

LECTURES CROISÉES ET SCÈNES INVERSÉES CHEZ VIRGILE ET SILIUS ITALICUS OU COMMENT L'EKPHRASIS SE FAIT NARRATION

Tatiana TAOUS

INTRODUCTION

Préliminaires lexicaux et perspectives : autour du terme *ekphrasis*

La notion d'*ekphrasis* se place, étymologiquement parlant, « en marge », « en dehors » (voir préfixation gr. ἐκ—) d'un énoncé, d'un « dit » (gr. —φρασις / φράζειν) que l'on pourrait qualifier de *principal*, en somme l'*ekphrasis* consiste en une *digression*, en un *excursus* verbal. Ce n'est qu'assez tardivement¹ que le terme *ekphrasis* en est venu à restreindre ses domaines d'emploi et à pouvoir dénoter spécifiquement, par métonymie², une description d'œuvre d'art, peut-être en raison de la fréquence de l'objet artistique comme motif de description. Pour notre part, nous emploierons le terme d'*ekphrasis* dans son sens originel mais il s'avérera que les descriptions sur lesquelles nous entendons nous arrêter correspondent également à l'acception restreinte de ce terme.

La préfixation en gr. ἐκ-/ lat. *ex-*, outre la valeur spatiale que l'on peut lui conférer – si l'on consent à entendre les notions de *description* et de *narration* comme deux *espaces textuels* –, peut revêtir une valeur dérivée, dite « exhaustive » par J.-P. Brachet³ :

Il y a deux sèmes fondamentaux dans la notion d'exhaustivité : à la fois l'idée d'achèvement, d'accomplissement, et l'idée que le procès est arrivé à terme parce que toute la matière à laquelle il s'appliquait a été traitée, parce que le procès a épuisé toute la matière à laquelle il pouvait s'appliquer.

Selon ce chercheur, la notion d'*exhaustivité* à rattacher au préfixe lat. *ex-* aurait trouvé une réalisation privilégiée dans le domaine du champ sémantique de la parole⁴ : le terme grec *ek-phrasis* confirmerait cette observation et mobiliserait simultanément les deux valeurs du préfixe. Serait qualifié d'*ekphrasis* non seulement ce qui est *en dehors* de la trame principale mais également ce qui énonce *dans le détail* des informations qui pourraient paraître secondaires mais qui, en réalité, sont complémentaires de la trame principale : en somme, l'*ekphrasis* en dit plus de la trame narrative de laquelle elle semble se désolidariser qu'elle ne le ferait croire de prime abord. L'*ekphrasis* apparaît alors comme un concentré de paradoxes, dans la mesure où feignant de n'entretenir bien souvent qu'un lien lâche et artificiel avec la trame principale, elle en est en réalité l'exhausteur.

La valeur exhaustive de l'*ekphrasis* était déjà bien présente dans la définition qu'en donnait Hermogène et que P. Galand-Hallyn rapporte en ces termes (c'est nous qui soulignons)⁵ :

L'*ekphrasis* est un *discours descriptif détaillé*, vivant (ἐναργής) et mettant sous les yeux ce qu'il montre. [...] Les vertus de l'*ekphrasis* sont principalement la clarté (σαφήνεια) et l'illusion de vie (ἐνάργεια).

¹ Chez les rhéteurs grecs Ménandre et Nikolaos. Voir P. Galand-Hallyn, *Le reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Librairie Droz, 1994, p. 10, note 14. Je profite de cette note pour remercier très chaleureusement P. Galand-Hallyn pour sa disponibilité et ses éclaircissements.

² Sur la distinction à opérer entre synecdoque et métonymie, voir M. Fruyt, « Métaphore, métonymie et synecdoque dans le lexique latin », *Glotta* n° 67, 1, Göttingen, Vandenhoeck – Ruprecht, 1989, p. 106-122, p. 107.

³ J.-P. Brachet, *Recherches sur les préverbes dē- et ex- du latin*, Bruxelles, Latomus, Revue d'études latines, 2000, p. 366-367.

⁴ Voir les préverbes *eloqui, enarrare, enumerare, edocere* étudiés par J.-P. Brachet, *ibid.*, p. 352-366.

⁵ *Op. cit.*, p. 10.

Aussi, ne saurait-on établir de frontières étanches entre domaine narratif et domaine descriptif et P. Galand-Hallyn, s'appuyant sur les travaux de G. Genette, réaffirme l'aporie que constitue une telle posture théorique en rappelant, d'ailleurs, le caractère moderne de cette scission, datant – de fait – du XIX^e siècle⁶.

Objectif, problématiques et plan adopté

Pour notre part, nous avons cherché à voir comment l'*ekphrasis* collaborait au sein du récit avec la narration afin d'éclairer le lecteur sur les significations et la portée générale de l'œuvre dans laquelle elle intervient. L'*ekphrasis* alors apparaît comme un

auxiliaire herméneutique, [...] une mise en abîme susceptible [...] d'éclairer non seulement l'*énoncé* (de faciliter la compréhension de la narration), mais même d'aider le lecteur à déchiffrer l'*énonciation* et le *code* (le discours narratif lui-même)⁷.

Il n'est sans doute pas anodin que les rhéteurs de l'époque classique aient comptabilisé l'épopée, qui est pour nous un *genre* littéraire, dans les 6 *types* de description, la plaçant ainsi sur le même plan que la chronographie, la topographie, la prosopographie, le portrait et l'hypotypose⁸. Ce recensement typologique accuse, en effet, la présence massive de la description au sein de l'épopée ou, du moins, la contestable présence de structures narratives clairement identifiables⁹ : ni clairement narrative, ni clairement descriptive, l'épopée se positionne dans un entre-deux qui sous-tend une approche définitoire par défaut. Aussi, avons-nous trouvé un terrain d'analyse fructueux en la matière dans les poèmes épiques latins de l'*Énéide* de Virgile, poète augustéen, et des *Punica* de Silius Italicus, poète de l'époque flavienne.

Mais la lecture intratextuelle invite très rapidement le lecteur à ne pas se cantonner aux limites internes d'un texte mais à mobiliser son savoir culturel et les échos intertextuels (lecture *active*) afin de prendre pleinement conscience de la richesse qu'il a sous les yeux (lecture *rétroactive*). Par un mouvement annulaire, la lecture *intratextuelle* appelle une lecture *intertextuelle active* qui vient dire, en dernière instance, la fécondité et l'originalité de l'intra-texte en en soulignant, par *réroaction*, la spécificité. C'est là toute la différence entre l'*imitatio* émulative et le plagiat¹⁰ :

Par conséquent la possibilité de l'imitation est indéfinie. Mais encore faut-il savoir s'y prendre pour s'approprier vraiment ce que l'on tire du trésor commun [...]. On s'établira propriétaire en bonne et due forme [...] si l'imitation n'est ni banale ni servile. Si elle reste terne et quelconque, si l'auteur est *unus de multis*, s'il ne frappe pas de son coin à lui la matière empruntée, s'il y laisse reconnaissable la marque d'un autre, il n'est qu'un plagiaire. [...] Ainsi donc les anciens ont nettement distingué le plagiat proprement dit, qui était un emprunt où l'écrivain ne mettait rien du sien, et l'*ὀργών*, noble rivalité qui incitait l'auteur à reprendre une matière déjà traitée pour l'embellir et la développer avec le désir d'obtenir le prix au tribunal de la postérité.

Afin de mettre en perspective ce fonctionnement en boomerang, nous nous proposons ici de nous appuyer sur la lecture croisée des textes de l'*Énéide* et des *Punica*. Nous confronterons, tout d'abord, dans une mise en parallèle, les *ekphrasis* des portes du temple de Junon à Carthage (Verg. *Aen.* I 437-497), du palais de Picus (Verg. *Aen.* VII 170-194), des portes du Sénat romain (Sil. I 608-632) et du temple de Litterne (Sil. VI 653-697) afin de mettre en évidence la manière dont ces *ekphrasis* s'organisent les unes par rapport aux autres. Nous proposerons ensuite une lecture croisée de ces quatre *ekphrasis* afin de voir comment s'articulent les perspectives intra- et intertextuelles et de

⁶ *Ibid.*, p. 8-9.

⁷ *Ibid.*, p. 18-19.

⁸ P. Hamon, « Qu'est-ce qu'une description ? », *Poétique* n° 12, 1972, p. 465-485, p. 466, note 2.

⁹ Voir le point de vue des Alexandrins à ce sujet dans P. Galand-Hallyn, *op. cit.*, p. 575.

¹⁰ A. Guillemin, « L'imitation dans les littératures antiques et en particulier dans la littérature latine », *REL* n° 1, 1, Les Belles Lettres, 1923, p. 35-57, p. 41-42.

déterminer, en dernier ressort, comment ces *ekphraseis* finissent par intégrer le domaine narratif et par sublimer le texte dans lequel elles interviennent.

CONFRONTATION DES *EKPHRASEIS* VIRGILIENNES ET SILIENNES

Présentation du corpus et recontextualisation

Le tableau suivant brosse à grands traits la manière dont les quatre *ekphraseis* sélectionnées s'intègrent dans la narration et les enjeux intra-textuels qu'elles mettent en œuvre. Nous entendons ainsi mettre en évidence leurs similitudes mais également leurs disparités de traitement, ce qui est également un moyen pour nous de justifier leur sélection dans le présent propos :

FIGURE 1
Synopsis du fonctionnement
des quatre *ekphraseis* sélectionnées

Livre...	Personnage	Lieu	Enjeux dramatiques	Instanciation ¹¹
(A) Verg. <i>Aen.</i> I 437-497	Énée (/Achate) parti(s) à la découverte de la cité-hôte	À Carthage, temple de Junon	1) <i>immédiats</i> : - possible Pergame ? - trouver des hôtes 2) <i>médiats</i> : - étiologie historique (origines des Guerres puniques)	Subjective (Énée)
(B) Verg. <i>Aen.</i> VII 170-194	L'ambassade troyenne des <i>centum oratores</i> (VII 153)	En Italie, palais de Picus, aïeul du roi Latinus	1) <i>immédiats</i> : - nouvelle Pergame ? - sonder les sentiments de la population locale 2) <i>médiats</i> : - préparer à la guerre contre les Rutules	Nulle > le lecteur
(C) Sil. I 608-632	Les Sagontins en ambassade	À Rome, temple où se réunit le Sénat	1) <i>immédiats</i> : - combler un hiatus spatial ¹² 2) <i>médiats</i> : - travailler à l'éthopée des Romains	Sagontins ? > poète
(D) Sil. VI 653- 697	Hannibal	Au temple de Litere, dans la région de Capoue	1) <i>immédiats</i> : - éthopée d'Hannibal (impiété et <i>hybris</i>) 2) <i>médiats</i> : - annoncer la fin d'Hannibal	Hannibal > poète

Cette représentation tabulaire appelle une série de commentaires. Il ressort, tout d'abord, que ces quatre *ekphraseis* ont été choisies en raison des nombreux points de contact qu'elles présentent et

¹¹ Terme introduit par P. Hamon (*op. cit.*) pour désigner l'entité qui assume et prend en charge la description.

¹² Cette description relève donc de la « fonction focalisatrice » (voir P. Hamon, *ibid.*, p. 484, note 46) et apparaît comme un « échangeur de focalisation » (voir P. Hamon, *ibid.*, p. 473, note 20) dans le sens où elle remplit un hiatus narratif (en l'occurrence, spatial) et assure le passage d'une focalisation sur un personnage ou une situation X (les événements de Sagonte et les Sagontins) à un personnage ou une situation Y (Rome et le sénat).

notamment, dans le prétexte narratif qui motive leur insertion : à l'exception de l'*ekphrasis* du temple de Litérne en (D), les trois autres interviennent alors qu'une ambassade est envoyée pour (re)découvrir la cité-hôte (voir colonnes 2 – 3, *Personnage – Lien*). L'*ekphrasis* du temple de Litérne a été mise en regard avec les trois autres *ekphrasis*, bien que son insertion à l'intérieur de la trame narrative n'implique pas les mêmes motivations. Cette intégration peut trouver une double justification : d'un point de vue intra-textuel, les enjeux que mobilise cette *ekphrasis* entrent en réseau avec ceux de l'*ekphrasis* du temple du Sénat (voir colonne 4, *Intérêts médiats* en (C) et *Intérêts immédiats* en (D)) ; toutes deux visent à broser un portrait, tout en contraste, des deux belligérants. D'un point de vue intertextuel, ce passage a tout à gagner à être mis en rapport avec l'*ekphrasis* du temple de Junon dont il constitue la réécriture évidente (voir (A)).

Dans le même ordre d'idées, il convient de constater que, tout comme les deux *ekphrasis* tirées des *Punica*, les *ekphrasis* du texte virgilien présentent des enjeux diégétiques analogues, puisque les mêmes problématiques se trouvent sollicitées (voir colonne 4, *Enjeux dramatiques*), avec un glissement néanmoins des centres d'interrogation : tandis que Carthage apparaît, le temps de quatre livres, comme une *possible* Pergame – malgré le savoir du lecteur qui anticipe l'issue tragique –, la ville de Latinus est, sans doute possible, la nouvelle Pergame. Reste à savoir quel accueil la population locale réserve à ces nouveaux arrivants et la manière dont le peuplement troyen en terre italienne va s'effectuer : avec ou sans heurt ?

Une dernière remarque portera sur les instanciations qui assument la description : il s'avère qu'à quatre *ekphrasis* distinctes répondent quatre instanciations différentes ou, plus exactement, quatre mises en œuvre différentes.

Synopsis des signes démarcatifs de la description : l'entrée dans l'*ekphrasis*

un premier motif « vraisemblabilisant » : un objet à décrire *extraordinaire*

Il s'agit pour le poète de légitimer la description en insérant des motifs « vraisemblabilisants », selon le mot de P. Hamon¹³. Un des premiers motifs, récurrent dans notre corpus, consiste à mettre en évidence le caractère exceptionnel de l'élément décrit et à signifier au lecteur que la pause narrative s'impose, en raison du caractère majestueux de l'objet de la description¹⁴.

Dans le texte (A), la mise en évidence de ce motif transparaît dans le polyptote de l'adjectif *ingens* (soit le groupe nominal *Hic templum... ingens* (Verg. *Aen.* I 446) et le groupe prépositionnel *sub ingenti... templo* (Verg. *Aen.* I 453)). Le temple paraît également crouler sous les richesses (voir en Verg. *Aen.* I 446-447 : *templum... / ... donis opulentum*), tandis que la saturation de bronze (voir, en Verg. *Aen.* I 448-449, les figures de dérivation : *aerea... limina, nexae aere trabes, foribus... aenis*), métal par excellence des temps de l'héroïsme guerrier¹⁵, signale d'emblée que ce temple est la preuve concrète du glorieux destin martial qui attend les Carthaginois et participe du caractère référentiel et réaliste à accorder à ce temple.

Pour le texte (B), aux proportions magistrales du temple – la demeure est effectivement présentée comme étant *augustum, ingens* et *sublime* (Verg. *Aen.* VII 170) – s'ajoute la position spectaculaire du site : la localisation du palais en haut d'une colline contribue à focaliser l'attention des visiteurs (Verg. *Aen.* VII 171 : *urbe... summa*) et par là même, à légitimer la description. Le palais royal se singularise également par son caractère polyfonctionnel et c'est ce qui explique la diversité des désignations utilisées : le terme métonymique *tectum* se précise et la bâtisse se fait tour à tour *regia* (Verg. *Aen.* VII 171), *curia* (Verg. *Aen.* VII 174) ou *templum* (Verg. *Aen.* VII 174).

¹³ *Ibid.*, p. 485.

¹⁴ Une complète compréhension des lignes à venir exigerait la présence, en annexe, des textes soumis à l'étude et dont les références ont été précisées figure 1, colonne 1. Faute de place, nous n'avons pu les faire figurer mais nous invitons le lecteur intéressé à s'y reporter par lui-même.

¹⁵ Voir G. S. Kirk, « La guerre et le guerrier dans les poèmes homériques », dans *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, dir. Jean-Pierre Vernant, Points Histoire, 1999 [1968], p. 121-155. L'auteur voit néanmoins dans la notion d'*âge héroïque* « en grande partie une cristallisation "littéraire" et non le reflet direct et fidèle d'une période de l'histoire » (p. 128).

Les motifs représentés sur le temple du texte (D) se caractérisent, quant à eux, par leur éclat, ce qui permet de souligner, outre leur caractère esthétique, leur possible visualisation et inspection de détail : les *monumenta* sont *splendentia picturā* (Sil. VI 654-655) et Régulus flamboie sous l'effet du plumet de son casque (Sil. VI 674 : *fulgens*).

Enfin, le texte (C) se laisse plus difficilement réduire à ce premier motif, dans la mesure où le poète n'insiste pas tant sur le caractère matériel du lieu que sur sa portée symbolique. Les signes démarcatifs y sont ainsi beaucoup plus diffus. Effectivement, aucun élément constitutif du temple dans lequel se réunit le Sénat ne paraît assez frappant pour justifier l'interlude descriptif. Ainsi, le changement de topique (le verbe *subeunt*, en Sil. I 608, donnant le relais à *uocat*, en Sil. I 609) permet-il d'ouvrir la parenthèse romaine qui se présente alors en deux tableaux : d'un côté, l'éthopée des membres du sénat, de l'autre, la bâtisse sénatoriale elle-même. Par une forme inédite jusqu'alors dans nos analyses, le poète glisse de l'éthopée de personnages au lieu où ces mêmes individus se rendent. C'est la syllepse de sens autour du terme *currus* qui sert alors de pivot (Sil. I 616 et I 618). Le signe démarcatif conclusif de l'intermède descriptif est noté par un retour sur les Sagontins (*Sagunti... imago*, Sil. I 631-632) : la structure « démarcative » obéit donc à une organisation annulaire.

un second motif vraisemblabilisant : la forme adoptée par la description

Les quatre *ekphraseis* considérées mettent en évidence la forme descriptive du /regarder/ en faisant du personnage un personnage-spectateur. Toutefois, l'intégration de ce personnage au sein de la description est plus ou moins évidente selon les textes.

Dans le texte (A), Virgile semble faire de la « thématique vide » qui consiste à trouver un prétexte à la description par l'intermédiaire d'un personnage-spectateur, une thématique pleine¹⁶, dans la mesure où Énée ne s'efface à aucun moment de l'*ekphrasis*. Ainsi, les verbes signifiant « voir » jalonnent-ils l'ensemble de la description : en prélude à la description proprement dite se trouvent les verbes ou syntagmes verbaux *suspicit* (Verg. *Aen.* I 438), *lustrat dum singula* (Verg. *Aen.* I 453), *miratur, uidet* (Verg. *Aen.* I 456), *animum pictura pascit inani* (Verg. *Aen.* I 464) ; au sein même de la description, les verbes *uidebat* (Verg. *Aen.* I 466), *adgnoscit* (Verg. *Aen.* I 470), *conspexit* (Verg. *Aen.* I 487) et *adgnouit* (Verg. *Aen.* I 488) réaffirment l'empreinte subjective d'Énée qui assume, par conséquent, pleinement la description et prend même la parole pour signifier les premières impressions que lui inspire la vue de la représentation d'un passé qu'il a en partie vécu (Verg. *Aen.* I 459-463) : par une forme d'analogie, le *labor* des artistes du temple (Verg. *Aen.* I 455) contraint Énée à revivre, par mimétisme, son propre *labor* (Verg. *Aen.* I 460).

La situation est quelque peu comparable dans le texte (D) où Hannibal apparaît comme le personnage-spectateur, légitimant la pause narrative. Ainsi, la forme de la description est-elle celle du /regarder/ comme l'indiquent les jalons que constituent les verbes signifiant « voir » : *spectat* (Sil. VI 653), *cernit* (Sil. VI 670), *uidet* (Sil. VI 672). Contrairement au texte virgilien, néanmoins, deux occurrences manifestent le glissement vers une instanciation impersonnelle : *uideres* (Sil. VI 685) et *cernere erat* (Sil. VI 694). À cette dernière instanciation peut se rattacher le SN *longus rerum et spectabilis ordo* (Sil. VI 657). Hannibal finit par s'éclipser derrière le poète, ce qui invite à lire cette forme de la description comme une « thématique vide ».

Les textes (B) et (C) offrent la forme descriptive du /regarder/ mais de façon peu, voire non évidente : dans le texte (C), les ambassadeurs de Sagonte s'effacent graduellement du récit, après avoir pénétré à l'intérieur de l'enceinte romaine comme le montre le changement de topique. Aussi, si la description du temple dans lequel se réunit le sénat romain relève bien de la forme du /regarder/, comme l'indique la forme impersonnelle *cernas* (Sil. I 622), elle ne semble néanmoins pas relatée du point de vue des visiteurs : la présence du spectateur, moteur de la description, reste implicite. Dans le texte (B), la découverte du palais de Picus ne comporte aucun signe de la subjectivité des envoyés troyens dont on

¹⁶ Voir P. Hamon, *op. cit.*, p. 473-474.

ignore jusqu'au nom. Il faut, en effet, attendre la prise de paroles d'Ilionée en Verg. *Aen.* VII 212 pour connaître le nom d'un des cent porte-parole choisis par Énée. Ainsi, l'« interruption » au sein de « la syntagmatique du récit » est d'autant plus abrupte qu'aucun verbe signifiant « voir » ne vient motiver la description¹⁷.

Le texte (A) présente également le motif du personnage-spectateur dissimulé sous un nuage (*nebula*, Verg. *Aen.* I 439) : le personnage voit sans être vu et, partant, sans susciter l'interrogation des habitants. L'intervention de Vénus, à cet égard, revêt un intérêt pratique que l'on retrouve déjà dans *l'Odyssée*, lorsqu'Athéna dévoile progressivement à Ulysse sa terre-patrie :

Hom. *Od.* XIII 189-191 :

... περὶ γὰρ τέ οἱ ἤερα χεῦε

Παλλὰς Ἀθηναίης, κόρυθι Δίος, ὄφρα μιν ἀύτῳ

ἄγνωστον τεύξειε ἕκαστά τε μυθήσασαίτο

« ... car Pallas Athéna, cette fille de Zeus, avait autour de lui versé une nuée, afin que, de ces lieux, il ne reconnût rien et qu'il apprît tout d'elle¹⁸ »

L'analogie entre les deux scènes rendrait possible l'établissement des Troyens à Carthage (voir la proposition de réconciliation faite par Junon à Vénus en Verg. *Aen.* IV 93-104) et, en somme, à ce stade du poème, Carthage peut faire figure de la potentielle nouvelle Troie. Énée s'y laissera prendre, puisqu'il travaillera activement à la fondation et à la stabilisation de Carthage, avant que Mercure ne le rappelle à l'ordre et ne lui enseigne que le destin des Troyens n'est pas de se mêler aux Puniqes (voir Verg. *Aen.* IV 265-276). L'intertexte homérique, allusivement évoqué, se trouve réécrit dans une perspective inversée : Carthage, contrairement à Ithaque, n'est pas la terre-patrie des Énéades.

pour une formalisation de la description

Afin de formaliser les descriptions, P. Hamon recourt à trois concepts-phares¹⁹ : le « thème-introducteur » (TH-I), les « nomenclatures » (N), série de sous-thèmes à déduire du TH-I, et enfin, les « prédicats » (PR) qui peuvent en venir à réduire encore l'extension des nomenclatures. La figure suivante se propose de mettre en regard les formalisations possibles que l'on peut donner de ces quatre *ekphrasis* :

FIGURE 2
Formalisation des quatre *ekphrasis*
(d'après la schématisation-type de P. Hamon)

	P	+ TH-I	N	→ PR
TEXTE (A)	Énée	<i>TEMPLVM Iunoni</i>	<i>limina</i> <i>trabes</i> <i>fores</i> <i>Iliacas pugnas</i> <i>bella uolgata</i>	<i>aerea</i> , escaliers <i>nexae aere</i> <i>aenae</i> , aux gonds retentissants } <i>ekphrasis</i> développant les } <i>PICTVRAE</i> figurées
TEXTE (B)	<i>centum</i> <i>oratores</i> ?	<i>tectum</i> = <i>regia</i> = <i>TEMPLVM</i>	A. <i>effigies</i> <i>Italus...</i> <i>imago</i> B. <i>ARMA...</i> <i>currus</i> ...	<i>ueterum auorum</i> <i>antiqua e cedro</i> <i>Iani bifrontis</i> <i>multa</i> <i>captiui</i> ...

¹⁷ Voir P. Hamon, *ibid.*, p. 468.

¹⁸ Les textes et traductions des œuvres grecques et latines sont tirés de la CUF.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 475.

			<i>C. Ipse Picus</i>	...
TEXTE (C)	Les Sagontins ?	<i>limen TEMPLI fores</i>	<i>currus ARMA securis</i>	<i>captivi rapta, Camilli saenae</i>
TEXTE (D)	Hannibal	<i>TEMPLVMque domosque Litérni</i>	<i>monumenta PICTVRA rerum ordo Regulus Appius, etc.</i>	<i>splendentia belli longus et spectabilis truci ore... astabat, ducebat...</i>

Il apparaît que le motif du temple comme TH-I de la description se manifeste dans les quatre *ekphrasis*, que l'objet en question occupe la fonction de temple originellement (voir en (A) ou en (D)) ou secondairement (voir le palais de Picus en (B) ou le temple où se réunit le Sénat en (C)). Les nomenclatures mises en œuvre mobilisent par deux fois le concept de *pictura* (voir en (A) et en (D)). Les textes (B) et (C), quant à eux, font apparaître la nomenclature des dépouilles de guerre figurant aux montants des portes.

Bilan et perspectives

La mise en parallèle de ces quatre *ekphrasis* a permis de mettre en évidence différents points de contact que le tableau suivant se propose de récapituler en fonction des trois grandes entrées développées au cours de cette partie : les motifs vraisemblabilisants, prétextes à la pause descriptive, la nature du TH-I et les nomenclatures principales mises en œuvre. Apparaissent en grisé les cas où l'item considéré a été validé par l'*ekphrasis* en question. Soit le détail suivant :

FIGURE 3
Zones de recouvrement entre les quatre *ekphrasis* considérées

	1 ^{er} motif vraisemblabilisant		2 nd motif vraisemblabilisant		TH-I : le temple		Nomenclature	
	Objet hors norme	Abs. de notification d'exception	/voir/ explicite	/voir/ implicite	originel	secondaire	<i>picturae</i>	<i>arma rapta</i>
(A)								
(B)								
(C)								
(D)								

Le tableau révèle des affinités évidentes, puisque les *ekphrasis* tendent à s'organiser deux à deux. Au regard de ces données, la lecture croisée des *ekphrasis* du temple de Junon et du temple de Litérnie, d'une part, et celle des *ekphrasis* du palais de Picus et du temple du Sénat, d'autre part, paraissent s'imposer, bien qu'elles ne soient pas limitatives.

LECTURES CROISÉES DES *EKPHRASEIS* VIRGILIENNES ET SILIENNES

Quels types de croisement ?

Des 6 combinaisons de croisement possibles, la première partie a permis de montrer la pertinence de 4 d'entre elles : la lecture intra-textuelle invite à croiser, d'une part, l'*ekphrasis* du temple

de Junon avec celle du palais de Picus et, d'autre part, l'*ekphrasis* des portes du Sénat avec celle du temple de Litérne, notamment, en raison des similarités des enjeux dramatiques qu'elles mobilisent (voir figure 1). Un deuxième croisement, intertextuel cette fois, concerne la mise en regard des temples de Junon et de Litérne et celle du palais de Picus et des portes du Sénat (voir figure 3).

Toutefois, concernant Virgile, la perspective intertextuelle ne saurait se limiter à ce seul aspect, *prospectif* – en somme, à la (re)lecture de Virgile à travers la réécriture silienne. Effectivement, d'un point de vue *rétrospectif*, le texte virgilien conserve en mémoire une double tradition, homérique et « césarienne²⁰ », cette dernière portant sur la quête des origines italiques et mêlant l'influence alexandrine post-iliadique de l'origine troyenne des Romains aux « mythes locaux²¹ ».

D'un point de vue prospectif, il s'agira de voir comment la ré-exploitation par Silius du texte virgilien sert de rehausseur à ce dernier : la lecture de Silius vient confirmer en l'amplifiant ce que le texte virgilien laissait subodorer, faute de documentations directement exploitables sur la question. Quant à Silius, bien qu'il recoure à d'autres intertextes, homériques notamment, on se limitera néanmoins ici à la mise en regard de Silius avec le modèle virgilien.

Lectures intratextuelles de type macrostructural

le temple de Junon et le palais de Picus : (A) × (B)

La lecture croisée des deux *ekphrasis* virgiliennes invite non pas tant à une inversion des motifs qu'à une continuité complémentaire : la description du palais de Picus fait, à n'en pas douter, écho à l'*ekphrasis* du temple de Junon. Pour les Troyens, l'enjeu reste le même : il s'agit de déterminer si les rivages sur lesquels ils ont accosté représentent la nouvelle Pergame. Toutefois, tandis que les motifs ciselés du temple carthaginois ancrent Énée et ses compagnons dans leurs origines grecques, la description du palais de Picus révèle le versant italique du peuple romain et permet ainsi de créer une possible communion entre les deux peuples. Il est frappant de voir que Virgile se place en amont de l'apothéose des futurs dieux italiques. Effectivement, le poète cherche à remonter à la plus haute antiquité (Verg. *Aen.* VII 181 : *ab origine*), une antiquité qui situe justement ces personnages sur le plan humain et non pas encore divin. Le lecteur, *médiatement* sollicité dans cette *ekphrasis* par une instanciation nulle (voir figure 1, colonne 5), assiste donc à une mythologie en cours de réalisation qui fait la jonction entre monde grec et monde italique. La description du palais royal met en branle toutes les divinités italiques primordiales et les replace dans leur contexte originel : avant d'être des divinités vénérées par la postérité, Italus, Janus ou encore Saturnus et Picus ont été des rois latins. Le lecteur romain a alors l'impression d'assister à la constitution de son propre patrimoine mythologique.

Mais si l'on pousse plus avant l'analogie entre les deux *ekphrasis*, on constate que la figure de Picus, non seulement incarne le versant italique, mais synthétise également le versant achéen, rappelant ainsi indirectement les motifs iliadiques figurés sur le temple de Junon. Effectivement, le SN *equum domitor* n'est pas sans rappeler l'épithète homérique de Diomède²², cependant que l'allusion à Circé crée un lien évident entre Picus et Ulysse : la jonction entre trois mondes – italique, grec, troyen – se trouve en passe de réalisation, jonction qui verra naître un peuple nouveau : le peuple romain.

Dans l'*ekphrasis* du temple de Junon, les allusions aux futures guerres puniques demeurent allusives, bien que le temple de Junon soit placé, dès sa fondation, sous le signe de la guerre héroïque, comme l'indiquerait de manière latente l'utilisation symbolique de l'isotopie de l'airain, métal par excellence des temps des héros. L'empreinte héroïque du temple transparait, tout d'abord, à travers le crâne d'un cheval de guerre qui en a indiqué l'emplacement précis. Forts de cette découverte qu'ils considèrent comme un

²⁰ Voir R. Lesueur, « Énée, l'histoire et son histoire », *Hommages à Carl Deroux, Poésie*, vol. I, dir. Pol Defosse, Latomus n° 266, 2002, p. 305-315, p. 312.

²¹ Voir E. Prioux, « Lycophron et les errances d'Énée », *Eruditio Antiqua* n° 1, 2009, p. 105-122, p. 108 ; article accessible en ligne à l'adresse suivante : www.eruditio-antiqua.mom.fr.

²² C'est Diomède qui est le héros le plus souvent doté de l'épithète homérique *ἰππόδαμος*, voir Hom. *Il.* V 415, V 782, V 850 ; VIII 194 ; IX 51, IX 712 ; Hom. *Od.* III 181.

présage, les Carthaginois ont conféré à ce temple à un aspect guerrier en faisant du bronze le métal privilégié de la construction, métal qui n'est d'ailleurs pas sans entretenir un lien de paronomase avec le nom du héros troyen *Aeneas* et F. Desbordes, entre autres, a bien montré le goût étymologiste des poètes de l'époque augustéenne²³ : faudrait-il voir dans ce débordement d'airain l'indice qu'Énée pourrait avoir partie liée avec ce temple et qu'il pourrait bien devenir l'acteur actif de la grandeur de Carthage, nouvelle Pergame ? A ce stade du récit, tout semble encore possible.

Dans l'*ekphrasis* du palais de Picus, en revanche, l'énumération des dépouilles de guerre revêt un intérêt *immédiat* pour la diégèse à laquelle elle confère un nouveau souffle dramatique. Ces dépouilles se signalent, en effet, par leur caractère offensif puisque seuls les *clipei* renvoient à un armement défensif. Le rapide passage en revue de ces trophées se révèle prospectif de la suite des événements en préfigurant les atrocités de la guerre à venir, atrocités déjà annoncées lors de l'invocation à Erato (voir Verg. *Aen.* VII 41 : *horrida bella*).

le temple du Sénat et le temple de Litterne : (C) × (D)

Le rapprochement entre ces deux *ekphrasis* paraît plus subtile, mais toutes deux contribuent à dresser deux portraits en contraste : celui des sénateurs romains, empreints de *ius*, de *religio* et de *pietas*, et celui d'Hannibal, soumis au *furor* et à l'impiété hybristique.

Les Romains, parce qu'ils sont scrupuleux des devoirs religieux, sont apparentés aux dieux. Le poète suggère alors une analogie discrète entre l'assemblée des dieux, topique de l'épopée homérique, et le rassemblement du sénat romain. Par une forme de déterminisme inversé – où ce sont généralement les lieux qui déterminent le comportement des hommes –, ce sont les Romains qui projettent leur mode de vie sur les lieux qu'ils occupent. Aussi, le lieu de rassemblement du Sénat est-il un temple qui synthétise et révèle le comportement exemplaire des Romains : il apparaît dès lors comme un *monumentum* véhiculant la *memoria* de tout un peuple. Cette sacralisation de l'espace sénatorial est amorcée par la peinture que fait le poète de l'*ethos* du consul et des sénateurs. Effectivement, ces personnages revêtent toute la *seueritas* et l'austérité du *mos maiorum* (I 609-610 : *casta... / paupertate* ; I 613 : *hirtaeque togae neglectaque mensa* ; I 616 : *ad paruos... penates*), soucieux qu'ils sont d'incarner l'intérêt général et la justice. La sobriété propre aux citoyens romains permet d'opérer un contraste saisissant entre l'appât du gain de l'armée carthaginoise (II 393 : *praedaque granitus*) et le désintérêt patenté des Romains face aux biens matériels. L'antanaclase autour du terme *currus* revêt à ce titre un double intérêt : un intérêt *pratique*, puisque ce terme, fédérateur de la cohésion textuelle, sert de passerelle entre l'éthopée des Romains et la description du temple, et un intérêt *idéologique*, puisqu'en renonçant au char de guerre au profit de la charrue (I 616), à la manière d'un Cincinnatus, les Romains témoignent de leur indifférence face à la gloire triomphale. À ce titre, la reprise des activités d'avant-guerre signale le côté plus pragmatique que vaniteux du citoyen romain. La seconde occurrence du terme *currus* (I 618), quant à elle, met implicitement en saillance la *parsimonia* et la *pietas* des Romains. Ainsi, les *captivi currus* du vers I 618, loin de constituer des rapines de choix dont les Romains seraient friands, sont consacrés aux portes du temple. On passe ainsi subtilement du char, engin de guerre, au char, trophée de guerre, consacré à une divinité.

Une seconde zone de recoupement entre les deux *ekphrasis* est à puiser dans l'allusion à la Première Guerre punique : il s'agit, dans les deux cas, de dépouilles ou de personnages ayant trait au souvenir fantomatique de la Première Guerre punique. Dans la description du temple du Sénat, les dépouilles décrites se manifestent dans toute leur matérialité et apparaissent, dès lors, pour les observateurs, comme le signe tangible de la puissance militaire romaine : les Sagontins, en proie au désarroi, peuvent trouver en Rome un allié sûr. Le livre II ne confirme pourtant pas entièrement cette interprétation, puisque Sagonte finit par tomber sous la coupe carthaginoise. C'est que la portée de cette *ekphrasis* se place sur le long terme et se projette déjà à l'issue de la guerre. Les représentations du temple de Litterne, en revanche, figurent non plus tant les trophées de guerre que les six grandes personnalités romaines qui se sont

²³ F. Desbordes, « La pratique étymologique des poètes latins à l'époque d'Auguste », *Discours étymologiques*, dir. Jean-Pierre Chambon – Georges

signalées au cours de la Première Guerre punique : Hannibal est invité, malgré lui, à créer une analogie entre l'*ethos* de ces Romains et son propre *ethos*. L'*ekphrasis* du temple de Litterne stigmatise les grands moments de la Première Guerre punique qui furent à la gloire des Romains, là où l'*ekphrasis* du temple du Sénat n'avait donné qu'un succédané de ces événements. Ainsi, tandis que la perspective de l'*ekphrasis* du temple du Sénat se voulait historique, celle du temple de Litterne restreint son étendue temporelle et apparaît, de ce fait, comme exhaustive. Ce ne sont pas alors les issues heureuses des combats qui sont soulignées mais les hommes qui, en héros, ont fait briller le nom de Rome : tandis que la vue des dépouilles avait un pouvoir lénifiant sur les Sagontins, celle des récits de la Première Guerre punique suscite l'irritation d'Hannibal qui en vient, comble de l'*hybris*, à menacer Jupiter en personne. La fin prématurée de Régulus, instigateur de la guerre, trouve ainsi un relais dans la victoire des îles Egates et dans l'intervention de Lutatius Catulus, toutes deux apparaissant, par conséquent, comme une hyperbate narrative qui vient dire que le peuple romain ne s'appuie pas seulement sur un seul héros mais que la République romaine est emplie d'hommes susceptibles de devenir les héros de la patrie : à l'héroïsme individuel carthaginois s'oppose l'héroïsme collectif romain. Tout comme l'*ekphrasis* des portes du Sénat, l'*ekphrasis* du temple de Litterne travaille à la valorisation de l'*ethos* romain et anticipe sur la victoire romaine finale. Toutefois, cet aspect se double d'un second : Hannibal apparaît comme le reflet inversé de l'idéal romain qu'il a sous les yeux et sa persistance dans l'aveuglement « hybristique » (voir *adriens Poenus, lenta proclamat ab iru*, Sil. VI 699) annonce sa fin.

Lectures intertextuelles

chez Virgile

L'*ekphrasis* du temple de Junon peut être mise en réseau avec l'hypotexte homérique : l'allusion à l'*Iliade* est, en effet, pleinement assumée par le texte qui qualifie les *pugnae* représentées d'*Iliacae* (Verg. *Aen.* I 456). Ainsi, outre le matériau, les artisans carthaginois font figurer sur les portes du temple ce qui leur paraît être le modèle de l'héroïsme guerrier : les épisodes iliadiques dans lesquels les Troyens jouent un rôle considérable. Toutefois, le pur aspect héroïque s'estompe et n'est pas explicitement réaffirmé par Énée, davantage ébranlé par les scènes de deuil et la figure pathétique de Priam (voir Verg. *Aen.* I 459 et 470 : *lacrimans* ; Verg. *Aen.* I 465 : *multa gemens, umectat uultum* ; Verg. *Aen.* I 485 : *ingentem gemitum dat*). Effectivement, ce qu'admire Énée (Verg. *Aen.* I 456 : *miratur* ; Verg. *Aen.* I 494 : *miranda* ; Verg. *Aen.* I 495 : *stupet*), c'est l'habileté artistique des ciseleurs, non les hauts faits relatés : la vue de ces derniers provoque, au contraire, la mélancolie du chef troyen.

Les vers 456-457 du livre I de l'*Enéide* indiquent la thématique développée sur le temple : il s'agit de la relation des épisodes marquants du cycle iliadique :

Verg. *Aen.* I 456-458 :
uidet Iliacas ex ordine pugnas,
bellaque iam fama totum uulgata per orbem,
ATRIDAS PRLAMVMque et SAEVOM ambobus ACHILLEM

Mais ces vers, théoriquement programmatiques de la structure de l'*ekphrasis* à venir, ne correspondent que partiellement à l'organisation textuelle de cette dernière. En décevant l'horizon d'attente du lecteur, le poète insiste ainsi sur le caractère pathétique de cette scène : Énée, face à ces représentations inattendues, se trouve happé par les images qui éblouissent son regard et s'inscrivent dans ses yeux comme elles viennent. Ces vers sont, par conséquent, moins programmatiques que mimétiques de la manière dont Énée perçoit ces représentations. Et par un fait tout à fait paradoxal dont Énée a pleinement conscience, la triste renommée de cette guerre, funeste au peuple troyen tout entier, va rendre néanmoins possible la survie d'une partie de cette même population : la reduplication du terme *fama*, en Verg. *Aen.* I 457 et Verg.

Aen. I 463, se fait, à ce titre, signifiante. C'est sous le prisme d'Énée que le lecteur découvre les scènes figurées qui, si elles convoquent bien le texte homérique, ne lui correspondent qu'imparfaitement, indice que le poète conjugue des traditions littéraires hétérogènes :

Ordonnancement des *picturae* figurées sur les portes du temple de Junon

1^{er} ensemble : Scènes de mêlées

2^{ème} ensemble : Episode de Rhésus // Hom. *Il.* X 462-514

3^{ème} ensemble : Troilus et Achille // Hom. *Il.* XXIV 257

4^{ème} ensemble : Scène d'expiation en faveur de Pallas // Hom. *Il.* VI 286-311

5^{ème} ensemble : Vengeance d'Achille : souillure du corps d'Hector

6^{ème} ensemble : Actions des héros troyens : Énée – Memnon – Penthésilée

La cohérence des représentations figurées ne suit pas la chronologie événementielle de l'*Iliade* (voir les ensembles 2 – 3 – 4, par exemple) et l'*ekphrasis* présente également quelques écarts, au regard du poème homérique, qui laissent à penser que Virgile fait fusionner différentes sources textuelles. Tel est le cas de l'intégration du meurtre de Rhésus et du vol de ses chevaux au sein des *fata Troiana* :

Verg. *Aen.* I 472-473 :

... *priusquam*

pabula gustassent Troiae Xanthumque bibissent

« ... devant qu'ils n'eussent goûté les pâtures de Troie et bu au Xanthe »

ns.

Le chant 10 de l'*Iliade*, centré sur les exploits de Diomède, évoque le meurtre du chef thrace Rhésos pendant son sommeil, et le vol de ses chevaux exceptionnels [...], mais sans leur conférer de valeur fatidique. C'est un commentaire d'Eustathe qui nous éclaire sur l'implication de Rhésos dans les destins de Troie²⁴

ou encore de l'attribution du vol des chevaux de Rhésus à Diomède et non à Ulysse, contrairement au texte homérique :

Verg. *Aen.* I 471-472 :

Tydidēs [...] cruentus,

ardentis [...] auertit equos in castra...

« Le Tydide sanglant [...] détourna vers son camp les ardents chevaux... »

ns.

Hom. *Il.* X 498-500 :

τόφρα δ'ἄρ' ὁ τλήμων Ὀδυσσεὺς λῦε μώνυχας ἱππους,

σὺν δ'ἤειρεν ἱμᾶσι καὶ ἐξήλαυνεν ὀμίλου

τόξω ἐπιπλήσων...

« À ce moment-là, Ulysse l'Endurant détache les coursiers aux sabots massifs : il les lie ensemble avec des courroies et les pousse hors de la masse, en les piquant de son arc »

Si l'on cherche à comprendre la logique qui motive l'organisation interne des six figurations, l'on est amenée à constater une forme de feuilletage entre deux personnages funestes aux Troyens : Diomède et Achille. Mais les deux Achéens ne sont pas traités sur le même plan : Achille est, en effet, explicitement mentionné et ce, dès le vers 458 du livre I de l'*Enéide* 458 (*saenum ambobus Achillem*). Aussi les représentations 1, 3 et 5 (respectivement, les assauts d'Achille autour de Troie, son combat inégal contre Troilus et sa vengeance) le figurent-elles de manière évidente. En revanche, le personnage de Diomède ne

²⁴ Voir M. Béjouis-Vallat, « Servius et la tradition des *fata Troiana* », *Eruditio Antiqua* n° 1, 2009, p. 87-104, p. 97, article accessible en ligne à l'adresse suivante : www.eruditio-antiqua.mom.fr.

transparaît que de manière allusive et détournée dans les scènes 2 et 4. L'implicite s'accroît à mesure que l'on progresse dans le défilé des représentations du temple. Lors de l'expédition nocturne, Diomède est désigné par son patronyme. La scène 4, en revanche, paraît beaucoup plus obscure et nécessite un retour aux sources homériques pour prendre toute son ampleur. Effectivement, le chant V de l'*Iliade* présente l'aristie de Diomède : Hécube, en apprenant les carnages du héros achéen, invite Hector à supplier Zeus de mettre fin à ses exactions (Hom. *Il.* VI 254-262). Mais Hector, encore souillé de sang, suggère à sa mère de se rendre elle-même au temple d'Athéna pour implorer la déesse de nuire au fils de Tydée. L'ombre menaçante de Diomède plane dans ce tableau. La raison de ce silence est à chercher dans le nouvel *ethos* que Virgile entend attribuer à ce héros. Enfin, le sixième tableau est également lourd d'implicites mais une fois encore, la mention d'Énée rappelle l'ombre de Diomède (voir Hom. *Il.* V 243-318), tandis que les personnages de Memnon et de Penthésilée, tous deux tués par Achille, évoquent le fils de Pélée.

Il n'est pas impossible que l'effacement de Diomède trouve sa source dans un mythe local post-iliadique tendant à symboliser la réconciliation de l'Europe et de l'Asie à travers la réconciliation d'Énée et de Diomède, ce que confirmerait le texte de Silius, si l'on suit les analyses de F. Ripoll²⁵. Le Diomède virgilien, en effet, n'est plus le guerrier dévastateur de l'*Iliade* mais, au contraire, incarne celui qui va inciter Troyens et Rutules, si ce n'est à s'allier, du moins à s'estimer et se respecter (voir Verg. *Aen.* XI 252-293) en ne portant plus leurs armes les uns contre les autres.

Le traitement du personnage de Diomède et de son implication dans la guerre de Troie paraît minimisé et le récit du vol du *Palladium*, au livre Verg. *Aen.* II 163-175, s'il stigmatise bien le personnage d'Ulysse (*scelerum inuenter Vlixes*), reste plus implicite concernant Diomède (*impius Tydides*). Ces deux personnages ont joué un rôle considérable dans la tradition post-iliadique. Étudiant la prophétie de Cassandre dans l'*Alexandra* de Lycophron (III^e s. av. J. C.), E. Prioux remarque que l'installation d'Ulysse en Étrurie et son alliance avec Énée, telles que les rapporte la tradition alexandrine, « v[ont] dans le sens de la possibilité d'une réconciliation entre Grèce et Asie²⁶ », tout comme nous en avons fait l'hypothèse pour la minimisation de l'implication de Diomède dans l'*Énéide*. On peut alors faire l'hypothèse qu'il existait deux traditions parallèles, deux « mythes locaux » – pour reprendre l'expression d'E. Prioux²⁷ – où les deux Achéens de la dolonie, parce qu'ils ont commis des meurtres effroyables, essaient de se racheter auprès des Troyens d'Énée. Virgile aurait développé l'un des deux pans de cette vulgate (le pan diomédien), ne pouvant concilier les deux, car le temps n'a pas encore éteint les marques de la guerre et qu'Énée est encore trop proche, est un acteur encore trop intime de la guerre et qu'il faut laisser aux Troyens le temps de panser leurs plaies et de faire leur deuil avant que de parler de réconciliation : comme le souligne R. Lesueur, « Énée reste bien un homme de son temps, le contemporain d'un Ulysse, d'un Ajax, d'un Achille [...] dont il renouvelle, en sens inverse, la vengeance justicière²⁸ ».

Virgile, selon toute vraisemblance, ne pouvait donc faire prévaloir que l'une des deux traditions, puisque son écrit se place volontairement aux origines de la réfection de Troie en Rome, nouvelle Pergame. Par ailleurs, Énée n'entretient jamais de liens d'amitié directs avec Diomède ; c'est par l'intermédiaire de Vénus que l'on apprend que Diomède est prêt à la réconciliation, ce qui laisse ouvert le développement du mythe de la réconciliation Énéades – Tydéides... Partant, outre l'influence homérique, l'empreinte de la tradition alexandrine est bien sensible dans le texte virgilien, que l'on songe au goût du poète pour l'étymologie et la pertinence onomastique²⁹ ou encore à l'influence massive des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes dans le texte de l'*Énéide*³⁰ : toutes ces données contribueraient à soutenir la validité de l'idée selon laquelle Virgile avait la connaissance des mythes post-iliadiques et post-*nostoi* et que la prophétie de

²⁵ F. Ripoll, « Le monde homérique dans les *Punica* de Silius Italicus », *Latomus, Revue d'études latines* n° 60, 1, Janvier-Mars 2001, Bruxelles, p. 87-107, p. 95.

²⁶ Voir E. Prioux, *op. cit.*, p. 119.

²⁷ *Ibid.*, p. 108.

²⁸ *Op. cit.*, p. 311.

²⁹ Voir F. Desbordes, *op. cit.*

³⁰ Voir A. Le Bris, *Le patriotisme italien chez Virgile*, thèse d'Études latines, soutenue à l'ED1 de Paris IV sous la direction de Dominique Briquel, décembre 2007, p. 12, qui parle de « présence constante ». L'influence alexandrine serait également prégnante dans le classement alphabétique adopté par Virgile dans l'énumération des forces armées latines en Verg. *Aen.* VII 647-817 (voir A. Le Bris, *ibid.*, p. 269).

Cassandre sur les errances d'Énée, rapportée dans l'*Alexandra* de Lycophron, ne lui était certainement pas inconnue. Dans cette perspective, l'expédition nocturne de Nisus et Euryale en Verg. *Aen.* IX 176-223 contre les forces latines peut être considérée comme une revanche sur la dolonie des deux Achéens Diomède et Ulysse : cet épisode contribue à laver l'affront subi et à inverser le cours de l'Histoire.

chez Silius

L'*ekphrasis* du temple de Litérne (voir (D)) peut être considérée comme le double inversé de l'*ekphrasis* du temple de Junon (voir (A)). Effectivement, l'on assiste tout d'abord à un retournement spatial : ce n'est plus le Troyen, futur Romain, qui arrive à Carthage mais le Carthaginois qui s'invite en Italie. La situation contextuelle est, d'ailleurs, sensiblement différente : Énée, venu en suppliant, découvre avec surprise les gravures des exploits iliadiques, gages de l'immense renommée de ceux qui les ont accomplis. C'est à l'antithèse de ce modèle que se place le héros silien : Hannibal arrive en dévastateur et en conquérant et ne s'attend guère à découvrir, gravé sur les temples de Litérne (Sil. VI 656 : *porticibus signata*), le rappel honteux des échecs de la Première Guerre punique qu'« il brûle d'effacer » (Sil. I 61-62).

Aussi, l'effet que produisent ces représentations est-il très différent. Tandis que la vue d'Hector, d'Achille ou de Diomède émeut Énée aux larmes en lui faisant faire une replongée dans le passé, Hannibal refuse ce saut dans le passé et finit par s'irriter à la vue de pareils sujets de honte (Sil. VI 699 : *lenta... ab ira*) : en ordonnant l'incendie du temple, il commet non seulement un acte sacrilège mais s'obstine à fermer les yeux, condamnant l'acte de ses ancêtres à l'oubli. Le glissement d'instanciation et l'effacement progressif d'Hannibal comme agent des verbes de vision seraient, à ce titre, signifiants, puisque ce moyen, grammatical, viserait à mimer l'aveuglement progressif du Carthaginois. Le jeune homme, ivre de ses victoires, refuse de voir et estime dépassées les représentations figurant sur le temple de Litérne. Mais la *damnatio memoriae* qui survient à l'issue du chant VI sera sans effet et révèle, bien au contraire, la vanité et l'*hybris* du chef punique qui, passant outre les dieux et les destins, se voue lui-même à la défaite. Énée, en revanche, devant l'échec troyen cristallisé sur les *picturae* du temple, accepte de *voir* – non sans souffrance – et rend par là-même possible la reconstruction : son acceptation se fait gage de renaissance. Silius joue avec le texte virgilien et oppose à la très forte prégnance subjective d'Énée l'effacement progressif d'Hannibal. En somme, les deux *ekphrasis* sont toutes deux empreintes de tonalité tragique, mais tandis que l'un est devenu le spectateur d'une tragédie qu'il a vécue et qu'il s'apprête à dépasser, le second en est le héros aveuglé qui, à la manière d'un Œdipe, s'obstine contre les destins.

La description du palais de Picus (voir (B)), pour sa part, peut être rapprochée de celle du sénat romain dans les *Punica* (voir (C)). Effectivement, chacune des deux descriptions adopte un point de vue narratif extrêmement discret, comme cela a déjà été souligné. Le niveau structural fait apparaître une même organisation binaire qui développe (à plus ou moins grande échelle) l'éthopée de personnages qui ont marqué ou qui marquent effectivement leur cité, avant que de se répandre en une énumération des butins de guerre, signes de la puissance militaire de la cité-hôte. Enfin, chez chacun des deux auteurs, l'ambassade vient pactiser avec la ville d'accueil. Cependant, une différence considérable réside dans le degré de savoir des visiteurs-spectateurs et dans leur capacité à reconnaître la portée historique et symbolique des objets exposés. Tandis que les Sagontins de Silius ont la possibilité de reprendre espoir à la vue des succès passés de Rome, les Troyens d'Énée se placent dans une tout autre perspective : ils doivent mettre en valeur l'*ethos* de leur ethnie et convaincre Latinus et les siens des avantages qu'ils auraient à accepter leur alliance. Le recours au substantif *oratores* (Verg. *Aen.* VII 153), au regard du topique *legati*, corrobore la dominante rhétorique et persuasive sous laquelle se place l'ambassade troyenne. Loin de paraître pitoyables aux Latins, les Troyens manifestent, à travers le récit d'Ilionée (Verg. *Aen.* VII 212-248), de leur héroïsme et de leur endurance, contrairement aux Sagontins dont la mine défaite inspire à Sicoris la plus grande pitié (Sil. I 631-632 : *Sagunti... precantis imago*). Cela amène à penser que la description du palais royal n'a pas pour cible les Troyens mais bel et bien le lecteur qui découvre ou redécouvre la

tradition orale des dieux italiques, dès lors fixée à l'écrit par l'épopée de Virgile. Le poète propose à son lecteur une version étimologique des différentes mythologies italiques.

Enfin, et bien que cette combinaison n'ait pas encore été envisagée jusque-là, il s'avère que le rapprochement de la description des portes du Sénat romain (voir (C)) avec celle du temple de Junon (voir (A)) s'avère lui-aussi fructueux, à travers les similitudes et les divergences qui en résultent. Une différence de contenu s'observe tout d'abord dans le traitement de la description qui, dans le cas du temple de Junon, érigé à l'initiative de Didon, est une *ekphrasis* au sens étroit du terme : il s'agit d'une œuvre d'art représentant elle-même une mise en abyme de figures ciselées. Le temple du Sénat, en revanche, n'est pas décrit dans sa splendeur comme le révèle l'absence de notations concernant ses dimensions ou ses richesses. À l'image de la *paupertas* des sénateurs romains, le temple du sénat apparaît davantage comme un musée dont les seules richesses sont les dépouilles de guerre. Trophées de guerre qui sont autant de signes de mémoire à la grandeur de Rome. De même, la perspective temporelle des deux descriptions est très différente. Pour Didon, la découverte du crâne de cheval de guerre a d'emblée conféré au temple une consécration guerrière : Junon devient dès lors la déesse tutélaire de la guerre et représente celle par laquelle les visées expansionnistes et les expéditions guerrières des Carthaginois seront comblées. Cette notation guerrière se répercute matériellement sur l'esthétisme du temple et c'est ainsi que s'explique l'abondante présence du bronze. L'érection du temple se présente alors comme un remerciement à la divinité en échange des victoires que cette dernière concèdera à ce peuple et se place, par conséquent, dans une perspective future. Il en va tout autrement du temple du sénat : s'il apparaît lui-aussi comme un temple consacré à la guerre par l'évocation de dépouilles et de trophées, ces éléments mêmes contrastent furieusement avec le maniérisme de l'esthétique carthaginoise. Effectivement, le temple du sénat présente des objets concrets, preuves matérielles du caractère redoutable – mais toujours justifié (l'éthopée précédant la description du temple du sénat a suffisamment dépeint le souci d'équité qui habite les magistrats romains, *recti sacra cupido*, en Sil. I 612) – des actions guerrières romaines et si ces dépouilles se réfèrent bien à une chronologie passée, elles ne signifient pas pour autant que Rome stigmatise béatement des faits relégués, désormais, dans la sphère du passé.

CONCLUSION

En somme, les *ekphrasis* possèdent sans conteste une autonomie interne qui gagne néanmoins à être replacée dans une perspective intra- et intertextuelle : souvent fort allusives, elles s'éclairent par leur mise en réseau avec les épisodes des textes auxquels elles font écho, et prennent ainsi une dimension polyphonique qui en fait de véritables récits programmatiques de la suite des événements. Toutefois, cette dimension proleptique et interne à une œuvre se double d'une dimension analeptique qui ébranle, en dernier ressort, le *doctus lector* que constitue le lecteur de l'Antiquité. L'*ekphrasis* se fait alors narration, en ce sens que sa lecture dépasse largement les bornes qui la délimitent et rayonne, de fait, sur l'ensemble du texte et de l'intertexte.

Dans le cadre de l'*Énéide*, les *ekphrasis*, par l'intertexte homérique et alexandrin qu'elles portent en mémoire, se présentent comme un dépassement de l'*Iliade* : la rancune, qui se nourrit du passé, cède subrepticement le pas à la possible réconciliation post-iliadique, ancrée dans le futur. Picus incarne cette figure de synthèse et amorce le récit d'une renaissance. Tel le phénix, les Énéades quittent Troie en flammes pour renaître dans la future Rome : un nouveau pan de l'Histoire s'ouvre qui va annuler ou, plus exactement, inverser le dénouement iliadique. Les *ekphrasis* de l'*Énéide* mettent donc en œuvre un nouvel aspect de l'Histoire et préfigurent, à travers l'image fantomatique de Diomède et la figure de synthèse de Picus, la réconciliation entre Grecs et Troyens, d'une part, et l'intégration des ethnies locales, de l'autre.

Le poème des *Punica*, en revanche, se place en porte-à-faux de l'*Énéide*, dans la mesure où il en inverse la perspective : loin d'être le récit d'un dépassement, il est le récit d'un échec programmé. Hannibal incarne l'antitype d'Énée, dans la mesure où il s'enferme dans une attitude dont la perspective est bouchée.

Vainqueur au début de l'œuvre, contrairement à son homologue troyen, il finit lui-aussi par errer dans la guerre d'usure que lui impose Rome ; mais malgré l'essoufflement de sa *virtus* et de celle des siens, il conserve la posture du *furiosus*. La confrontation de l'*ekphrasis* des boucliers d'Énée et d'Hannibal, l'un projeté dans l'avenir, le second figé dans un passé désormais révolu, aurait conduit à la même interprétation : le motif des *Punica* comme une anti-*Énéide* apparaît dès lors comme un leitmotiv récurrent, une esthétique compulsive mais qui se trouve différemment réalisée au gré des *ekphraseis* qui confluent néanmoins vers une même visée littéraire.

En somme, tous ces éléments permettent de confirmer que l'exhaustivité diégétique est inhérente à l'*ekphrasis*, puisque l'analyse détaillée de cette dernière montre comment elle se fait, à sa manière, l'auxiliaire de la narration.