d'anthologie", détachable de la narration[147] au même titre qu'un tableau ornant un mur[148]. Le caractère autonome de la représentation ecphrastique[149] engage le lecteur à réfléchir aux enjeux présentés à l'intérieur même de cette représentation et à penser l'interaction de la microstructure ecphrastique au sein de la macrostructure narrative, en particulier du point de vue des temporalités[150]. Elle est souvent empreinte de réflexivité[151] ou de métalittérarité. L'enchâssement d'une description ecphrastique dans l'épopée est en effet un lieu privilégié de réflexion sur la composition de l'œuvre et sur les enjeux et stratégies textuels[152].

Qu'elle soit réelle ou bien inventée comme dans la fiction virgilienne, la description vivante d'un lieu ou d'un objet engage l'auteur dans une création poétique qui témoigne de son talent, mais aussi, de son inscription dans la tradition épique. À cet égard, Alain Deremetz écrit :

> "De telles descriptions, on le sait, ont été de tous temps des occasions recherchées par les poètes pour faire apprécier leur virtuosité ; les poètes épiques y recouraient systématiquement et rivalisaient de talent sur les mêmes sujets, descriptions de palais, temples, d'armes, de vêtements… qui constituaient le matériel obligé de la tradition épique"[153].

La compétition poétique entre Homère et son bouclier d'Achille et Virgile et son bouclier d'Énée, sur fond d'*ecphrasis*, est un élément parmi tant d'autres qui souligne le caractère topique des *ecphraseis* sur les objets ou les armes. De même les *ecphraseis topou*, c'est-à-dire les descriptions détaillées de lieux, paysages ou cités, font partie des instruments majeurs d'une poétique reposant sur l'illusion du réel. L'*ecphrasis* est un morceau de bravoure, qui, par le décrochage narratif qui l'introduit et la pause qu'il constitue de point de vue de l'action, est un passage comme suspendu dans le temps et dans l'espace. Les descriptions ecphrastiques relèvent de ce que nous pourrions appeler un "extra-scène" (au sens latin de la préposition *extra*) c'est-à-dire non pas un "hors-scène", mais une scène qui se passe à la fois en dehors de l'intrigue, sans pour autant en être totalement détachée, et à la fois une scène qui surplombe les événements, comme si le lecteur se trouvait dans une situation verticale ou une position de nadir au-dessus de l'objet perçu.

Parmi les traits caractéristiques de l'hypotypose antique, le cas particulier de l'*ecphrasis topou* ou *descriptio locorum* concerne plus directement les lieux exposés dans la narration. Virgile utilise ce procédé à de nombreuses reprises, dont Jean-Pierre Aygon rappelle qu'il fonctionne selon trois stylèmes :

146 Quint., *Inst.*, 8.3.64.
147 Papaioannou 2022, 119.
148 Le Bozec 2002, 4.
149 Le Bozec 2002, 3.
150 Papaioannou 2022, 119.
151 La question de la réflexivité dans la littérature est le sujet de pléthores de travaux dans la critique littéraire moderne (Demoulin 2010 ; Camarero 2018) comme dans la littérature antique : le livre pionnier de Deremetz (1995) reste la référence française incontournable sur le sujet.
152 S'agissant de l'*Énéide* en particulier, on relira ici avec profit Putnam 1998, 2-3.
153 Deremetz 1995, 53.

1. la *parecbasis* ou rupture narrative avec un saut asyndétique,
2. la borne liminaire caractérisée par les expressions *est locus* ; *est*, *erat* ou *fuit* et un nom de lieu,
3. le retour à la narration avec un terme anaphorique[154].

L'arrivée des Troyens à Carthage offre une illustration de la pratique virgilienne de l'*ecphrasis topou* :

Est locus Hesperiam Grai cognomine dicunt
Terra antiqua, potens armis atque ubere glaebae ;
Oenotri coluere uiri ; nunc fama minores
Italiam dixisse ducis de nomine gentem.
Hic cursus fuit…
(Verg., *Aen.*, 1.530-534)

"Il y a un lieu, les Grecs lui ont donné le nom d'Hespérie, une terre antique, puissante par ses armes et féconde par sa terre ; les Œnotriens la cultivèrent ; à présent, selon la tradition, les descendants lui ont donné le nom d'Italie, à partir du nom de leur chef".

La typologie du déroulement est pleinement respectée : la rupture narrative se réalise dans le changement de nature du discours. Dans les vers qui précèdent, Ilionée prend la parole et s'adresse directement à Didon pour lui présenter les Troyens (1.522 : *O regina*). Au v. 530, le basculement vers la description de lieu s'accomplit par la formule *Est locus*, suivie d'un historique du lieu (son nom antérieur, son nom actuel), tandis que le décrochage se fait plus prégnant grâce à l'adverbe *nunc* qui actualise le propos. Vient enfin le retour à la narration avec le démonstratif anaphorique *Hic* (*cursus fuit*) au v. 534 et la reprise par Ilionée du récit des errances des Troyens[155].

Sur le spectateur interne comme externe, l'*ecphrasis* a un effet dû à l'énergie de la description. Elle peut susciter l'émerveillement et la joie comme c'est le cas au livre 8 au sujet de Pallantée et du bouclier :

Mīrātūr |T *făcĭlīsqu*(*e*) *ŏcŭlōs* |H *fĕrt ōmnĭă cīrcŭm* (SDDSDT)
Āenēās
(Verg., *Aen.*, 8.310-311)

"Énée s'émerveille et tourne son regard serein vers tout ce qui l'entoure".

Mīrātūr |T *rērūmqu*(*e*) *īgnārŭs* |H *ĭmāgĭnĕ gāudĕt* (SSSDDT)
(Verg., *Aen.*, 8.730)

"Il s'émerveille, ignorant, et se délecte de cette représentation".

Dans les deux occurrences, *miratur* est isolé par la coupe T en tout début de vers. Au v. 730, il est complété par le verbe *gaudet* ; les deux verbes associés traduisent l'acte de lecture

154 Aygon 2010, 43-54.

155 D'autres exemples d'*ecphraseis topou* sont présents dans l'*Énéide*. On retrouve la formule *est locus* en 1.530 ; 3.163 (*Est locus Hesperiam…*) et 7.563 (*Est locus Italiae*). La variante phonétiquement proche *lucus … fuit* est présente en 1.441 (*lucus in urbe fuit media*) et 9.86 (*lucus in arce fuit summa*). On trouve aussi *Vrbs antiqua fuit* (1.12), *spelunca alta fuit* (6.237), *urbe fuit summa* (7.171). Voir aussi Horsfall 2006, 152-153 et Hardie 2014, 203.

et celui de la réception ; *miratur* indique l'émerveillement et l'admiration de ce qui est vu et *gaudet* indique l'effet de ce qui est vu sur le personnage.

L'usage que fait Virgile de la troisième personne du singulier du présent *miratur* est systématiquement lié à une *ecphrasis* : en 1.421-422, Énée découvre avec enthousiasme les murs de Carthage et l'animation dans les rues de la ville (***Miratur*** *molem Aeneas, magalia quondam*, / ***miratur*** *portas strepitumque et strata uiarum*, "Énée s'émerveille devant la forteresse, autrefois de simples masures ; il s'émerveille devant les portes, le brouhaha et les rues pavées") ; la vision et l'atmosphère sonore sont doublement convoquées par cet exemple. Au moment de découvrir les fresques du temple de Carthage, c'est le même verbe *miratur* qui est choisi pour indiquer l'impression initiale liée à la vue et ressentie par Énée avant même d'avoir regardé plus en détail les scènes représentées (1.456 : ***miratur****, uidet Iliacas ex ordine pugnas*, "il s'émerveille et voit dans l'ordre les batailles d'Ilion"). Au livre 6, lorsqu'Énée se trouve aux Enfers, il découvre aussi, avec émotion, les armes des guerriers (6.651 : *Arma procul currusque uirum* ***miratur*** *inanis*, "Au loin, il admire les armes et les chars vides des guerriers"). Une nouvelle fois, le verbe est associé à la description d'un tableau (ici plutôt une scène) revivifié par la technique ecphrastique. De retour vers la citadelle de Pallantée après la cérémonie religieuse, Énée remplit ses yeux des beautés de la ville aux côtés d'Évandre (8.730) et parcourt de son regard les lieux qui l'entourent (*omnia circum*). Plus loin dans le livre 8, c'est au moment de découvrir le bouclier fabriqué par Vulcain que le fils de Vénus admire les détails du présent divin (8.619) : ***miratur****que interque manus et bracchia uersat*, "il s'émerveille et il tourne et retourne dans ses mains et ses bras…". *Miratur* précède l'*ecphrasis* que le poète s'apprête à réaliser et qu'il conclut, par un effet de bouclage, avec le même *miratur* en 8.730. Chaque occurrence du verbe souligne la puissance visuelle et émotionnelle de la description et renvoie inlassablement aux espoirs que peut formuler Énée. Devant la nouvelle et sublime Carthage et les portes de son temple, devant le défilé des héros des Enfers, devant Pallantée ou le bouclier, Énée se réjouit, porteur d'une espérance que le verbe *miratur* permet au lecteur de saisir. Il est d'ailleurs intéressant de noter que le verbe n'est utilisé avec le héros pour sujet que dans ces passages qui sont par ailleurs des moments clefs de la narration s'agissant du destin du héros[156].

Cependant, le même verbe *mirari* peut aussi, à des formes verbales différentes, transcrire la paralysie du héros face à un spectacle. C'est le cas du passage où Énée, après avoir vu les scènes sur les portes du temple de Carthage, reste stupéfait et immobile, alors même que Didon s'approche de lui :

Hāec dūm Dārdănĭ(o) Āenēāe |H ***mīrāndă*** *uĭdēntŭr,* (SDSSDT)
Dūm stŭpĕt ōbtūtūqu(e) hāerēt |H *dēfīxŭs ĭn ūnō…* (DSSSDS)
(Verg., *Aen.*, 1.494-495)

"Tandis que ces tableaux spectaculaires sont vus par le Dardanien Énée, pendant qu'il reste stupéfait et immobile et qu'il reste suspendu à cette seule contemplation…"

Le choix du poète d'éviter la coupe P-H au v. 494 traduit la profonde déstabilisation du héros comme si le rythme déséquilibré de l'hexamètre mimait son trouble. Le déplacement

156 En 7.813, c'est *iuuentus* ("la jeunesse") qui est sujet de *miratur* et en 8.310, le sujet du verbe est *nemus* ("le bois").

de la conjonction monosyllabique *dum* (deuxième syllabe longue au v. 494 et première syllabe longue au v. 495) rend également compte de la dislocation syntaxique de la période qui abonde dans le sens d'une incapacité du héros à détourner son regard de ce qu'il voit.

C'est ainsi que l'*ecphrasis* d'une manière générale ou l'*ecphrasis topou* sont des passages dans lesquels le poète accentue la dimension visuelle pour le spectateur (interne ou externe). Mais elle est également un puissant indicateur des réactions des personnages, sensibilisant ainsi le spectateur externe à la psychologie du personnage ou à ses sentiments au moment de la vision ou après celle-ci.

Tout en gardant à l'esprit que de nombreux lieux de mémoire dans l'*Énéide* correspondent à une célébration spatialisée d'objets juxtaposés et inscrits dans un ensemble mémoriel plus vaste, nous avons privilégié une analyse séparée des objets et des lieux afin d'accentuer la contextualisation spatiale plus largement marquée dans les lieux de mémoire. La fixité, l'immobilité, la pérennité des lieux de mémoire étudiés et, à l'inverse, la mobilité des objets nécessitait un traitement différencié. Ainsi, à l'inverse des lieux de mémoire que nous avons choisi d'étudier en tenant compte d'une forme d'horizontalité dans la diachronie qu'ils incarnent, notre analyse des objets de mémoire se veut attentive à une forme de verticalité, c'est-à-dire à la dynamique épique interne. Notre étude s'attachera à démontrer le sens à donner aux différents modèles d'une spatialisation de la mémoire virgilienne ainsi qu'aux divers mouvements, échanges et migrations des objets qui sont autant de véhicules matériels de la mémoire dans l'épopée.

Une nouvelle voix virgilienne ?

L'enjeu de cet ouvrage est de voir comment Virgile, dans l'*Énéide*, contribue, spécifiquement par sa poétique des lieux et objets, à la constitution d'une identité romaine, laquelle est la pierre de touche du principat augustéen[157]. D'aucuns pourraient penser qu'il s'agit d'une énième voix virgilienne qui vient se surajouter à une vaste polyphonie où prédominent depuis la fin du XX^e^ siècle et le début du XXI^e^ un courant optimiste et un courant pessimiste[158].

Dans le cadre du débat toujours ouvert sur la signification de l'*Énéide* et sur les intentions véritables de Virgile, la question fondamentale peut être formulée, de manière schématique, en ces termes : le poème propose-t-il une vision équilibrée, "optimiste" ou au contraire

157 Parmi les nombreuses études consacrées à la fabrique d'une identité romaine, on pourra renvoyer, entre autres, à plusieurs travaux comme ceux de Barchiesi 2008 et 2017 ; Fowler 2000 ; Reed 2007, Dupont 2011 ou plus récemment encore Syed 2020. Toll (1994 et 1997) a également apporté des éléments décisifs sur cette question. Voir aussi Orlin 2007 ; Meban 2009, Williamson 2019 et tout dernièrement Wimperis 2017-2024.

158 Quelques références sont données dans cette note et les suivantes qui ne sont pas ajoutées à la bibliographie pour ne pas alourdir cette dernière. Pour une synthèse sur les divergences entre le courant "optimiste" (autrement appelé "École d'Oxford") et le courant "pessimiste" (dit de l'"École d'Harvard"), voir Johnson, W. (1976) : *Darkness Visible*, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1-22) ; Harrison, S. (1990) : *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*, Oxford ; Kennedy, D. (1992) : "'Augustan' and 'Anti-Augustan' : Reflexions on Terms of Reference", in : Powell, A. (1992) : *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus*, Bristol, 26-58 ; Grebe 2004, 35 et Ripoll 2012, 1-2.

"pessimiste" de l'histoire romaine ? Affirme-t-il la légitimité de la mission d'Énée et, par extension, celle de l'Empire romain issu de cette entreprise, ou bien suggère-t-il que la force de l'irrationnel et du mal, omniprésente dans les affaires humaines et dans l'histoire de Rome, l'emporte à un point tel qu'elle entache, voire ruine, la valeur morale des accomplissements romains, obtenus au prix d'une misère et d'une souffrance humaines immenses ? Aux deux pôles de cette interprétation se trouvent, d'un côté, la lecture de l'*Énéide* comme une célébration sans réserve de Rome et d'Auguste, et de l'autre, celle qui y voit une condamnation à peine dissimulée du destin romain et de sa violence fondatrice.

S'appuyant sur l'argumentaire de Servius, Richard Thomas[159] rappelle que la lecture du commentateur constitue un fondement majeur de la vision du courant optimiste en ce qu'il affiche clairement l'intention virgilienne comme une épopée pro-augustéenne fondée sur l'éloge d'Énée. Les travaux de Gerhard Binder et d'autres à sa suite viennent appuyer la réception tardo-antique de l'œuvre virgilienne comme une *laudatio Augusti*[160]. À l'inverse, il est arrivé – plus rarement – que Servius soit mobilisé comme caution par des critiques d'orientation pessimiste. Cette lecture a conduit certains chercheurs à interroger le sens de l'*Énéide* sous l'angle d'une possible remise en cause du Principat, une perspective synthétisée notamment dans les travaux de Craig Kallendorf. Parmi les représentants majeurs de cette approche figurent Adam Parry et sa théorie des "deux voix", suivi de Michael Putnam ou encore Ralph Johnson.

Une position intermédiaire, privilégiant une interprétation équilibrée entre pessimisme et optimisme systématiques, s'est également affirmée. Elle s'est notamment développée au sein de la tradition virgilienne française, à travers les travaux de Séverine Clément-Tarantino, de Judith Rohman et de François Ripoll. C'est dans cet esprit d'un équilibre dans la réception virgilienne que nous inscrivons nos propres travaux depuis une vingtaine d'années, avec un point de vue qui fait principalement état d'une vision encomiastique de l'*Énéide*, mais surtout une analyse sans préjugés doctrinaires et qui revient à la lettre du texte et à son analyse. Une autre voix donc, une nouvelle voix qui s'appuie encore et toujours sur le texte virgilien, son étude, son analyse métrique[161], phonique ou lexicale, sur les exégèses antiques et modernes, sans servilité mais avec un regard passionné et sans cesse renouvelé.

La pertinence d'une étude sur la mémoire comme élément fondamental au sein de l'*Énéide* s'inscrit dans la lignée d'une importante production d'ouvrages sur la notion de

159 Thomas 2001, 93 sq.

160 Pour la vision optimiste, voir Binder, G. (1971) : *Aeneas und Augustus,* Mensenheim am Gland ; Knight, W. (1946) : *Roman Virgil,* Londres ; Otis 1964 ; le commentaire de Williams 1972-1973 ; Cairns 1989 ; Powell 2008 et l'ensemble des travaux d'Harrison, Horsfall, Stahl et Hardie. *Contra* Parry, A. (1963) : "The Two Voices of Vergil's Aeneid", *Arion*, 2, 4, 66-80 ; Putnam 1965 et 2011 ; Quinn, K. (1968) : *Virgil's* Aeneid*: A Critical Description* ; Johnson, W., *op. cit.*, 1976 ; O'Hara (1990) : *Death and the Optimistic Prophecy*, Princeton ; Kallendorf, K. (2007) : *The Other Virgil*: *"Pessimistic" Readings of the* Aeneid *in Early Modern Culture*, Oxford. Entre les deux types d'analyses, la voie médiane est représentée par Lyne, R.O.A.M. (1987) : *Further Voices in Vergil's* Aeneid, Oxford ; Martindale, C. (1993) : *Redeeming the Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*, Cambridge-New York ; Hinds 1998.

161 C'est un choix d'auteur consciemment posé que les analyses métriques des passages ne soient pas systématiquement sollicitées. Elles ne sont retenues et présentées que lorsque leur mention apporte quelque chose de significatif à la démonstration.

mémoire dans l'Antiquité classique[162]. Les prémices ont été posés par Joseph Farrell qui le premier développa une phénoménologie de la mémoire dans la culture romaine[163]. En France, c'est à Catherine Baroin que l'on doit la synthèse la plus claire sur l'importance de la mémoire à Rome[164]. L'étude désormais classique de Glenn Most est la première à avoir fourni de manière spécifique à l'*Énéide* une approche générale de la problématique en faisant surgir un certain nombre de jalons terminologiques et méthodologiques[165]. En 2013, Aaron Seider a publié un ouvrage très stimulant sur les rapports de l'*Énéide* aux souvenirs et au passé. L'auteur explore les représentations du passé et l'impact de ces représentations sur des groupes et des collectivités différents en démontrant que la construction de la mémoire virgilienne engage autant l'individu que le développement de toute une communauté.

Au sein d'une bibliographie tentaculaire, les objets de mémoire rencontrent un intérêt mesuré, à l'exception peut-être de la notice encyclopédique de Steven Harrison sur les présents de mauvais augure, de l'étude majeure de Philippe Heuzé sur les cadeaux et dépouilles, de l'article de Lavinia Scolari sur les cadeaux dans l'*Énéide* ou de l'étude de Neil Coffee sur les échanges dans le contexte de la guerre[166]. Ce sont davantage sur des objets spécifiques (boucliers, baudriers, etc.) que le lecteur trouvera une bibliographie plus abondante que nous évoquerons *ad loc.* dans le présent travail. Les lieux de mémoire occupent quant à eux une place beaucoup plus importante : les travaux d'Eleanor Leach[167], de Dolores Hayden[168] et d'Andrea Huyssen[169] ont mis en lumière le pouvoir de mémoire des lieux, notamment urbains, une thématique reprise plus spécifiquement à propos de la période augustéenne par Monica Gale et Anna Chahoud[170]. Dans l'*Énéide*, la question des lieux de mémoire a attiré l'attention des critiques[171], et plus spécifiquement certains lieux comme la cité de Buthrote au chant 3, étudiée de manière particulièrement inspirante par David Quint, Maurizio Bettini et Alessandro Barchiesi[172]. Alexandre Grandazzi[173] et tout récemment Jean-Christophe Jolivet[174] ont proposé de très intéressantes réflexions sur le palais de Latinus au chant 7. Concernant le chant 8, les travaux d'Antoinette Novara, de Christine Renaud et d'Ann-Elisabeth Scarth[175]

162 La question de la représentation de la République romaine dans la littérature d'époque augustéenne ou impériale a fait l'objet de deux ouvrages majeurs, celui de Gowing (2005) et celui de Farrell & Nelis (2013). Plusieurs perspectives ont été consacrées à l'étude de l'importance de la mémoire dans la littérature et la culture romaines selon différentes approches : perspective culturelle pour Rowlands (1993) et Moatti (2003), littéraire pour Edwards (1996) et Syed (2020), davantage historique et architecturale pour Favro (1996), Machado (2006), Sumi (2009 et 2011) ou Popkin (2016). Cette importante production notamment sur la fabrique mémorielle de la ville de Rome témoigne de la vitalité de ce qu'on a désormais coutume d'appeler les *Memory Studies* que le projet *Memoria Romana* de Karl Galinsky contribua largement à nourrir dès les années 2010.

163 Farrell 1997.

164 Baroin 2010.

165 Most 2001.

166 Harrison 2014 ; Heuzé 1985 ; Scolari 2023 ; Coffee 2009.

167 Leach 1988.

168 Hayden 1995.

169 Huyssen 2003.

170 Gale & Chahoud 2024.

171 Morwood 1991.

172 Quint 1982 ; Bettini 1997 ; Barchiesi 2017.

173 Grandazzi 2011.

174 Jolivet 2025.

175 Novara 1986 ; Renaud 1990 ; Scarth 2007.

ont apporté des contributions majeures, auxquelles s'ajoute l'étude d'Eric Kondratieff sur les lieux dans les chants 6 et 8[176]. Une excellente étude sur les espaces sacrés du livre 8 a aussi récemment été proposée par François Ripoll[177]. Mon étude du livre 8, réalisée dans le cadre du programme de l'agrégation de lettres classiques en 2020, a peut-être permis de proposer quelques pistes d'analyse concernant les lieux de mémoire[178].

Fort de l'ensemble de ces analyses, cet ouvrage entend proposer une approche transversale que soutient une vision holistique de l'*Énéide* comme un poème où l'écriture des objets et des lieux est indissociable de la fabrique de la mémoire virgilienne et augustéenne. La problématique de cette étude tourne autour de questions simples dont les réponses éclairent l'épopée virgilienne sous un nouveau jour : parmi tous les objets du texte épique, quels sont les objets dits "de mémoire" ? Y a-t-il plusieurs types d'objets ou n'est-il question que d'armes comme le suggère le premier mot du poème ? Quelle est leur histoire ou leur biographie ? Comment l'auteur utilise-t-il les objets de mémoire pour donner une épaisseur au texte épique, tout en apportant des éléments de réel propres à dresser un cadre précis pour une narration dont les événements se situent dans le passé ?

Quant aux lieux identifiés par le poète au détour d'un nom, d'une description géographique ou d'une promenade, quelle est leur nature et pourquoi sont-ils qualifiables de lieux de mémoire ? Quelles sont leurs caractéristiques, leur place et leur fonction dans l'épopée ? Comment sont-ils décrits poétiquement ? Qui les voit ? Qui les regarde ? Y a-t-il un regard direct ou plusieurs regards qui se superposent ou bien se répondent ? Quelle interprétation le lecteur virgilien peut-il faire devant la pluralité des lieux de mémoire dans l'*Énéide* ?

L'hypothèse de ce travail réside dans la conception des objets et lieux de mémoire dans l'*Énéide* comme les insignes poétiques d'une édification virgilienne de la romanité dans un contexte où la définition de l'identité romaine est au centre des problématiques politiques et sociales du principat augustéen[179]. Le questionnement sur les rapports de Rome à elle-même et de Rome aux cités italiennes (en particulier depuis la guerre sociale) constitue un préalable majeur à cette étude[180]. La conception spatiale et la dynamique de changements architecturaux associées à des évolutions majeures du point de vue social et politique sont ainsi étroitement liées. Comme l'explique Monica Gale à propos des espaces de la poésie augustéenne, les poètes ont considérablement œuvré dans le sens, assumé par Auguste, d'un contrôle de l'espace :

> "The construction of monuments and the administrative reorganisation of City and Empire go hand in hand with spatial thinking and thematics on the part of the poets and other

176 Kondratieff 2015.
177 Ripoll 2022.
178 Raymond-Dufouleur 2020.
179 Sur la construction de l'identité romaine, individuelle et collective, on rappellera ici les ouvrages récents de Syed 2020 et Wimperis 2024-2017.
180 Barchiesi (2008) rappelle le traumatisme constitué par la guerre sociale et sa prégnance dans l'épopée virgilienne. Carlà-Unink (2019, 5 n. 1 et 2) revient à sa suite sur le discours post-guerre sociale comme un moyen de mémorialisation du rôle de la guerre dans la formation des identités romaine et italienne et la fabrique d'une mémoire culturelle pour la société romaine.

writers, who not only present their own, written versions of Roman topography, landscapes and urban structures, but integrate into symbolic fabric of their work spatial models and metaphors, journeys and itineraries, and references to specific locations in Rome, Italy and the Mediterranean world, with their complex and social associations"[181].

Tous les lieux à l'époque augustéenne, qu'ils soient réels ou littéraires, sont porteurs d'une signification idéologique qui constitue une incarnation visible et matérielle de la construction d'une culture, d'une ethnicité, d'une identité et d'une mémoire culturelle romaines. Mais chez Virgile, l'ethnogenèse de la construction de l'identité romaine passe également par une vision spatiale et temporelle de la mobilité des objets qui sont, comme les lieux, des marqueurs d'une vitalité de la vision des origines grecques, troyennes et italiennes de Rome.

La première partie de ce travail se focalisera sur les lieux de mémoire et la seconde sur les objets en mettant en valeur le phénomène récurrent d'un mouvement depuis Troie vers Rome : mouvement spatial, géographique, horizontal et diachronique, ou mouvement d'aliénation des objets dans une forme de verticalité chronologique. Les lieux et objets sont unis dans une même dynamique mémorielle qui dispense un discours sur la romanité vers laquelle l'*Énéide* tend tout entière.

181 Gale 2024. Cf. Barchiesi 2017, 152.