

F. Edi de OLIVEIRA SOUSA

L'ÉPISODE D'IOPAS

À la fin du premier chant de l'*Énéide*, au cœur d'un banquet offert par la reine Didon aux Troyens, s'élèvent le son d'une cithare et la voix d'un chanteur (v. 740-746) :

*Cithara crinitus Iopas
personat aurata, docuit quem maximus Atlas.
Hic canit errantem lunam solisque labores,
unde hominum genus et pecudes, unde imber et ignes,
Arcturum pluuiasque Hyadas geminosque Triones,
quid tantum Oceano properent se tingere soles
hiberni, uel quae tardis mora noctibus obstet.*

L'intérêt de cet épisode dérive surtout des allusions qu'il suscite et du rapport apparemment étrange entre son contenu et le contexte où il se déroule. Parmi ses modèles intertextuels, les plus évidents sont les chansons de Dèmococ dans le chant VIII de l'*Odyssee*, celle d'Orphée dans le premier chant des *Argonautiques* et le chant de Silène dans la *Bucolique VI* ; parmi les allusions, les plus claires évoquent le livre V du *De rerum natura* et la célèbre réflexion poétique des *Géorgiques* commencée par « *Me uero primum* » (II, v. 475-482), d'où proviennent les deux derniers vers de la chanson d'Iopas. En outre, d'autres allusions moins explicites nous mènent à d'autres textes et à un parcours à travers l'œuvre de Virgile. En établissant des dialogues féconds, cet épisode tisse des couches de sens pour former un horizon de signification très complexe.

Au cours de cette lecture, on suivra la division naturelle du passage en deux parties : la présentation du chanteur (v. 740-741) et le contenu de la chanson (v. 742-746). On plongera d'abord jusqu'aux vers de la deuxième partie, puis on remontera à ceux de la première ; on y examinera le jeu allusif et la formation de sens, qui dévoileront des rapports entre cet épisode et l'intrigue de l'*Énéide* ainsi que des discussions poétiques.

LE CONTENU DE LA CHANSON

Iopas chante aux convives une philosophie physique : les astres et leur rapport avec la genèse des hommes et des animaux et avec les phénomènes de la nature. Pourquoi un tel chant au milieu d'un banquet offert à des survivants de la guerre de Troie ?

Dans ce parcours philosophique, les questions présentées, sauf celles du vers 744, reprennent des théories successives du livre V du *De rerum natura* : la durée du jour et de la nuit (v. 680-704) ; les phases de la lune, qui marquent les saisons de l'année (v. 705-750), les éclipses du soleil (v. 751-771) ; la création des êtres vivants (v. 772-924), engendrés par la terre avec la participation des pluies et de la chaleur du soleil (*Multaque nunc etiam existunt animalia terris, / imbribus et calido solis concreta uapore*¹, v. 797-798). Ces théories établissent un lien initial entre les composants des deux premiers vers de la chanson : les saisons de l'année (*errantem lunam solisque labores*) entraînent l'action alternée des pluies et de la chaleur (*unde imber et ignes*), ce qui permet à la terre de créer la vie (*unde hominum genus et pecudes*).

¹ Au long de ce texte, on distinguera en **gras** ce qui apporte plus d'intérêt à la réflexion menée.

Cette fonction maternelle de la terre apparaît d'une façon encore plus significative pour l'épisode d'Iopas dans le livre II du *De rerum natura*, où Lucrèce exploite une ancienne métaphore d'un rapport sexuel entre le Père-ciel et la Mère-terre (esquissée déjà dans la *Théogonie* d'Hésiode, v. 132-133, 176-181), selon laquelle la vie naît de la terre fécondée par une semence céleste apportée par les pluies (v. 991-997) :

*Denique caelesti sumus omnes semine oriundi :
omnibus ille idem pater est, unde alma liquentis
umoris guttas mater cum terra recepit,
feta parit nitidas fruges arbustaque laeta
et genus humanum, parit omnia saecula ferarum,
pabula cum praebet quibus omnes corpora pascunt,
et dulcem ducunt vitam prolemque propagant.*

Virgile connaît bien cette métaphore et l'emploie dans les *Géorgiques*, à l'intérieur de l'épisode qui constitue un « Hymne au printemps » (II, v. 323-345), dont on cite ici les cinq premiers vers :

*Ver adeo frondi nemorum, uer utile siluis ;
uere tument terrae et genitalia semina poscunt.
Tum pater omnipotens fecundis imbribus Aether
coniugis in gremium laetae descendit et omnis
magnus alit magno commixtus corpore fetus.*

La chanson fait aussi appel à cette métaphore, ce qui projette des lumières sur un rapport sexuel de conséquences tragiques. On y parvient en suivant le vers 744, qui diffuse des idées de tempête, de pluie et d'orientation aux navigateurs² et qui émerge une deuxième fois dans l'*Énéide* : chant III, v. 516. Considérée comme un indice adressé au récepteur, cette répétition nous met sur un chemin riche de sens. Dans le chant III, ce vers fait partie d'un épisode où Palinure consulte les astres avant que la flotte troyenne ne quitte l'Épire pour aller en Italie (v. 512-520). Après avoir constaté des conditions favorables à la navigation (*caelo constare sereno*, v. 518), le pilote transmet la nouvelle à ses compagnons; ensuite, lors des premières lueurs du soleil, la flotte part. Touchant à l'observation des astres, le vers 516 évoque deux passages des *Géorgiques*. Le premier (I, v. 118-159) discute l'éclosion du *labor* et des *artes* dans l'âge de Saturne ; parmi ces arts, on découvre la navigation et l'étude du ciel. Le deuxième (I, v. 204-307) révèle aux agriculteurs l'importance de l'étude du ciel et du rapport entre les saisons de l'année et les activités agricoles ; et toutes ces connaissances doivent être également maîtrisées par les navigateurs (*Hinc tempestates dubio praediscere caelo / possumus*, v. 252-253). Cette affirmation renvoie à la consultation de Palinure : un navigateur expert en la science des astres doit être capable de prévoir des tempêtes dans un ciel douteux. Et pourtant, après le départ de la flotte troyenne de la Sicile vers l'Italie, les voyageurs sont surpris par une tempête, qui les oblige à s'abriter sur la côte de Carthage. Cela serait-il dû à l'incompétence du pilote, à l'inconstance du temps pendant l'hiver, époque peu favorable à la navigation ? Compte tenu du contexte du vers 516 du chant III, ces événements semblent étranges ; et cette étrangeté n'est pas gratuite, elle souligne le rôle des intempéries. En effet, le troisième vers de la chanson d'Iopas attire notre attention sur deux tempêtes singulières, déchaînées par l'astuce de

² Arcture annonce des tempêtes ; les Hyades signalent des pluies ; et Triones, les deux Ourses, servent d'orientation aux marins – la Grande plutôt aux Grecs, et la Petite aux Phéniciens (Manilius, *Astr.*, I, v. 296-304).

Junon : celle qui conduit les Troyens à Carthage et occasionne la rencontre entre Didon et Énée ; et celle qui provoque l'accomplissement charnel de cette union dans le chant IV.

Le premier phénomène se déploie dans le chant initial (v. 81-156) – son origine est désignée subtilement par le héros à la fin du chant III (*Hinc me digressum uestris deus appulit oris*, v. 715), où on voit en plus le passage par cette côte caractérisé comme un détour. Au milieu de cette tourmente, Énée fait son entrée dans le poème, s'adressant au ciel (*ad sidera palmas*, v. 93) ; au milieu de cette tourmente, on trouve le terme *imber* (*laxis laterum campagibus omnes / accipiunt inimicum imbrem rimisque fatiscunt*, v. 122-123). Une « pluie ennemie » pousse ainsi Énée vers Carthage. Et les césures mettent en valeur l'expression : « *inimicum* » est placé entre la trihémimère et la penthémimère, et « *imbrem* » occupe la position la plus distinguée du vers, entre la penthémimère et l'hephthémimère.

Avant l'examen de l'autre tempête, on doit remarquer un embrassement très curieux entre l'épisode d'Iopas et celui du « *Me uero primum* », outre les deux vers en commun. Le passage « *qua ui maria alta tumescant / obicibus ruptis rursusque in se ipsa residant* » des *Géorgiques* (II, v. 479-480) s'applique plus justement aux événements de l'*Énéide* : la délivrance des vents, la tempête et l'apaisement soudain de la mer ; et la réponse à la question « *qua ui* » serait : l'action de Junon, d'Éole et de Neptune. À l'inverse, le contenu du vers « *unde hominum genus et pecudes, unde imber et ignes* », de l'*Énéide*, est plus proche de l'ambiance des *Géorgiques*. Cela témoigne de liens poétiques bien conçus.

Pour passer de la première à la deuxième tempête, il faut traverser un pont qui les associe : *Interea magno misceri murmure pontum* (I, v. 124). Ce vers, à l'instar du troisième de la chanson d'Iopas, réapparaît ailleurs dans le poème : dans le premier chant, il éveille l'intervention de Neptune, qui met fin au trouble ; dans le quatrième, avec la substitution de *pontum* par *caelum*, il marque le lever de l'autre tempête (v. 160-172). Cette intempérie, due à une nouvelle astuce de Junon avec l'aide de Vénus, sert à accomplir l'union entre les deux chefs (*hic hymenaeus erit*, v. 127). Pendant une chasse sur les montagnes de Carthage, les Troyens et les Tyriens sont surpris par un ciel tonnant ; en cherchant un abri, Didon et Énée se retrouvent seuls dans une grotte (v. 165-168) :

*Speluncam Dido dux et Troianus eandem
deueniunt. Prima et Tellus et pronuba Iuno
dant signum ; fulsere ignes et conscius aether
conubiis summoque ulurarunt uertice Nymphae.*

La proclamation de ce « mariage » s'affiche sous la métaphore du rapport sexuel entre la Mère-terre (*Tellus*) et le Père-ciel (*aether*) – et on discerne quelques points en commun avec le passage de l'« Hymne au printemps » des *Géorgiques*. De surcroît, elle dénonce la rupture du serment de Didon à la mémoire de Sychée (IV, v. 24-29), où cette métaphore se dessine déjà (*Sed mihi uel tellus optem prius ima debiscat / uel pater omnipotens adigat me fulmine ad umbras*, v. 24-25). Dans le vers 167, « *consciis aether* » insinue que Jupiter serait conscient de cette rupture et, par conséquent, « *fulsere ignes* », renvoyant au « *fulmine* » du serment, annoncerait la punition à venir. Quant au terme « *ignes* » en particulier, indice lexical qui nous guide, il surgit ici mis en relief entre les césures penthémimère et hephthémimère – la même position que l'« *imbrem* » dans l'épisode de la première tourmente. Et l'expression « *pronuba Iuno* », au-delà du rapport entre cette déesse et le mariage, rappelle le vers 734 du premier chant (*Adsit laetitiae Bacchus dator et bona Iuno*), placé un peu avant l'épisode d'Iopas. Combiné à l'action de Cupidon, le vin de Bacchus pendant le banquet favorise la passion, qui s'accomplit maintenant avec l'aide de Junon et de Vénus. Malgré tout ce rassemblement en faveur de la passion, la suite du texte avertit le malheur qui en découlera (v. 169-172) :

*Ille dies primus leti primusque malorum
causa fuit ; neque enim specie fama mouetur
nec iam furtiuom **Dido** meditator amorem :
coningium uocat, hoc praetexit nomine **culpam**.*

Bacchus ne procure pas seulement la joie (*laetitiae Bacchus dator*), mais aussi des raisons à la faute : à la fin d'un épisode des *Géorgiques* qui expose des bénéfices des arbres (II, v. 420-457), défilent les mots « *Bacchus et ad culpam causas dedit* » (v. 455).

La conjonction de Junon, Vénus, Cupidon et Bacchus est dangereuse pour Didon et Énée, elle leur arrache le sens de la prudence et de la conduite qui conviennent à un chef. En entrant dans la grotte avec Énée, l'héroïne est présentée comme « *Dido dux* » (termes relevés par les césures) et non comme un personnage quelconque. Puis elle oublie sa condition de chef et le serment à la mémoire de Sychée, elle se perd et perd le respect de son peuple ; Énée, lui, oublie que le destin de sa mission n'est pas Carthage. Tous les deux cèdent à la passion et copulent dans une grotte, comme deux animaux.

Ce genre de comportement ne passe jamais inaperçu, les gens le voient, l'entendent, l'imaginent... Et la *Fama* se charge de le répandre (v. 193-195) :

*nunc hiemem inter se luxu, quam longa, fouere
regnorum **immemores** turpique cupidine captos.
Haec passim dea foeda uirum diffundit in ora.*

Ces nouvelles arrivent chez Iarbas, rejeté autrefois par Didon qui invoquait son serment à la mémoire de Sychée. Comme ce roi consacre un grand culte à Jupiter, ce dieu écoute ses plaintes et envoie Mercure pour dire à Énée de ne plus retarder sa mission à Carthage.

Selon Segal, ce *retard* de la mission serait la cible de l'adjectif « *tardis* » dans le dernier vers de l'épisode d'Iopas³. À cette interprétation on peut ajouter que les deux derniers vers aident à construire le cadre de l'hiver et évoquent le premier passage rapporté du livre V du *De rerum natura*, sur la durée du jour et de la nuit (*noctes hiberno tempore longae*, v. 699). Derrière leur redondance apparente, ces vers mettent en valeur le jour et la nuit séparément, surtout grâce à deux éléments mis en relief entre les césures penthémimère et hephthémimère : « *properent* » dans l'avant-dernier vers et « *tardis* » dans le dernier. Des jours hâtifs et des nuits longues représentent un supplice dans le chant IV, notamment pour Didon. La première allusion à ce supplice jaillit dans la soirée où Iopas chante et Énée enchante la reine (*Nec non et uario **noctem** sermone traherat / infelix Dido longumque bibebat amorem*, I, v. 748-749). Cette nuit s'achève dans le chant IV avec l'image de Didon, blessée d'un feu caché (*caeco carpitur igni*, IV, v. 2), pensant au Troyen, sans arriver à dormir. Désormais, elle se réjouit de la compagnie d'Énée au long des très courts moments des jours ; mais, dès que la nuit tombe et les éloigne, elle s'afflige et, seule, délire. Les soleils et les lunes se succèdent ainsi jusqu'à ce qu'il lui révèle la nécessité de partir, ce qui entraîne la nuit la plus longue et la plus tragique de ce chant, pendant laquelle elle prépare sa mort et remue la colère dans la poitrine (v. 529-532) :

*At non infelix animi Phoenissa **neque umquam**
soluitur in somnos oculisue aut pectore **noctem**
accipit : ingeminant curae rursusque resurgens
saeuit **amor** magnoque **irarum** fluctuat aestu.*

³ C. Segal, « The song of Iopas in the *Aeneid* », *Hermes*, 99, 1971, p. 336-349.

Au cours de cette même nuit, Énée reçoit en songe la visite de Mercure, qui lui conseille de s'enfuir avant le lever du jour. Cette situation confère au terme « *properent* » un sens de plus, puisqu'il fait dès lors allusion à la fuite pressée du héros.

Quand l'aurore s'éveille, Didon voit la flotte troyenne qui s'évade et lance des imprécations contre Énée. Ses derniers mots reflètent le rapport entre la chanson d'Iopas et leur liaison malheureuse : d'abord, elle regrette le résultat de la première tempête (*inimicum imbrem*), l'arrivée des vaisseaux troyens sur la côte de Carthage (*felix, heu nimium felix, si litora tantum / numquam Dardaniae tetigissent nostra carinae*, IV, v. 657-658) ; ensuite, elle annonce sa fin sur le bûcher et voue Énée à porter le fardeau de cette mort dans sa fuite (*Hauriat hunc oculis ignem crudelis ab alto / Dardanus, et nostrae secum ferat omina mortis*, v. 661-662 – ici, « *ignem* » est de nouveau placé entre les césures penthémimère et hephthémimère). En voyant ce feu et en emportant ce mauvais présage, Énée s'éloigne de Carthage. Et l'imminence d'une nouvelle tempête le conduit au point de départ de son détour, en Sicile. Sous la protection de Jupiter et avec l'intervention de Mercure, le héros n'est plus *immemor* de sa mission, qu'il peut reprendre puisqu'il n'a pas commis une faute capitale. Didon, par contre, quoiqu'elle ait reconnu ses fautes, n'est pas absoute d'avoir été *immemor* et, par conséquent, d'avoir rompu un serment (comme Thésée dans le poème 64 de Catulle).

L'épisode des plaintes que le roi Iarbas adresse à Jupiter (IV, v. 196-218), qui déclenche la fuite d'Énée et, par suite, la mort de Didon, contient encore deux éléments importants pour la chanson d'Iopas : l'attribution de l'adjectif « *errans* » à la reine (*Femina, quae nostris errans in finibus urbem / exiguam praetio posuit*, v. 211-212) et la comparaison d'Énée à Pâris (*Et nunc ille Paris cum semiuiro comitatu*, v. 215).

L'idée exprimée par « *errans* » convient à l'histoire de Didon et se relie à son personnage une deuxième fois dans l'*Énéide*, au moment où Énée rencontre son ombre aux enfers (*Inter quas Phoenissa recens a uolnere Dido / errabat silua in magna*, VI, v. 450-451) – après cela, elle est comparée à une lune vue à travers les nuages, astre dont l'existence est douteuse (v. 453-454). À l'appui de ces indices et des longues nuits de souffrance de la reine, Pöschl bâtit une lecture symbolique de l'épisode d'Iopas : « *errantem lunam* » et « *noctibus* » évoqueraient la reine, tandis que « *solisque labores* » et « *soles* » évoqueraient Énée⁴. Témoignent en faveur de cette interprétation deux comparaisons bien connues : en entrant dans le temple de Junon, Didon est comparée à Diane (I, v. 498-504), déesse lunaire ; en arrivant à la chasse qui conduira les amoureux dans une grotte, Énée est comparé à Apollon (IV, v. 143-150), dieu solaire⁵.

Le deuxième élément, la comparaison d'Énée à Pâris, renforcée par Junon dans le chant VII (v. 319-322), nous ramène à l'histoire du rapt d'Hélène. Dans le *Cypria*, poème épique du Cycle troyen qui narre des faits de la guerre de Troie antérieurs à ceux de l'*Iliade*, Aphrodite conseille à Pâris de partir pour Sparte, afin qu'elle puisse lui donner l'amour de la belle Hélène, et demande à Énée d'accompagner le prince ; profitant de l'absence de Ménélas, elle provoque une rencontre amoureuse entre Pâris et Hélène, après laquelle ils s'enfuient avec une partie du trésor du palais. Selon l'*Iliade* (VI, v. 289-292), au cours de la fuite (frappés par une tempête déchaînée par Héra), ils sont poussés vers Sidon, en Phénicie⁶ ; et Pâris aurait pillé cette ville avant de reprendre le chemin de Troie⁷... Et on

⁴ V. Pöschl, *The art of Virgil: image and symbol in the Aeneid*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1962.

⁵ Ces comparaisons sont bien étudiées par P. S. de Vasconcellos, *Efeitos Intertextuais na Eneida de Virgílio*, São Paulo, Humanitas FFLCH-USP, 2001.

⁶ Ce passage est polémique : d'après Hérodote (*Histoires*, II, 116-117), le *Cypria* raconterait que le voyage de Sparte jusqu'à Troie aurait pris trois jours, grâce à un vent favorable et à une mer calme. L'*Iliade* atteste un

sait, d'après le chant II de l'*Énéide*, que cette aventure finit dans les flammes. Puisqu'on trouve la participation d'Énée et d'Aphrodite dans le *Cypria* et un détour par une ville phénicienne parmi les versions du rapt d'Hélène, il semble possible que Virgile ait fait usage de ces sources pour élaborer certains épisodes concernant Didon et Énée, étant données les ressemblances : (Juno incite une tempête qui pousse les Troyens vers une ville fondée par des Phéniciens ;) le mari est absent (Sychée) ; Vénus insuffle l'amour dans le cœur de Didon (*pulcherrima forma*, comme Hélène) et favorise une rencontre amoureuse entre elle et Énée ; celui qui arrive (Énée) endommage la ville phénicienne qui l'abrite... Et cette aventure finit aussi dans les flammes.

Dans la lecture donnée jusqu'ici, on a vu que la chanson d'Iopas encadre le détour des Troyens (Sicile-Carthage-Sicile) et la relation tragique entre Didon et Énée. Les allusions intertextuelles ont conduit au texte du *De rerum natura* et des *Géorgiques*, qui ont aidé à découvrir le rôle des tempêtes, du rapport sexuel des héros, de la souffrance que Didon éprouve et, comme le suggère Segal, du retard de la mission d'Énée ; en second lieu, on sait que Pöschl revêt l'épisode d'une dimension symbolique qui attribue une qualité lunaire à la reine et une qualité solaire à Énée ; enfin, à l'aide du tableau du rapt d'Hélène, les liens entre les éléments évoqués deviennent encore plus évidents.

L'horizon de signification de cet épisode s'élargit davantage avec l'examen de deux autres intertextes : les *Annales* d'Ennius et les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes.

Dans le livre VII des *Annales*, on lit « *Corpore tartarino prognata Paluda uirago / cui par imber et ignis, spiritus et grauis terra* » (O. Skutsch, *The Annals of Q. Ennius*, Oxford, Clarendon Press, 1985, p. 89, fr. x). Selon cette étude de Skutsch, la partie du livre VII qui contient ce passage traite de la première guerre punique, fort probablement dans cet ordre thématique : l'origine de Carthage ; la chute de Tyr (332 av. J.-C.) ; le sacrifice d'enfants puniques à un dieu ; la déclaration de guerre à Carthage faite par Appius Claudius en 264 av. J.-C. ; la construction des vaisseaux de guerre ; l'entraînement ; l'ouverture des portes du temple de Janus par la *Discordia* ; et la disparition de ce monstre une fois qu'il a accompli sa mission. Skutsch croit que le terme « *uirago* » se réfère à *Discordia*, personnifiée comme une Furie dans un fragment postérieur. En outre, on voit dans ce fragment que cette *uirago-Discordia* est comparée aux quatre éléments de la doctrine d'Empédocle. En conséquence, ce monstre serait une personnification du νεῖκοῖ du traité *Sur la nature*, d'Empédocle, principe qui sépare les éléments et s'oppose au φίλοῖ (Amour, Amitié), principe qui les unifie. L'action alternée de ces forces immortelles détruit et crée, désorganise et ordonne l'univers. Lorsque ce nouveau dialogue entre l'expression « *imber et ignis* » et la notion de *Discordia* des *Annales* s'établit, la chanson d'Iopas dépasse la question personnelle entre Didon et Énée : en suscitant une réflexion historique et philosophique, elle fait allusion aussi aux guerres entre Carthage et Rome. À cet égard, la mort de Didon reçoit une nouvelle signification : sa fin au milieu des flammes évoque la fin de Troie, provoquée par un second Pâris (elle évoque également le premier voyage à Sparte soulevé par la vengeance de la Discorde, empêchée de participer à la fête de mariage de Thétis et Pelée) ; et son suicide à l'aide d'une épée « romaine » évoque les guerres Puniques. Cette nouvelle strate de sens rappelle deux passages supplémentaires du livre V du *De rerum natura* : celui de la guerre entre le feu et l'eau (v. 380-415), éléments qui engendrent la vie quand ils travaillent d'une façon alternée, mais qui se détruisent quand ils sont ensemble (Didon et Énée, Carthage et Rome ?) ; et celui de la découverte du fer et du développement de l'art de la

détour par Sidon, mais on ne sait pas d'où vient cette tempête que Proclus insère dans son sommaire du *Cypria* – bien qu'il y ait vraiment une tempête dans ce poème, élevée par Artémis.

⁷ Pour les témoins et les fragments du *Cypria*, voir M. L. West, *Greek epic fragments*, Cambridge (Massachusetts)-London, Harvard University Press [Loeb], 2003.

guerre (v. 1281-1349), où la *discordia* est responsable de l'emploi de ce métal pour fabriquer des armes et déchaîner des guerres – et ce texte cite les expéditions menées contre les Puniques.

Quant au poème des *Argonautiques*, Apollonios de Rhodes y exploite aussi la notion de *neikoj*. Au cours de l'épisode de la querelle entre le guerrier Idas et le devin Idmon (I, v. 450-512), Orphée prend sa cithare et chante pour rétablir l'harmonie. Cette chanson (v. 496-511) peut être divisée en quatre parties : dans la première (v. 496-498), Idmon chante comment le *neikoj* sépara les éléments terre, ciel et eau ; dans la deuxième (v. 499-500), la distribution des astres dans le ciel, les routes de la lune et du soleil ; dans la troisième (v. 501-502), la manière dont les montagnes s'élevèrent et dont naquirent les fleuves, les nymphes et les animaux ; dans la quatrième (v. 503-511), la façon dont Ophion et Eurynomé, les maîtres de l'Olympe au début de l'univers, vaincus, cédèrent le gouvernement à Cronos et Rhéa et tombèrent dans l'Océan, et dont ensuite Zeus prit le pouvoir. Si l'on considère l'ensemble de cet épisode, on y discerne deux conceptions du *neikoj* : la première concerne la querelle entre Idas et Idmon et a pour modèle le premier chant de Dèmococ (Odysée, VIII, v. 72-82), la querelle entre Achille et Ulysse ; l'autre se manifeste dans le chant d'Orphée et suit de près la philosophie d'Empédocle.

Plusieurs points de contact entre cet épisode des *Argonautiques* et celui d'Iopas sont évidents. Outre les significations déjà discutées et certaines questions poétiques qu'on analysera plus tard, ce dialogue intertextuel suggère une remarque intéressante. Dans les *Annales*, la *Discordia* conduit à la guerre entre Rome et Carthage ; dans les *Argonautiques*, la *discordia* est vaincue par le chant qui restitue la paix ; au début du *De rerum natura* (I, v. 29-49), tourmenté par les guerres, notamment les civiles, Lucrèce proclame que seule Vénus, en semant l'amour parmi les hommes, peut apaiser Mars et récolter la paix. Toutes ces réflexions résonnent dans l'épisode d'Iopas : son chant suscite une réaction unanime : « *Ingeminant plausu Tyrii Troesque secuntur* » (v. 747) ; Puniques et Troyens placés côte à côte, en harmonie, applaudissent l'art et le savoir... une image de paix. Si l'amour démesuré peut conduire à la *discordia*, l'art et la philosophie pourraient semer la prudence... et vaincre Mars.

À présent, pour mieux saisir les sens de cette nouvelle stratification de sens, il convient d'analyser le parcours des Troyens. Au début du chant III, la flotte d'Énée quitte Antandros sans direction définie. Elle navigue vers la Thrace, puis vers Délos, où le héros consulte l'oracle d'Apollon (*Quem sequimur? Quoae ire iubet, ubi ponere sedes?*, v. 88). Ce passage par Délos est significatif, la réponse de l'oracle qualifie les Troyens de « *reduces* » et leur conseille de rechercher leur mère antique (v. 96). Ce voyage se caractérise ainsi comme un *noſtoj*, sous la protection d'Apollon. Cependant, une interprétation équivoque de cette réponse les conduit en Crète ; Apollon envoie alors les Pénates à Énée, en songe, pour lui intimer l'ordre de chercher l'Italie. En quittant la Crète, les Troyens subissent trois jours de tempêtes, pendant lesquels Palinure ne peut pas consulter les astres ; ces intempéries les dirigent aux îles Strophades (terme dont l'étymologie indique l'action de « tourner »), où les Harpyes assurent le succès de l'entreprise d'Énée et de sa descendance, mais non sans souffrances. Jouant le rôle d'indice étymologique, les Strophades marquent la découverte du bon chemin dans ce *noſtoj* (historique) où s'insère le détour mentionné dans la chanson d'Iopas : Sicile-Carthage-Sicile, l'île qui est l'un des mobiles des guerres puniques, qui entraînent les Romains à Carthage, l'île d'Empédocle...

En dépassant la symbolique plus superficielle qui touche à la liaison tragique entre Didon et Énée, cette lecture décèle une réflexion plus approfondie, de type philosophique, historique et poétique, sur les guerres puniques en particulier et puis, plus largement, sur les

guerres, sur la discorde entre les hommes et sur le rôle de l'art et du savoir dans un tel contexte.

LA PRÉSENTATION DU CHANTEUR (v. 740-741)

Pénétrer dans les domaines les plus élevés de l'art et du savoir semble être l'idéal manifesté dans le passage des *Géorgiques* commencé par « *Me uero primum* », qui a de liens étroits avec l'épisode d'Iopas. Le poète déclare son amour à la poésie et demande que les Muses l'acceptent et l'initient à la philosophie naturelle. La disposition des termes *Me* et *Muses*, mis en relief aux extrêmes du vers, et le rythme lent et lourd de la séquence de spondées (sauf le cinquième pied) miment les difficultés de cette mission.

De son côté, le « *crinitus Iopas* » joue de sa « *cithara aurata* ». L'adjectif « *crinitus* » lie ce chanteur à Apollon – Servius le déclare dans son commentaire au vers 740 ; dans l'*Énéide*, on retrouve cet adjectif attaché au substantif *Apollon* dans le chant IX (*crinitus Apollon*, v. 638), au moment où ce dieu conseille la prudence à Ascagne après que le jeune homme a été initié à l'art de la guerre. Ces expressions rappellent également le fragment « *intendit crinitus Apollon / arcum auratum luna innixus* », extrait d'une tragédie d'Ennius intitulée *Alcmaeo* (I. Vahlen, *Ennianae Poesis Reliquiae*, Lipsiae, B. G. TEVBNERI, 1854, p. 97, fr. IV). On remarquera l'échange significatif entre les attributs d'Apollon : l'arme est remplacée par l'instrument artistique.

Cet instrument évoque la première *Pythique* de Pindare, épinicie en l'honneur de Hiéron de Syracuse, vainqueur à la course de chars lors des Jeux de 470 av. J.-C. Le préambule de cette ode constitue un hymne à la « Cithare d'or » (*Xrusea formigc*, v. 1), commune à Apollon et aux Muses : Pindare y célèbre le pouvoir d'enchantement de la musique, de la poésie, capable d'apaiser la foudre de Zeus et d'endormir son aigle, capable de faire que le farouche Arès délaisse sa lance et s'adonne à un sommeil paisible, capable d'envoûter le cœur des dieux. Cet hymne annonce le pouvoir de la chanson d'Iopas et rappelle le chant d'Orphée dans les *Argonautiques* : l'art peut faire naître la paix.

C. Segal (« The song of Iopas in the *Aeneid* ») estime que l'expression « *cithara aurata* » connote le luxe oriental du palais de Didon et renvoie par allusion à la liaison d'Antoine et de Cléopâtre, signalant la séduction et le luxe, les deux dangers de l'Orient aux yeux des Romains, qui constituent une menace pour Énée (on notera néanmoins que ce héros, futur père des Romains, s'avèrera lui-même périlleux pour Didon et pour Carthage).

Quant au savoir inscrit dans son chant, Iopas l'a appris d'Atlas. Le fait que ce Géant soit père des Hyades et des Pléiades et soit associé à l'astronomie justifierait déjà sa participation à cet épisode (si l'on se réfère à la première partie de cette étude). Pourtant, Virgile va plus loin, tissant autour d'Atlas dans l'*Énéide* un ensemble de références qui résonnent dans la chanson. Dans le huitième chant (v. 126-151), lors de sa visite au roi Évandre, Énée se sert d'Atlas comme point d'union généalogique entre les Troyens, descendants de Dardanus, et ce roi arcadien. Dans le quatrième, venant de l'Olympe avec un message de Jupiter pour Énée, Mercure rencontre le Géant dépeint comme une grande montagne qui établit un contact physique entre la terre et la sphère des astres (v. 246-251). Un peu après dans ce chant, Didon situe cette montagne à la fin du cours du soleil, parmi les Éthiopiens (v. 480-482) :

*Oceani finem iuxta solemque cadentem
ultimus Aethiopum locus est, ubi maximus Atlas
axem umero torquet stellis ardentibus aptum ;*

On envahit l'épisode où Didon invente un mensonge pour cacher la préparation de son suicide ; elle informe à sa sœur la découverte d'un remède qui lui permettra de conquérir

Énée ou qui, du moins, guérira les blessures de la passion qui la dévore : il s'agit des poèmes d'une prêtresse (*sacerdos*) du temple des Hespérides, venue de la région d'Atlas (v. 487-491) :

*Haec se carminibus promittit soluere mentis
quas uelit, ast aliis duras immittere curas,
sistere aquam fluuiis et uertere sidera retro;
nocturnosque mouet Manis : mugire uidebis
sub pedibus terram et descendere montibus ornos.*

Cette référence aux *carmina* comme remèdes contre des maux de la passion rappelle deux poèmes des *Bucoliques*, le huitième et le dixième. Dans la *Bucolique VIII*, les bergers Damon et Alphésibée chantent les souffrances de l'amour : le premier regrette que la peine née d'un amour non partagé ait poussé un berger au suicide (v. 14-61) ; l'autre chante comment Amaryllis, torturée par l'absence de Daphnis, fait appel à des *carmina* magiques afin de troubler la raison de son amant et de le faire vivre à nouveau auprès d'elle (v. 62-109). Le rite magique de ce deuxième chant coïncide en quelques points avec celui des préparatifs de la mort de Didon (*Has olim exuuias mihi perfidus ille reliquit*, v. 91 de la *Bucolique VIII* – *et arma uiri, thalamo quae fixa reliquit / impius, exuuiasque omnis*, v. 495-496 du chant IV de l'*Énéide*).

Dans la *Bucolique X*, le genre poétique de la pastorale est indiqué au poète Gallus comme un remède contre ses maux élégiaques ; il refuse néanmoins ce traitement (v. 60-69) :

*tamquam haec sit nostri medicina furoris,
aut deus ille malis hominum mitescere discat!
Iam neque Hamadryades rursus nec carmina nobis
ipsa placent ; ipsae rursus concedite, siluae.
non illum nostri possunt mutare labores,
nec si frigoribus mediis Hebrumque bibamus,
Sithoniasque niues hiemis subeamus aquosae,
nec si, cum moriens alta liber aret in ulno,
Aethiopum uersemus ouis sub sidere Cancri.
Omnia uincit Amor : et nos cedamus Amori.*

L'épisode du remède de Didon réunit donc les thèmes des deux chants de la *Bucolique VIII* (le suicide et l'histoire du remède capable de renverser la tête d'un amant) et l'essence de la *Bucolique X*. Tout comme les personnages des chants de Damon et d'Alphésibée, tout comme Gallus, Didon cède à l'amour.

Ce dialogue avec des poèmes des *Bucoliques* propose une réflexion sur les genres poétiques concernés. On sait que le quatrième chant de l'*Énéide* est le lieu d'un rapport délicat entre les genres épique, tragique et élégiaque ; les deux premiers cohabitent relativement bien, mais l'élégie, surtout après Callimaque, essaie de s'imposer en opposition à l'épopée. Ce conflit est intense : embrasée (*uritur infelix Dido*, v. 68), la reine plonge dans l'univers de l'élégie, un danger pour le genre épique. Ainsi, quoique sa mort amplifie l'aspect tragique du texte, elle peut servir à la résolution du conflit : le genre élégiaque semble succomber pour que l'épique puisse s'affirmer⁸.

De plus, l'intertextualité met l'accent sur la terre des Éthiopiens, celle du Géant Atlas, mentionnée dans la *Bucolique X* comme dans l'épisode de Didon. Si le discours de la reine était vrai, quels poèmes viendraient de cette région ? L'on peut aussi poser une question

⁸ Et le genre épique se profile vraiment dans la deuxième moitié du poème.

plus spécifique : la chanson d'Iopas, un disciple d'Atlas, représenterait-elle un poème de cette région, posséderait-elle les mêmes pouvoirs que les *carmina* dont Dido parle ? Une réponse affirmative à cette question semble être la clef vers laquelle toute cette discussion nous guide. Si l'on adopte ce sens, l'épisode du remède de Didon ajoute une nouvelle fonction au chant d'Iopas : pendant le banquet, ce chanteur offre à Didon et à Énée un remède préventif contre les souffrances issues de l'univers élégiaque. Quelle est l'essence poétique de cette *medicina* contre le *furor* de l'élégie ? Et on pense à la poésie didactique, représentée par les *Géorgiques*, par le *De rerum natura*... enfin, par des oeuvres qui puisent à une source qui remonte à Hésiode, dont la poésie inspirée par les Muses confère l'oubli aux malheurs et aux soucis (*Théogonie*, v. 55).

D'autres allusions importantes ressortent encore de l'épisode du remède de Didon à travers les vers 490 et 491. Le lecteur est d'abord renvoyé à la consultation de l'oracle d'Apollon à Délos, dans le chant III ; après les questions d'Énée, les révélations du dieu sont traduites métaphoriquement par les phénomènes suivants (v. 90-92) :

*Vix ea fatus eram : tremere omnia uisa repente,
liminaque laurusque dei, totusque moueri
mons circum et mugire adytis cortina reclusis.*

Plus loin, dans le chant VI, peu avant la descente aux enfers, après l'invocation d'Hécate et les sacrifices aux Mânes nocturnes, l'arrivée de la déesse est proclamée par d'autres phénomènes (v. 255-258) :

*Ecce autem primi sub limina solis et ortus
sub pedibus mugire solum et iuga coepta moueri
siluarum, uisaeque canes ululare per umbram
aduentante dea.*

Ces phénomènes anticipent la révélation des mystères qui sera faite au héros : le destin prédit par l'oracle d'Apollon et tout le savoir qu'il retirera de sa catabase, surtout sur l'avenir. Provoquant ce même genre de phénomènes, les *carmina* de la « *Masyllae gentis sacerdos* » peuvent aussi révéler des mystères ; par conséquent, la chanson d'Iopas fonctionne comme la voix d'un oracle pour Énée. À l'instar de Mercure, ce chanteur apparaît comme un messager envoyé au Troyen, sa poésie exerce un pouvoir mantique octroyé par Apollon. D'ailleurs, Iopas se lie à Mercure par Atlas.

Quant au vers 491, on y trouve l'expression « *descendere montibus ornos* », qui évoque le vers 71 de la *Bucolique VI* (*cantando rigidas deducere montibus ornos*), dans le passage du chant de Silène qui raconte comment, sur les monts aoniens, le berger Linus légua à Gallus les *calamos* qu'autrefois les Muses avaient transmis à Hésiode (*Ascraeo seni*, v. 70) et avec lesquels ce poète faisait descendre les arbres des monts (comme Orphée). Grâce à cet instrument, l'origine du bois sacré de Grynium sera révélée à Gallus. Ce passage du chant de Silène communique les pouvoirs de la poésie, que célèbrent aussi le chant d'Orphée et la première *Pythique*, et ouvre une nouvelle voie pour l'épisode d'Iopas : le thème de la transmission du génie poétique. En effet, après Iopas, c'est Énée qui prend la parole pour raconter sa « petite Iliade » (chant II) et sa « petite Odyssée » (chant III). Par conséquent, pendant le banquet, en plus du remède préventif contre les maux élégiaques, la chanson d'Iopas offre au héros le génie poétique : tout comme le « *crinitus* » Linus (*crinis ornatus*, v. 68) transmet à Gallus les *calamos* d'Hésiode, le « *crinitus Iopas* » transmet à Énée l'art d'Apollon et le savoir d'Atlas. La comparaison entre Énée à Apollon, commentée dans la première partie, renforce cette interprétation liant le terme « *crinem* » (IV, v. 148) au Troyen.

Si l'on se rappelle en ce moment les trois chansons de Dèmodocos, on observe que celle d'Iopas conjugue les deux premières de l'aède de l'*Odysée*, la querelle entre Achille et Ulysse et les amours d'Aphrodite et Arès, tandis que la « chanson d'Énée » reprend la troisième, l'histoire du cheval de bois et de la prise de Troie.

La présentation du chanteur comporte moins de deux vers... Cela semblait peu. Pourtant, les allusions à Atlas et à Apollon déficellent des interprétations pleines de sens et font de ce bref épisode un nœud de réflexions méta-poétiques : les *Bucoliques*, les *Géorgiques* et l'*Énéide* s'y rencontrent et y invitent d'autres poèmes pour discuter de poésie.

CONCLUSION

Au terme de cette lecture, l'on constate que cet épisode est véritablement étrange... mais non pas étrange au contexte où il se déroule ; en réalité, muni de ses longues ailes, il survole toute la relation de Didon et Énée et d'autres régions encore, philosophiques, historiques, poétiques...

Cette élaboration complexe s'enracine en une conception présentée dans le préambule de la *Théogonie* : les Muses inspirent à Hésiode des accents divins pour qu'il puisse chanter « ce qui fut et ce qui sera » (v. 32). Chanter le futur... telle est la fonction d'une poésie mantique, sacrée, orphique... celle qui naît surtout de la cithare et des oracles d'Apollon. Paradigme de ce genre de poésie, ce passage de l'*Énéide* suscite des réflexions sur sa composition, sur *la* composition poétique : des allusions, des symboles, des sens qui se forment premièrement ailleurs et qui, une fois dévoilés, se conjuguent pour tisser un horizon de signification extraordinaire, dont les bornes sont presque insaisissables.

L'épisode d'Iopas est le poème d'un *vates* qui porte le bâton de laurier.

BIBLIOGRAPHIE

- A. Loupiac, « Orphée-Gallus, figure de l'évolution morale et poétique de Virgile des Bucoliques à l'Énéide », *Revue des Études Latines*, 79, 2001, p. 93-103.
- C. Segal, « The song of Iopas in the *Aeneid* », *Hermes*, 99, 1971, p. 336-349.
- J. Dangel, « Orphée sous le regard de Virgile, Ovide et Sénèque », *Revue des Études Latines*, 77, 1999, p. 87-117.
- J. Farrell, *Virgil's Georgics and the Traditions of Ancient Epic : the art of allusion in literary history*, New York, Oxford University Press, 1991.
- P. S. de Vasconcellos, *Efeitos Intertextuais na Eneida de Virgílio*, São Paulo, Humanitas FFLCH-USP, 2001.
- R. G. Austin, *P. Vergili Maronis Aeneidos liber primus*, with a commentary, Oxford, Oxford University Press, 1971.
- V. Pöschl, *The art of Virgil : image and symbol in the Aeneid*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1966.
- W. Clausen, *Virgil's Aeneid and the tradition of Hellenistic poetry*, Berkeley (Los Angeles), University of California Press, 1987.