Dictynna

Revue de poétique latine

14 | 2017

Varia

Le réflexe métapoétique : le *Miroir des Muses* et les commentaires virgiliens

Séverine Clément-Tarantino

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/dictynna/1488>

DOI : 10.4000/dictynna.1488

ISSN : 1765-3142

Référence électronique

Séverine Clément-Tarantino, « Le réflexe métapoétique : le *Miroir des Muses* et les commentaires virgiliens », *Dictynna* [En ligne], 14 | 2017, mis en ligne le 21 décembre 2017, consulté le 10 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/dictynna/1488> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/dictynna.1488>

Ce document a été généré automatiquement le 10 septembre 2020.

Les contenus de la revue *Dictynna* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Le réflexe métapoétique : le *Miroir des Muses* et les commentaires virgiliens

Séverine Clément-Tarantino

- ¹ Pour un chercheur français et peut-être européen, au moins, l'interprétation métapoétique des textes antiques, en particulier latins, est résolument liée au nom d'Alain Deremetz¹. Si l'apport de ce dernier aux études classiques ne se limite assurément pas à cela, c'est néanmoins à ce mot et à ce concept, « métapoétique », qu'il a été et reste souvent associé. C'est aussi à ce mot que plusieurs de ses élèves – dont je fais partie – ou même de jeunes chercheurs qu'il avait 'inspirés' – et il a littéralement inspiré beaucoup de jeunes – ont parfois été *mal* associés. Comme s'il y avait un mauvais sens du terme. Ou comme si ce terme n'était pas plus que cela, une sorte de mot un peu magique et inquiétant mais surtout pas un concept, une catégorie critique valable. Au regard de nombreux collègues, dans les années 2000, en France en tout cas, les interprétations métapoétiques n'étaient pas tant critiquées en tant que surinterprétations, que rejetées hors du champ même de l'interprétation. Le problème tenait aussi à ce que 'faire du métapoétique' passait inévitablement pour 'faire du Deremetz' : Alain Deremetz était devenu le symbole d'une théorie et d'une méthode qu'on jugeait si 'nouvelles' et différentes qu'on ne pensait pas possible que d'autres les maîtrisent. Comme les mauvais imitateurs d'Homère, ou les mauvais imitateurs tout courts, les jeunes 'deremetziens' – qui avaient, certainement, encore beaucoup à apprendre – ne pouvaient que singer leur maître. Un maître qui, du reste, n'a jamais voulu en être un.

La théorie et le réflexe

- ² Peu de 'deremetziens', il est vrai, sont parvenus à un niveau de conceptualisation ou de théorisation qui en fit les droits héritiers de ce maître-qui-ne-voulait-pas-en être-un, pas plus qu'il ne voulait et ne veut passer pour latiniste. J'en profite d'ailleurs pour

souligner que l'apport d'Alain Deremetz aux études classiques a néanmoins concerné, et continue de concerner, certains auteurs latins dont il est bel et bien reconnu comme spécialiste : Virgile, en premier lieu, Ovide en second, dans son cœur surtout Horace, Martial à l'occasion, et, *last but not least*, unis par un attachement à eux apparemment plus passionné, Apulée et désormais Catulle. Mais l'apport majeur d'Alain Deremetz aux études classiques se trouve dans l'aplomb, la distance depuis lesquels il a nourri celles-ci – parce que, pour bâtir sa méthode d'interprétation, il a puisé ailleurs, chez les modernes et même les plus modernes des modernes (en particulier ceux qui, depuis longtemps, ont vécu et pensé la révolution numérique). Le cœur du *Miroir des Muses*² – œuvre immense dont on peut regretter qu'elle n'ait pas été traduite à l'étranger – ne se trouve pas, de ce point de vue et de l'aveu de son auteur je crois, dans sa partie pratique, où la méthode est mise en œuvre et où on peut lire ces analyses au demeurant superbes et, comme on dit, définitives, sur les prologues de Térence, la *Bucolique* VI, l'élegie érotique d'Ovide, Vertumne, Teuthras... *Sed ista legunt*, pour citer Martial (Ép. IV, 49, 10) et Alain Deremetz avec³ : ce sont ces pages qu'on lit (plus facilement) et c'est sur le modèle de telles analyses qu'on a pu s'essayer à en proposer d'autres. La théorie, fondamentale, admirable, même si elle peut parfois être difficile à comprendre ou à assumer, est comme le vrai reflet d'Alain Deremetz et sa prérogative ; et surtout, elle est là, constituée pour de bon, acquise une fois pour toutes : elle n'a sans doute pas vocation à être chaque fois re-faite.

- 3 Une première question qui me préoccupe cependant, s'agissant des interprétations métapoétiques aujourd'hui, est de savoir jusqu'à quel point on (le chercheur qui s'y adonne de nos jours) peut se passer du cadre conceptuel et méthodologique dont elles dépendent nécessairement, dans lesquelles elles trouvent naturellement leurs racines (un cadre qui, naturellement, peut être représenté par une autre référence théorique que les cent premières pages du *Miroir des Muses* !) : cette question est vaste, et elle me vient sans doute du précepte deremetzien de base qui interdit au chercheur d'interpréter en omettant de préciser pour commencer « d'où il parle », *scil.* dans quel cadre interprétatif, intellectuel et scientifique il se situe, et à quelle méthodologie il recourt pour pouvoir avancer ce qu'il avance. Une autre question liée est de savoir si vraiment ou dans quelle mesure une interprétation métapoétique peut servir de fondement à une autre interprétation métapoétique, comme cela devient, je crois, de plus en plus fréquent : si ce type d'interprétation jouissait totalement du même statut (incontesté) que d'autres (prenons le cas de la lecture intertextuelle ou, plutôt même, de la détection des « allusions », qui dispose d'un cadre et de moyens méthodologiques qui paraissent désormais suffisamment assurés), la question ne devrait sans doute pas se poser ; mais le statut de la lecture métapoétique reste contestable auprès de certaines communautés scientifiques, de sorte qu'une grande exigence méthodologique et un souci particulier de rigueur démonstrative restent nécessaires. Cette nécessité vient aussi, fondamentalement, du fait que cette lecture implique, sinon plus qu'une autre⁴, du moins plus sensiblement qu'une autre, une prise de risque, dans le 'saut interprétatif' que l'on accomplit au moment où l'on passe du côté de ce que l'on peut considérer comme relevant de l'allégorie⁵ : quand on en vient, par exemple, à avancer l'idée que tel fleuve ou telle forêt ne sont pas seulement présents dans le texte en tant que représentations d'un cours d'eau ou d'un groupement d'arbres réels et/ou servant de décor à une action, mais qu'ils symbolisent une préférence poétique, générique ou stylistique, ou un positionnement du poète dans la tradition. La plus grande rigueur méthodologique est, enfin, tout à fait nécessaire si l'on s'emploie à enseigner cette

manière de lire les textes et ce, non peut-être pas tant parce que les étudiants seraient instinctivement prompts à voir des significations ou des images métapoétiques un peu partout – même où il n’y en a pas –, que parce qu’ils ou elles sont, au contraire, naturellement méfiant(e)s ou circonspect(e)s devant elles⁶.

- 4 J’en viens ainsi au « réflexe » : le mouvement de pensée consistant à voir et à faire surgir rapidement l’hypothèse que tel passage d’un texte antique a vraisemblablement une signification métapoétique, ou consistant encore à repérer aisément des images métapoétiques au sein d’un texte – ce réflexe n’est pas inné, naturellement, mais il s’acquiert, puis il s’exerce, s’affermit, s’enrichit (non entretenu – non documenté par des lectures régulières – il peut aussi s’affaiblir). Tout le monde ne doit pas l’avoir (la métapoétique n’a rien d’impérialiste), et la question se pose de savoir s’il est possible de le mettre en œuvre face à tout texte – ou, au moins, face à toute occurrence de certaines images, parce que celles-ci semblent concerner des composantes essentielles de la création littéraire (prenons le cas de l’eau – cours, courant, flux...⁷). Ce qui devrait au moins faire consensus, en revanche, est la reconnaissance que, très tôt dans l’histoire littéraire, des poètes ont décrit de manière métaphorique leur travail ou leurs œuvres⁸, qu’à certaines époques, ces images métapoétiques se sont précisées à la faveur de questionnements et de débats esthétiques considérables, qu’elles ont ensuite été reçues, assimilées, altérées par d’autres poètes... et que tout ceci est réellement acquis et, partant, doit être pris en compte. La malléabilité des images fait, certes, que l’on n’a pas fini de consacrer des analyses à leur mise en œuvre chez différents auteurs, mais, pour donner un exemple, pour commenter l’emploi métapoétique du fleuve dans l’élégie III, 3 de Propertius (v.15), il ne devrait plus être besoin de refaire la démonstration complète de la signification métapoétique du fleuve assyrien dans l’*Hymne à Apollon* de Callimaque⁹ – si ce n’est pour préciser l’état actuel de l’interprétation du passage de Callimaque et l’emploi précis par ce poète de l’image du fleuve bourbeux¹⁰.
- 5 Une autre manière d’acquérir ce réflexe – qu’on l’ait acquis en premier lieu en suivant l’enseignement d’un Alain Deremetz ou pas – est d’ajouter foi aux, voire de prendre comme points de référence les lectures faites par ces lecteurs anciens particuliers, à l’esprit affûté, riches d’une mémoire immense et orientés par leurs projets propres, que sont les poètes anciens ayant succédé à celui que l’on étudie et ayant ‘imité’ celui-ci. Je n’étais pas originellement attirée par la poésie d’Ovide, vers laquelle je me tourne maintenant systématiquement (avec beaucoup de plaisir) ; avant cela, les yeux d’Ovide, ou ceux de sa *Fama*, ont été les miens, quand je me suis décidée à affronter la démonstration, voulue la plus complète possible, que la *Fama* de Virgile au chant IV pouvait être lue de manière métapoétique ; la lecture attentive des emplois que Stace fait de la même personnification dans la *Thébaïde* a contribué à renforcer, au moins pour moi, mon hypothèse¹¹. Cette approche, qui dans mon expérience est d’inspiration deremetziano-hardiano-hindsienne¹², consistant à confronter l’interprétation que l’on fait d’un texte à celle qu’en ont manifestement donnée les poètes qui l’ont ensuite réécrit, fait son chemin auprès des chercheurs à l’échelle internationale – y compris en France : elle implique, certes, plusieurs biais (l’auteur qui réécrit est nécessairement partial, ce qu’il voit dans le texte de son prédécesseur n’a pas forcément été consciemment pensé par ce dernier¹³ et la lecture que je fais de sa lecture relève elle-même d’une interprétation qui m’est propre), sans compter que tous les auteurs ne sont pas aussi démonstratifs ou « réflexifs » qu’Ovide ; mais cette approche fournit une médiation intéressante, un relais rassurant entre le texte ancien et nous (si ce que je lis

dans un passage de, disons, Virgile, a visiblement déjà été repéré par un auteur/lecteur antique, ma lecture me paraît moins anachronique et impertinente et s'appuie sur ce qui apparaît alors davantage comme une potentialité du texte).

- 6 Au cœur de cet article, je vais me tourner vers d'autres sortes de 'médiateurs' pour voir s'il leur arrive, à eux aussi, de nous fournir ce genre de témoignage : paradoxalement, ce sont ces auteurs qui m'ont personnellement fait m'éloigner de l'interprétation métapoétique, mais ce sont aussi deux auteurs auxquels Alain Deremetz a lui-même dédié une partie de son *otium* lettré ces dernières années – les commentateurs virgiliens, et en particulier Servius et La Cerda¹⁴. Avant d'en venir avec eux, cependant, je voudrais revenir sur deux cas où j'ai été particulièrement attentive à mon propre réflexe métapoétique, et je vais essayer de rassembler brièvement tous les éléments pouvant venir à l'appui de ce dernier et surtout de l'analyse qui s'ensuit. J'en viendrai ensuite au domaine des commentaires en passant par l'enquête ciblée que j'avais accomplie pour le colloque *Interpréter* en l'honneur d'Alain Deremetz¹⁵ (il s'agit d'Horace, et de l'image du tressage).

Deux exemples : 'réflexes' et faisceaux d'indices

- 7 Le premier exemple vient d'une de ces expériences faites en colloque qui poussent à renforcer une démonstration, même si, voire surtout quand, pour soi-même, elle est devenue usuelle et aisée, parce qu'elle ne 'passe' pas, précisément, auprès de tout le monde (d'un public fait de chercheurs issus de contextes différents et ne partageant pas la même méthodologie) ; cet exemple concerne un des objets les plus à même – avec les images que j'ai évoquées précédemment – de susciter le « réflexe » qui pousse à identifier dans un texte une possible signification métapoétique ou, plus exactement (plus largement), en l'occurrence, un procédé *réflexif* : celui qui, depuis *Allusion and Intertext*¹⁶, a été 'popularisé' (pour ainsi dire) sous le nom de « tropic of allusivity » et d'« Alexandrian footnote » et consiste dans le commentaire intégré qu'un poète fait sur un choix qu'il a opéré par rapport à la tradition, ou sur la place au sein de la tradition de ce qu'il dit à un moment donné de son œuvre (en général, il s'agit de souligner qu'un élément est traditionnel, ayant été déjà remémoré par les poètes antérieurs ou que, présenté comme il l'est par le poète en question, tel élément est nouveau, voire inédit). Face au *nouum dictu* qui se trouve au v. 12 du centon virgilien *Europa* (*Anth. Lat.* 14 Riese), Florence Klein (avec qui j'ai étudié ce centon) et moi avons eu une réaction immédiate et unanime : placé après *sola* (le segment cité vient du v. 365 du chant 3 de l'*Énéide*), *nouum dictu* met en évidence le caractère remarquable, et même « inouï », du comportement de la jeune Europe face au taureau, et l'expression le fait d'autant mieux que c'est peut-être effectivement la première fois qu'un poète présente Europe faisant face, seule, à l'animal.

At circum late comites per litora passim 10
diffugiunt uisu exsanguines taurumque relinquant

Sola (nouum dictu) contra stetit ora iuueni
ante Iouem: nam te uoluit rex magni Olympi.

Or les compagnes qui l'entouraient [*scil.* Europe] s'enfuient au loin, en tous sens, sur le rivage, livides à cette vue : elles laissent le taureau. Elle seule – chose inouïe – resta immobile devant la face du taureau, devant Jupiter – car tu étais désirée par le roi du grand Olympe.

- 8 Le fait est littéralement « inouï », « nouveau à dire » parce que, de cette manière, personne ne l'a jamais dit. Lorsque nous en avons fait part la première fois, cette réflexion (fruit d'un même « réflexe » et, certes, petite *tessera* au sein d'une analyse intertextuelle bien plus ample) n'a pas convaincu tout notre auditoire. Les objections portent notamment sur ce qu'elle apporte : elle peut pourtant venir nourrir le portrait des auteurs de centons comme des artistes virtuoses qui, pratiquant une forme extrême d'intertextualité, n'hésitent pas à exprimer leur conscience aiguë de celle-ci en exhibant leurs choix et, entre autres, leur rapport à des modèles qui ne se limitent pas à Virgile¹⁷. Ou bien l'objection peut se concentrer sur le caractère non évident du sens proposé (ici presque littéral, en fait) de *nouum dictu* : il convient alors de rappeler à quel point ce genre de commentaire est courant dans Ovide, le modèle incontournable de ce poème, et il convient de supposer, en outre, que dans son contexte d'origine (*sola nouum dictuque nefas Harpyia Celaeno / prodigium canit*, « seule la Harpye Celaeno prophétise un prodige inédit, un sacrilège à dire », *Aen.* III, 365-6) *nouum dictu* peut également référer à l'innovation commise par Virgile en attribuant à Celaeno l'annonce du prodige de la manducation des tables¹⁸.
- 9 Le second exemple concerne un autre procédé de la réflexivité : il tient en partie de la mise en abîme, sauf qu'il consiste moins en une représentation en miniature de l'œuvre qu'en une représentation narrativisée d'un aspect de la poétique de celle-ci. Souvent, il s'agit d'observer comment un personnage donné, par exemple, se trouve investi d'un rôle métanarratif (en faisant preuve d'une connaissance précise de l'histoire qui va être relatée dans le récit, voire du tour que va prendre ce récit même), ou d'un rôle qui le rapproche de manière plus décisive encore du poète (prenons l'exemple d'Énée au chant II de l'*Énéide*¹⁹), avec la question de savoir si la poétique que ce personnage en vient ainsi à représenter s'intègre parfaitement à celle du poète/narrateur ou si elle est plutôt là pour complexifier cette dernière parce qu'elle en diverge : dans l'*Énéide*, une telle question a notamment été soulevée par Joseph Farrell à propos du personnage de Junon et de ce que le chercheur a appelé l'« *Énéide* de Junon²⁰ », qui représenterait des choix poétiques – en particulier des choix de modèles – différents de ceux associés à la voix principale du poète. L'idée que, dans l'épopée (en l'occurrence), les divinités puissent être lues comme des mandataires auctoriaux²¹ ou au moins comme exerçant une forme de contrôle sur le récit, sert régulièrement de point de départ à des démonstrations métapoétiques, sans que l'on sente forcément le besoin d'en redémontrer la validité²². Des indices textuels doivent néanmoins être présents pour rendre ce début de réflexion pertinent : dans l'*Énéide*, les échos qui se nouent autour de la déclaration du poète dans le second proème, *maius opus moueo*, avec *fatorum arcana mouebo* de Jupiter au livre I (262) d'une part, et, d'autre part, *Acheronta mouebo* de Junon au livre VII (312), sont des signaux importants du rapport que ces divinités entretiennent avec la (voix) poétique de l'épopée. Pour poursuivre avec le cas de Junon en VII, son rattachement au thème (et au 'programme') de l'*altera Ilias* (293-296, mais surtout 319-322, avec les mots-'clés' *alter* et *iterum*, comme dans la prophétie de la Sibylle et celle de la *Bucolique* IV, les deux références virgiliennes majeures du proème d'*Énéide* VII), sa façon d'envisager son action par rapport au *fatum* de l'épopée (313 sqq., avec en particulier la notion de *mora*), son adresse à Allecto (v. 331 spécialement, parce qu'il peut rappeler l'incipit de la dixième *Bucolique*), la description de l'« effort » que la déesse attend de la Furie (338, avec un *fecundum concute pectus* dont la connotation métapoétique n'a pas échappé ensuite à un Paulin de Nole²³) – il y a dans tout le passage

plusieurs éléments qui assimilent Junon à un poète (la version furieuse du poète ?) tandis qu'Allecto jouerait le rôle d'une sorte de Muse – d'une Muse 'double' d'Erato. J'emploie le conditionnel ici parce que c'est là que se situe le 'réflexe' que je voudrais surtout mettre en discussion (sans reprendre ici, ce qui serait trop long, la totalité de l'analyse²⁴). Celui-ci se situe assez avant dans la démonstration et il s'agit en fait plutôt d'une déduction ou d'une mise en adéquation un peu rapide : Junon, après qu'elle a constaté que l'épopée risquait de s'enliser, voire de s'arrêter, au moment où Latins et Troyens ont établi un contact à première vue pacifique, intervient dans le récit non seulement comme personnage de l'histoire, mais en se donnant pour tâche d'assurer à ce récit la longueur et la complexité nécessaires ; si j'accepte cette description et que j'admets même de faire alors de Junon un 'relais' du narrateur épique, ou un autre 'visage' de celui-ci – un qui interprète le comparatif *maius* dans la déclaration programmatique d'*Aen.* VII, 41-42 comme impliquant un recours extraordinaire à des forces venues d'un autre monde, *Acheron* –, je peux m'autoriser, en essayant, certes, de découvrir et d'assembler d'autres preuves textuelles et, en particulier, intertextuelles, à considérer que le personnage vers lequel la déesse se tourne pour mettre en œuvre (à sa manière ?) le *maius opus* occupe structurellement le rôle de la Muse. Que l'on soit convaincu ou non par la mise en scène de poètes et de poétiques concurrents dans l'*Énéide*, cette analyse a ceci d'intéressant, je crois, qu'elle peut venir renforcer une réflexion sur Érato – le choix par Virgile de la Muse Érato pour l'invocation du second proème : Allecto révèle, ou, tout au moins, manifeste, 'incarne', la part d'*eris* qu'Erato recèle, en tant que Muse inévitablement liée à l'*eros*²⁵. Identifier Allecto comme une Muse dans une séquence – celle du 'duo' Junon-Allecto – qui 'rejoue' (et interprète) à l'intérieur du récit le second proème a ainsi pour moi une valeur heuristique et garde sa pertinence. À y regarder de plus près après plusieurs années, je reconnais néanmoins qu'il y a peu d'indices textuels susceptibles de renforcer cette analyse (l'invocation à Aréthuse de l'incipit de *Bucoliques*, X ne suffit pas²⁶)²⁷ ; ce qui se passe dans le texte, surtout dès lors qu'Allecto entre en action, oriente plutôt – si l'on veut essayer de prolonger une interprétation de cet ordre – dans une autre direction : le personnage de la Furie se laisse plutôt identifier à un metteur en scène qui se charge de bien faire jouer leur rôle à ses acteurs, ce rôle pouvant manifester un lien plus ou moins étonnant (et plus ou moins acceptable) avec celui du poète ou, du moins, d'un poète furieux (je pense en particulier à Amata qu'Allecto presse des aiguillons de Bacchus, comme Apollon presse la Sibylle – ou Mars, les guerriers latins²⁸ – et qui, la première, actualise dans le récit la grandeur accrue du *maius opus* : *Aen.* VII, 386, *maius adorta nefas maioremque adorsa furorem*²⁹). En somme, il y a maints endroits dans l'ensemble de l'épisode Junon-Allecto où le réflexe méta-poétique est susceptible d'être exercé ; je reste convaincue qu'il peut utilement contribuer à l'interprétation du passage, même si celle-ci n'est pas centrée sur cette dimension ; il est néanmoins indispensable de lui associer une solide démonstration et de choisir ses mots avec la plus grande précision – en l'occurrence, Allecto n'est sans doute pas traitée exactement comme une Muse par Virgile ; elle est néanmoins tout près de l'être (les 'successeurs' de Virgile ne s'y sont pas trompé) et elle a néanmoins une place majeure dans l'"inspiration" du *maius opus* (*scil.* de la partie guerrière de l'épopée de Virgile, dans ce qu'elle a d'*horridus*, de proche du récit d'un conflit fratricide, de *tragicus*).

Vers les commentateurs : une couronne en cadeau

10 La première thèse d'Alain Deremetz était consacrée à l'histoire de l'interprétation³⁰. Une histoire de l'interprétation méta-poétique serait intéressante à faire et elle montrerait sans doute à quel point il ne s'agit pas d'une lubie de lecteurs prétendument modernes (et en fait anachroniques, insouciants des habitudes de lecture des anciens et des moins anciens). L'Océan est immense et ce que je vais présenter à partir d'ici ne sont que quelques brindilles – pour introduire plutôt l'image sur laquelle je m'étais concentrée pour le colloque « Interpréter la poésie augustéenne » et que je vais reprendre tout d'abord.

11 La couronne (ou guirlande) est, avec le tressage dont elle est le produit, une métaphore bien connue du poème (ou du recueil de poèmes) et de la composition poétique. Bien représentée chez Pindare, consacrée par un recueil fameux (la *Couronne de Méléagre*), elle est de celles à propos desquelles le réflexe d'interprétation méta-poétique peut être largement partagé. Pour voir ce qu'il en a été avant notre époque, j'ai suivi le cas du tressage de couronne au v. 8 de l'Ode I, 26 d'Horace.

... O quae fontibus integris
gaudes, apricos necte flores,
necte meo Lamiae coronam

Piplea dulcis.

Ô toi que réjouissent les fontaines inviolées, tresse des fleurs de plein soleil, tresse
une couronne pour mon cher Lamia, douce Pimpléenne. (trad. Villeneuve, CUF)

12 Cette ode se donne pour but de célébrer, de « consacrer » Lamia (*honores*, v. 10, *sacrare*, v. 11) : une (vraie) couronne de (poète-)vainqueur n'est certes pas mal à propos dans ce contexte. Mais le contexte des vers cités est aussi fait d'un intertexte, majeur, inévitable : celui de Lucrèce, *DRN* I, 927 sqq. et IV, 2 sqq.

Auia Pieridum peragro loca nullius ante
trita solo. Iuuat integros accedere fontis
atque haurire, iuuatque nouos decerpere flores
insignemque meo capiti petere inde coronam,
unde prius nulli uelarent tempora musae;

Je parcours les lointaines contrées des Piérides que nul n'a foulées auparavant. Il me plaît d'aller aux sources vierges et d'y boire à longs traits, il me plaît de cueillir des fleurs nouvelles, d'en tirer pour ma tête une couronne remarquable avec laquelle les Muses n'ont auparavant couvert le front de personne.

13 Là aussi, l'objet-couronne a toute son importance, visuelle et symbolique ; mais les fleurs qui composent cet objet, aussi « inouïes (jamais vues) » que les sources sont « intactes », permettent plus facilement la reconnaissance immédiate d'un reflet du poème.

14 Dans la critique ancienne (le premier exemple que j'ai remonté au début du XVIII^{ème} siècle³¹), l'espèce d'ellipse intertextuelle que commet Horace en ne parlant pas de prairies où l'on n'aurait jamais cueilli de fleurs a quelque fois monopolisé l'attention portée aux v. 7-8 de l'ode : « il n'y a pas assez de rapports entre les fontaines et les couronnes » écrivent André Dacier et le père Sanadon dans une note sévère³². Or ce peut être dans le léger décalage, ou dans l'effort relatif de représentation mentale que nous demande Horace – il est facile d'imaginer des fleurs près des sources –, que le soupçon peut naître quant à l'identité de cette couronne³³. Le fait remarquable est que Dacier et Sanadon commencent par évoquer l'interprétation méta-poétique de la

couronne (due à Muret, j'y viens ensuite), mais sans s'y arrêter, car à leurs yeux elle ne compense pas le défaut de « justesse » dont le poète est coupable dans ce qui est surtout lu comme une imitation de Lucrèce³⁴. Ce faisant, ils ne s'arrêtent pas plus sur les passages d'autres auteurs (Euripide, Pindare) qui, dans d'autres commentaires du XVIII^{ème} (/début du XIX^{ème}) siècle, sont rappelés, sans que la lecture métapoétique soit alors toujours explicitée³⁵. Or pour nous (comme peut-être pour Muret), c'est de la réunion des indices constitués par le traitement particulier de l'intertexte lucrétien, la ressemblance entre ce qui y est dit et le fin mot de l'invocation d'Horace (la *nouitas* de l'accomplissement poétique) et la tradition de représentation de la composition poétique comme tressage ou du poème comme couronne que procède l'interprétation que Muret qualifie d'« allégorie pleine d'agrément ». Voici cette lecture présentée par Pierre-Antoine Muret dans ses *Variae lectiones* (éditées pour la première fois en 1559, citées ici dans l'édition de Koch, Leipzig, 1841) :

Est etiam, cum poëtae iucundissima quadam allegoria utentes poëmata sua coronas uocant, quibus aiunt ornari ac redimiri a se caput illius, quem laudant : ut in Pythiis*) : σὺν εὐμενείᾳ δέξαι στεφάνωμα τόδε et alibi saepe. Quod imitatus Horatius dixit**) :

— o quae fontibus integris
Gaudes, apricos necte flores,
Necte meo Lamiae coronam
Pimplea dulcis.

Deliciae autem meae, Euripides, Hippolytum quoque de hymno, quo Dianam celebrauerat, ita ut de corona quapiam loquentem facit***) :

Il y a aussi ce cas où les poètes, usant d'une sorte d'allégorie très agréable, appellent leurs poèmes « couronnes », couronnes dont, suivant leurs mots, ils ornent et récompensent la tête de celui qu'ils louent : comme dans les *Pythiques*, 'agréée avec bienveillance cette couronne' (et souvent en d'autres endroits).

C'est sur ce modèle qu'Horace dit :

'Ô toi que réjouissent les fontaines inviolées, tresse des fleurs de plein soleil, tresse une couronne pour mon cher Lamia, douce Pimpléenne'.

Quant à celui qui fait mes délices, Euripide, il fait parler Hippolyte de l'hymne par lequel il avait célébré Diane comme d'une couronne.

- 15 On se trouve dans le premier chapitre du livre VIII, qui traite d'abord de la comparaison des poètes avec les abeilles (et de leurs productions, avec le miel)³⁶. Le commentaire de l'Ode I, 26 et l'illustration de la métaphore de la couronne poétique viennent, pour ainsi dire, couronner le développement. Pour Muret, qu'il y a ici métaphore ne fait pas de doute, et c'est de la succession Pindare-Horace qu'il tire vraisemblablement cette certitude : il présente cette ode comme une imitation de la *Pythique* XII en tant qu'elle est introduite, aux v. 5 sqq., comme une couronne offerte au vainqueur. De ce fait, Muret ne s'attarde nullement sur la métaphore même, son origine, sa pertinence dans le contexte d'Horace, la démonstration qu'elle y est bel et bien active. Comme la plupart des critiques ont tendance à le faire aujourd'hui, il fonde sa lecture qui, au départ, se résume à une affirmation, sur un argument intertextuel, qui tient du motif traditionnel (*est etiam, cum poetae...*) et de l'intertexte relativement spécifique (Pindare, au début de cette *Pythique* donnée en exemple). Est-ce à dire que cette lecture allait de soi pour les lettrés de l'époque ? Cela n'est pas sûr, vu qu'une affirmation aussi explicite que celle de Muret apparaît comme relativement isolée – et il me semble qu'elle l'est restée ensuite³⁷, jusqu'à ce que Wilkinson, et surtout Commager ne *reclarifient* le sens 'codé' de la couronne pour Lamia³⁸. Une autre hypothèse est que ce n'est pas tant la lecture allégorique qu'on pouvait faire de tels passages qui était importante (Muret lui-même

n'y insiste pas) que l'écriture – nouvelle réécriture – qu'on pouvait en tirer, en tressant sa propre couronne, à la manière d'une abeille. Comme l'a montré Virginie Leroux³⁹, c'est précisément ce que fait Muret dans la suite du chapitre, quand après avoir cité les vers de l'*Hippolyte* d'Euripide où, à son avis, la même métaphore est en jeu, il en donne une traduction qui intègre non seulement le souvenir de l'*Ode* I, 26 d'Horace (de même qu'Horace avait 'traduit' Pindare en vers lesbiens, il traduit alors Euripide en vers horatiens), mais aussi le souvenir d'autres traits horatiens, ainsi que des vers cités de Lucrèce – le tout d'une façon extrêmement métapoétique et en préservant les termes qui témoignent le mieux de cette lecture (*integros, carpere* par exemple)⁴⁰. Et le chapitre se clôt sur la citation d'une *Idylle* composée par Muret à l'intention du cardinal François de Tournon, et sur la base de la comparaison et de l'allégorie qu'ont illustrés le chapitre : « je » y est une abeille, qui va tresser une couronne qui honore durablement son destinataire.

- 16 D'après cet exemple, qui pourrait bien être révélateur, une interprétation métapoétique vaut surtout pour les *interpretationes* – au sens de « reformulations », « traductions », « réécritures » – qu'elle permet : elle a surtout du sens si elle peut être re-mise en œuvre, et si, ce faisant, elle s'intègre pleinement au processus de la création poétique.
- 17 Nous ne sommes plus dans une telle démarche : peu de chercheurs, d'après ce que je sais, tiennent du ποιητῆς ἄμα καὶ κριτικός, et la séparation de ces deux fonctions⁴¹ peut peut-être expliquer certaines réserves et résistances actuelles vis-à-vis de l'interprétation métapoétique, et la nécessité dans laquelle on se trouve parfois (selon le cadre interprétatif dans lequel on évolue), en tant que critique convaincu de sa validité, de (se) justifier, autant que d'argumenter, à propos des illustrations qu'on en donne. Inversement, le rapport étroit entre les deux fonctions pendant des siècles peut expliquer que les exemples de lecture métapoétique n'apparaissent pas en grand nombre dans les commentaires anciens : il n'était peut-être pas si nécessaire ou pertinent de les relever et de les prouver, parce que le métapoétique relevait surtout de la pratique poétique même. C'est alors dans la forme même du discours critique des commentateurs que peuvent se trouver des métaphores du texte et autres images du poétique ; quand celles-ci sont immédiatement liées à celles qui se trouvent possiblement dans le texte commenté, ce peut être un indice assez prégnant que le commentateur a repéré l'importance du réseau métaphorique avant de se l'approprier. En faisant une recherche à propos de la greffe dans la *Géorgique* II (pour voir si des commentateurs anciens avaient pensé que, dans son exposé sur la greffe, Virgile parlait autant de poétique, de transfert et de croisement des textes, que de greffe des arbres⁴²), j'ai trouvé peu de choses, si ce n'est une remarque de Christian Gottlieb Heyne⁴³ à propos de l'arbre fameusement prodigieux sur lequel se clôt la séquence – celui qui « admire, immense, des fruits qui ne sont pas de lui ». Le savant souligne qu'il s'agit d'une description magnifique et invite à aller voir ce qu'en a fait Calpurnius Siculus (*Buc.* II, 40-1) ; puis il ajoute : « *sed alii luxuriantur in hoc. uid. loca ap. Cerdam.* » La luxuriance du discours est une image relativement banale, mais dans le contexte – un contexte où il s'est agi de canaliser la luxuriance, nuisible en définitive, de la nature livrée à elle-même, et où l'on voit néanmoins, pour finir, un arbre soumis à la technique par excellence de la greffe profiter et se développer d'une manière qui rappelle la croissance spontanée –, elle ne me semble pas insignifiante.

- 18 Dans le commentaire auquel Heyne invite son lecteur à se reporter, celui de Juan Luis de la Cerda, il m'a paru que, s'il était difficile de trouver des cas où ce savant corroborerait des lectures métapoétiques qui sont proposées aujourd'hui, il serait davantage possible de le voir adopter lui-même un langage imagé pour parler du texte poétique qu'il commente : le but déclaré de son œuvre est d'enseigner la poétique à partir de l'explication et de l'annotation du texte de Virgile et La Cerda le fait en rassemblant de très nombreux exemples de réélaborations de ce texte (ou, souvent, des *topoi* qu'il illustre excellemment), parfois même de créations (de son cru) d'après le modèle virgilien⁴⁴. C'est vers La Cerda que je vais me tourner à présent pour illustrer encore cette forme particulière d'attention au métapoétique dans les commentaires, avant de considérer le cas de Servius et du commentaire servien, qui témoigne plus directement d'une connaissance et d'une conscience de plusieurs procédés relevant de la réflexivité.

Le Miroir des Muses, Servius et La Cerda

La Cerda et la (méta)poétique du discours critique

- 19 Je ne prétends pas que La Cerda entretienne exclusivement ce rapport à ce que nous appelons métapoétique, *i.e.* qu'il ne fasse que le pratiquer plutôt que de l'identifier et de le commenter dans l'œuvre de Virgile. Il se garde néanmoins d'aller dans cette direction dans quelques passages cruciaux, alors qu'il n'ignore pas cette sorte d'allégorie, pour autant qu'il l'analyse et la documente par ailleurs. Cela advient, il est vrai, face à des cas peu contestables, tels que le début de la *Bucolique* IV, et même la fin de la *Bucolique* III, ainsi que la fin de la *Géorgique* II. Commençons par ces deux derniers exemples, que le savant relie : le dernier vers de la *Bucolique* III, prononcé par Palémon qui a refusé de désigner un gagnant entre les deux chanteurs, clôt le concours et le poème de manière imagée :

Claudite iam riuos, pueri ; sat prata biberunt.

Maintenant, fermez les rigoles, enfants : les prés ont assez bu.

- 20 La Cerda explicite le propos dans la partie de son commentaire consacrée à de tels éclaircissements, l'*explicatio* (ici *explicatio* b [I, p. 63]) :

Demissio uere rustica et huic loco aptissima, ac tota (ut puto) allegorica. Nam quae hic mentio pratorum et irrigationis in tam acri certamine ? Nam loqui cum respectu ad alios quosuis pastores tum infacetum est, tum improprium, cum hoc non sit muneris pastoritii. Ergo ait : Claudite o iuuenes riuos ingenii, carminis, acuminis ; satis iam prata delectastis canore uestro, dulcedine, suauitate. Quippe consederant in herba molli. Allegorica quoque ea demissio lib. 2 Georg. 'Sed nos immensum spatii' etc.

Ce 'renvoi' est vraiment rustique, très adapté à ce passage et, à mon avis, entièrement allégorique. De fait, que vient faire cette mention des prés et de l'irrigation dans le contexte d'un concours si âpre ? Dire cela à l'adresse d'autres bergers, quels qu'ils soient, est aussi peu spirituel que déplacé, vu que cela ne fait pas partie des tâches des bergers. Ce qu'il dit, c'est donc : Fermes, jeunes gens, les rigoles de l'inspiration, du chant, de l'esprit ; vous avez assez charmé les prés de vos sons harmonieux, doux, suaves – ils avaient en effet pris place dans une herbe tendre [Buc. III, 55]. Est aussi allégorique le 'renvoi' du livre II des *Géorgiques* : 'mais nous, l'immense [plaine marine] en une carrière' etc.

- 21 Le raisonnement est intéressant parce qu'il rappelle un cheminement typique de la lecture métapoétique, voire de la lecture intertextuelle : il part d'un intrus, d'une 'chose qui cloche' lirait-on dans une enquête – ici la mention soudaine de prés à irriguer, non pertinente en relation avec des pâtres. Le déchiffrement de l'allégorie fait voir à quel point elle est en réalité adaptée : il s'agit d'une métaphore « rustique », comparable à la métaphore « nautique »⁴⁵ qui se trouve à la fin de la *Géorgique* II et avec laquelle, nous allons le voir, La Cerda est en fait bien plus à l'aise. Des marques de sa gêne relative subsistent en effet dans ce premier cas : il avance cette interprétation allégorique avec une prudence que la confrontation avec Servius (qu'il pratique usuellement) aurait pu lui éviter⁴⁶ ; surtout, alors même qu'il a défendu l'idée d'une allégorie « totale » (*tota*, sur lequel semble porter la précaution *ut puto*), il essaie finalement de trouver pour les *prata* une référence 'réelle', une signification littérale : l'herbe tendre dans laquelle les bergers ont été assis justifie de parler, par extension, de « prés ».
- 22 Devant le couple de métaphores sur lequel s'achève la deuxième *Géorgique*, La Cerda va droit à l'essentiel en rassemblant les passages qui illustrent l'habitude que les poètes ont de conclure leurs œuvres (ou une partie de celles-ci) *pari exitu aut ferme pari*⁴⁷ : il ne désigne pas distinctement la première métaphore (dételer ses chevaux) mais fait de Callimaque son premier *inuentor* et le modèle de Virgile dans le passage considéré, avant d'en donner deux autres illustrations. La métaphore de la navigation le retient plus longuement, avec de plus nombreux exemples pris chez Ovide, Stace, Sidoine Apollinaire. Le dernier exemple cité (la fin du premier livre du *Contre Symmaque* de Prudence⁴⁸) présente une autre déclinaison de la métaphore du voyage – le voyage non plus en mer mais sur terre –, et il va encourager La Cerda à conclure sa note sur une image propre : celle d'écueils du dégoût qu'il risquerait de rendre « plus redoutables » pour ses lecteurs s'il poursuivait encore son énumération⁴⁹. Le professeur de poétique donne une leçon par l'exemple en adoptant lui-même une métaphore – telle est l'imitation créatrice à laquelle ses énumérations d'exemples sont censés pousser ses lecteurs :
- Idem ipse faciam, ne in eadem impingam : nam quae saxa fastidio diriora ? Duxi uero haec necessaria, ut proponerem adolescentibus campum imitationis.
Je vais en faire de même, pour ne pas buter sur les mêmes travers : y a-t-il écueils plus redoutables que le dégoût ? J'ai considéré ces rappels comme nécessaires pour pouvoir mettre sous les yeux des jeunes gens le champ de l'imitation.
- 23 Au début de la quatrième *Bucolique*, c'est par des métaphores végétales que le poète illustre la *varietas* apportée par le poème qui commence, en termes de hauteur de ton et d'importance du sujet : s'il est vrai que « les arbres, les humbles tamaris n'agrément pas à tout le monde », il va falloir chanter, pour un consul, des *silvae* dignes de lui. La Cerda, dans ses notes, ne s'étend pas beaucoup sur l'emploi proprement métapoétique des tamaris, et encore moins de la forêt. Dans l'*explicatio* b (p. 65), il mentionne rapidement une identification qui est pourtant remarquable : les *arbusta* désigneraient l'*opus Georgicum* et les *myricae*, l'*opus Bucolicum*. Il y revient ensuite dans la *nota* 2 (p. 66), mais pour s'intéresser plutôt au système d'oppositions qu'il identifie dans tout le début du poème, à partir des tamaris : ceux-ci s'opposent aux *arbusta* supposés *excelsa*, comme *ultima* à *nascitur*, *desinet* à *surget*, *aurea* à *ferrea*. Le passage virgilien est présenté ensuite comme un cas parmi d'autres (qu'il se garde d'énumérer) de recours « proverbial » (*prouverbialiter*) aux tamaris « pour désigner une chose petite et de peu de prix ». Le seul exemple qu'il donne provient de Basile de Césarée (*Homélie* V, 9, c'est une parole de

Jérémie) et infléchit la signification de l'arbuste (amphibie mais proliférant dans des zones desséchées) en un sens moral – comme symbole d'un caractère faux, double. En ce qui concerne *siluae*, le savant espagnol souscrit à une interprétation érudite discutée qui y voit une référence à un usage – le fait de confier aux consuls la charge de s'occuper des forêts, charge appelée *prouincia minor* par contraste avec les *prouvinciae consulares*. En somme, il apparaît que La Cerda repère et maîtrise les métaphores présentes dans le passage, mais il n'y prête pas une attention particulière, soit qu'il considère que ce n'est en effet qu'un élément parmi d'autres, soit qu'il s'astreigne à la même 'discretion' que le poète. De fait, il s'attarde plus nettement au début de la sixième *Bucolique*, où Virgile utilise lui-même plus ouvertement son expression métaphorique – ce que La Cerda qualifie alors d'« adage nouveau » (*nota* 15, p. 103) :

Formam noui adagii suppeditat Virgilius, qui a tenui hoc uirgulto intelligit
pastoritias Eclogas : ita in 4. Ecl.

Non omnes arbusta iuuant, humilesque myricae
id est, non omnes iuuant pastoralia. Hic aperte :

—Te nostrae Vare myricae canent
id est, nostrae Eclogae.

Virgile offre la forme d'un adage nouveau ; en parlant de ce petit arbuste, il veut désigner ses églogues pastorales : ainsi dans l'églogue IV :

'Les arbustes ne plaisent pas à tous, les humbles tamaris...'

c'est-à-dire, les œuvres pastorales ne plaisent pas à tous. Ici il le dit ouvertement :

'Nos tamaris te chanteront, Varus'

c'est-à-dire nos églogues.

- 24 'Réflexe' de commentateur ou pas, il est notable que Servius, au sujet de cette image, procède exactement de la même manière, n'en disant rien en IV (*ad Buc.* IV, 2), clarifiant, en VI (*ad Buc.* VI, 9), le symbolisme des tamaris et des bois-forêts (il est alors question de *nemora*) après avoir reformulé les v. 9-11 de l'églogue.
- 25 Si l'on poursuit l'enquête dans le commentaire de La Cerda en considérant d'autres lieux privilégiés de l'interprétation métapoétique dans l'œuvre de Virgile, la récolte – de ce point de vue-là et de ce point de vue-là seulement – est maigre. Pour me limiter à un seul exemple infructueux, je prendrai celui des *ekphraseis* de portes de temples : celui de Junon au livre I de l'*Énéide*, celui d'Apollon au livre VI⁵⁰. Nulle part dans les *explicationes* ou dans les *notae* il n'est question de quelque chose qui tienne de la mise en abîme de la tradition ou d'œuvres antérieures que le procédé (la représentation sur une œuvre d'art qui fait l'objet d'une lecture dans l'œuvre) permet à la fois de rappeler et de mettre à distance⁵¹. Mais le réflexe interprétatif de La Cerda n'est pas moins intéressant, puisque dans les deux cas il met en relation ces représentations figurées avec des peintures ou des sculptures réelles ou attestées et décrites par d'autres auteurs : les combats d'Iliou, connus au point d'être un sujet rebattu, étaient présents, nous rappelle-t-il, sur des peintures illustres dont parlent, entre autres, Pausanias et Vitruve⁵² ; l'œuvre de Dédale qu'Énée admire à Cumes doit être référée à une tradition précise, qui n'est pas celle de la peinture, mais – La Cerda y insiste dans plusieurs longues notes – de la sculpture⁵³. Un autre temple virgilien très célèbre – avec lequel le temple de Cumes est parfois mis en relation – est celui du proème de la troisième *Géorgique*⁵⁴ : là encore, on ne trouve nulle part, aux trois niveaux du commentaire de La Cerda, l'hypothèse d'une référence réflexive au poème même, qu'il soit le poème en cours ou le poème à venir, l'*Énéide*. La plus belle illustration – parce que la métaphore est récurrente et commentée – que j'aie trouvée à ce jour du langage (méta)poétique du commentateur même⁵⁵ a cependant à voir, sinon avec un temple, du moins avec

l'architecture : il se trouve au début du commentaire à l'*Énéide*, où le poème est présenté, sinon tout à fait comme un temple, du moins comme un édifice doté d'un vestibule. Très exactement, le nom d'« entrée » (*aditus*) et l'image d'un vestibule (*uestibulum*) sont appliqués par le commentateur à cette section du début de l'*Énéide* qui est diversement identifiée, même aujourd'hui, par les lecteurs savants de Virgile : fin du proème ? début de la narration ? Les vers consacrés aux causes de la colère de Junon sont donc analysés par La Cerda comme une entrée dans/de la narration (*Argumentum*, p. 1).

Liber hic continet argumentum Aeneidos ; ac deinde, inuocata Calliope, est uates in aditu narrationis ; qui aditus continet res Carthaginis, uidelicet eius urbis antiquitatem, originem, situm, opes, studia militaria, fauorem Iunonis ; ubi annectuntur causae irarum Iunonis in Troianos. His praemissis, incipit plenam narrationem ab nauigatione Aeneae ex Sicilia in Italiam.

Ce livre contient le sujet de la divine *Énéide* ; puis, après l'invocation à Calliope, l'aède est au seuil de la narration ; ce seuil contient l'histoire de Carthage, c'est-à-dire ce qui fait l'antiquité de cette ville, son origine, sa localisation, ses ressources, sa passion pour la guerre, le soutien de Junon ; sont rattachées à cela les causes des colères de Junon à l'encontre des Troyens. Après ces préalables, il commence la narration à proprement parler à partir de la navigation d'Énée de la Sicile en Italie.

- 26 La même désignation apparaît dans l'*argumentum* qui introduit spécifiquement l'invocation à la Muse et les vers concernés (*Argumentum* p. 5) :

Praemissa propositione & inuocatione, est iam in aditu Narrationis.

Après l'exposé du sujet et l'invocation, qu'il a placés en premier, il est sur le seuil de la narration...

- 27 Dans la première *explicatio* relative à cet *aditus* (*explicatio* b p. 7), La Cerda adjoint le mot *uestibulum* à *aditus*, de telle manière qu'il semble oser cette métaphore :

Praemissa propositione & inuocatione est iam in aditu atque in uestibulo (sic dicam) Narrationis.

Après l'exposé du sujet et l'invocation, qu'il a placés en premier, il est sur le seuil et dans le vestibule (pour ainsi dire) de la narration...

- 28 Je ne crois pas que le commentateur l'ait apprise du poète ou qu'elle trahisse, en quelque manière, une conscience de l'existence de l'image du poème-temple dans son œuvre. Il y a cependant des endroits où l'on peut supposer que les métaphores de Virgile imprègnent son propos – d'ailleurs, La Cerda le dit lui-même, nous l'avons vu précédemment avec les *myrica* (Virgile inventant un « nouvel adage » susceptible de servir à d'autres... comme cela s'est vérifié⁵⁶) et la 'leçon' donnée sur l'image de la navigation ou du voyage. Et dans le cas du proème de l'*Énéide*, il semble qu'une référence religieuse traverse l'esprit du commentateur-poéticien, de sorte que l'édifice dans lequel on pénètre ressemble, en effet, dans son esprit, à un temple. Cela se trouve dans la note qu'il consacre aux quatre vers autobiographiques, qui constituent le véritable *initium* de l'œuvre à son avis. Il mesure bien l'importance et l'efficacité d'*Arma uirumque*...⁵⁷, et en particulier du mot *arma*, *omen* signifiant pour annoncer l'importance du thème guerrier dans le poème. La première raison ayant pu pousser Tucca⁵⁸ à retrancher les vers commençant par *Ille ego* est la ressemblance qu'offrait *Arma uirumque*... avec le premier vers de l'*Iliade* ; la seconde est ce pouvoir particulier du nom *arma* :

ut prima aus ad augurium obseruari solet, ita primum uerbum in poemate pro omine haberi : sic cum audis initio 'Arma', putabis nihil nisi bella exspectanda.

de même que, pour prendre les augures, on a l'habitude d'observer le premier oiseau, de même, dans un poème, le premier mot est usuellement pris pour un

présage. Ainsi, quand tu entends au tout début *Arma* (« les combats »), tu vas penser qu'on ne doit s'attendre qu'à des guerres.

- 29 L'image – ici, la comparaison – n'est pas directement inspirée à La Cerda par Virgile, mais elle est remarquable en ce qu'elle consacre la romanité de l'épopée virgilienne et, peut-être, la figure de Virgile comme *uates*⁵⁹.

Servius et les « tropes de l'allusion »

- 30 Servius voit tellement de choses – tellement d'allusions, de références implicites – dans Virgile que l'on pourrait penser *a priori* que la détection d'images ou de passages allégoriques pour une signification (méta)poétique n'a rien pour l'effrayer. En fait, il a fallu attendre un article de Sergio Casali⁶⁰ pour voir reconnue et détaillée la subtilité du commentateur – ou, en tout cas, du commentaire – en matière d'intertextualité : bien avant Giovanni d'Anna⁶¹, si je puis dire, Servius avait identifié le *mos Vergilianus* visant peut-être, en fin de compte, à 'embrasser' dans son œuvre l'ensemble ou le plus possible de la ou des traditions auxquelles le poète s'était affronté, et consistant, en pratique, à intégrer par le biais d'allusions érudites la ou les versions que le même poète avait visiblement écartées à un moment donné. Servius ne pense sans doute pas toujours à des références cryptées à des textes bien précis⁶² ; il n'en reste pas moins que, comme pour beaucoup de lecteurs d'hier et d'aujourd'hui, sa maîtrise intertextuelle semble pouvoir fonctionner chez lui comme une sorte de levier pour le repérage et la prise en compte d'une signification métapoétique ou, plus largement, d'un procédé réflexif⁶³. Un procédé en particulier ne paraît pas inconnu de Servius (et/ou des commentateurs antiques qu'il représente), quoiqu'il ne le nomme pas comme nous le faisons depuis quelques années ; il ne le décrit même pas, mais le « réflexe » authentique que des *loci* comparables semblent susciter à plusieurs endroits du commentaire servien prouve, à mon avis, qu'il réagit, dans chaque cas, à la même chose – à la même potentialité réflexive : celle des self-conscious allusions et, en particulier, des « tropes allusifs » ou des « figures de l'intertextualité »⁶⁴. L'exemple peut-être le plus connu⁶⁵ est le commentaire qui correspond à la mention du remarquable on-dit divin par lequel Junon a été informée qu'un jour un peuple viendrait et ruinerait Carthage.

et perite 'audierat' ; in Ennio enim inducitur Iuppiter promittens Romanis excidium Carthaginis.

Il dit *audierat* (« elle avait entendu dire ») en connaisseur : chez Ennius, en effet, il y a une mise en scène de Jupiter promettant la ruine de Carthage aux Romains.

- 31 Servius est à même de préciser l'origine du bruit qui est parvenu aux oreilles de Junon : un conseil des dieux, voire un entretien entre elle-même et Jupiter – « elle s'était entendu dire » formerait alors une meilleure traduction. Il s'agit d'un événement antérieur dans l'histoire – littéraire – de la déesse, un événement que l'*Énéide* ne va pas directement relater en son sein, mais qui a été raconté dans un de ses modèles majeurs : les *Annales* d'Ennius. L'histoire de Junon apparaît ici comme étant, pour Servius, celle que racontent les œuvres⁶⁶ : peut-être ne dirait-il pas comme nous (comme nous pouvons le faire parfois, saisis par l'*acumen* de nos auteurs) que Junon sait cela parce qu'elle a lu, ou entendu lire, l'épopée d'Ennius (en fait, le « trope » tient à ce que Junon qui a entendu dire représente le poète qui a lu) ; mais il dit plus directement que la Junon que Virgile campe maintenant est ainsi informée, et alarmée, parce qu'elle a entendu cette information cruciale quand elle évoluait dans les *Annales* d'Ennius.

Entre Servius et nous, la manière de raisonner, ou de décrire le procédé, n'est peut-être pas la même ; mais dans les deux cas, *audierat* est bien perçu comme ce qui fait le lien entre le passage de Virgile et l'œuvre antérieure, voire (c'est ainsi que je le décrirais) comme un moyen (figuré) de faire référence à un passage précis d'une œuvre antérieure, plutôt qu'à une vague tradition. D'autres exemples semblables montrent que Servius réagit à certains mots du texte comme à des signaux d'allusions qu'il s'empresse de déchiffrer.

- 32 Au v. 44 du chant II de l'*Énéide*, Laocoon prononce un des mots célèbres de ce chant en ce qui concerne les Grecs et leurs présents redoutables ; ici, il s'agit en particulier d'Ulysse à propos duquel le prêtre lance : *sic notus Vlixes* ? Avant *Allusion and Intertext*, l'on se satisfaisait plutôt de l'idée d'un renvoi « vague » à une tradition de caractérisation d'Ulysse – the « Stage Villain⁶⁷ », notamment –, spécialement présente dans le chant II. La 'découverte' des « tropics of allusivity » et la prise de conscience de la pertinence de ce concept pour décrire la réalité des « dynamiques » intertextuelles, en l'occurrence, de la poésie latine, font que l'on a commencé à appréhender différemment ce genre de mention de la renommée (de la célébrité, de la notoriété...). De même que, quand un poète en appelle généralement à la tradition en usant d'une tournure comme *dicitur* ou *fama est*, il a souvent une référence précise en tête⁶⁸, de même, dans un cas comme le cas présent, on peut au moins faire l'hypothèse que Virgile vise un passage – une source de « connaissance » – précis-e. Servius n'a ici aucune hésitation :

SIC NOTVS VLIXES ? quia, ut ait Homerus, uoluntate uerberatus et sub habitu mendici Troiam ingressus explorauit uniuersa.

EST-CE AINSI QUE L'ON CONNAÎT ULYSSE ? < Il dit cela > parce que, comme le dit Homère, en se portant volontairement des coups, déguisé en mendiant, il entra dans Troie pour tout y explorer dans le détail.

- 33 Qui relève encore du « trope » de la célébrité/notoriété, et qui n'a peut-être pas encore été pleinement exploré de nos jours, cet emploi du démonstratif *ille* tel que Servius le commente au v. 503 du même chant II :

QVINQVAGINTA ILLI THALAMI : 'illi' : celebrati ab Homero.

LES CÉLÈBRES CINQUANTE CHAMBRES NUPTIALES : *illi* (« les célèbres ») <parce qu'elles avaient été> célébrées par Homère.

- 34 Les exemples de ce genre ne sont pas légion, mais quand on les rapproche de tous les cas où Servius détecte, non pas (seulement) des signaux d'allusion, mais des objets d'allusion en tant que telle, on est aisément convaincu de sa capacité à réagir à de tels stimuli⁶⁹. D'autres indices de son attention à des dispositifs réflexifs se repèrent encore ici et là dans le commentaire⁷⁰ : je pense, par exemple, à la mise en avant du lien entre la topographie de la grotte de la Sibylle⁷¹ et les caractéristiques de sa parole prophétique et surtout à la description de *Fama*, où l'emploi en 'miroir' de *ut perhibent* pour dire la naissance de cette incroyable Rumeur n'échappe pas au commentateur.

VT PERHIBENT quotienscumque fabulosum aliquid dicit, solet inferre 'fama est'. mire ergo modo, cum de ipsa fama loqueretur, ait 'ut perhibent'.

Toutes les fois qu'il dit quelque chose qui tient du récit légendaire, il a l'habitude d'introduire '*fama est*' (« on dit que »). C'est donc de manière remarquable que, alors qu'il parle de la *fama* elle-même, il dit '*ut perhibent*' (« comme on le raconte »).

... et le *Miroir*

- 35 Servius ne va pas plus loin, ne tire pas de conséquences de ce constat. C'est sans doute que pour lui l'allégorie – ce type d'interprétation allégorique, « poétique⁷² » – ne s'impose pas ici, n'a pas un caractère de nécessité. Dans le commentaire aux *Bucoliques*, le commentateur insiste à plusieurs reprises sur le fait qu'on ne doit pas abuser de l'interprétation allégorique. Mais il s'agit, en fait, surtout, d'une forme de l'allégorie historique, qui pousserait à détecter en plus d'endroits de l'œuvre qu'il n'en faut des allusions cryptées à des événements de la vie de Virgile ; or seuls ceux qui ont à voir avec l'épisode fâcheux de la perte de ses terres sont vraiment nécessaires à rappeler et, de temps en temps, à 'révéler'⁷³. Par ailleurs, le commentateur réagit systématiquement aux passages où paraissent celles qui pour nous⁷⁴ constitueraient plutôt des métaphores du genre bucolique, et qu'il identifie, lui, comme des métaphores du style humble caractéristique de cette œuvre (peut-être serait-il plus juste de dire : du style que le poète a mis en avant en composant cette œuvre, qui en est ensuite devenue le symbole) : « tuyau d'avoine fine » (I, 2), « pipeau des champs » (I, 10), « mince roseau » (VI, 8) ; tresse de brins de mauves (X, 71). D'autres symboles de la bucolique même apparaissent néanmoins, comme les brebis mentionnées par le poète aux v. 16-17 de la dixième églogue et face auxquelles le commentateur 'déchiffre' (Servius *ad Buc.* X, 17) :

NE DÉDAIGNE PAS LEUR TROUPEAU, DIVIN POÈTE ! Il dit cela de manière allégorique : « toi non plus ne rougis pas d'écrire des bucoliques ».

- 36 À deux reprises, enfin, Servius détecte une sorte d'allégorie historico-poétique, puisqu'il s'agit de montrer que Virgile parle implicitement de son rapport à d'autres poètes. Dans la lignée de l'exemple précédemment cité, il s'agit de Gallus dans la dixième *Bucolique* : dans le cri que Gallus lance aux Arcadiens, « seuls habiles à chanter », qui vont chanter ses amours, Servius repère que Virgile souligne discrètement quel grand présent il fait à Gallus (ou combien il l'emporte sur Gallus ?) en chantant son amour (*et allegoricos ostendit Vergilius quantum ei praestet amorem eius canendo*, Servius *ad Buc.* X, 31). L'autre exemple se trouve dans la *Bucolique* V et implique une formule célèbre qu'un travail important d'Andrée Thill consacra comme 'adage' – si je puis dire avec La Cerda – pour parler de l'imitation dans la poésie latine⁷⁵ :

NEC CALAMIS SOLVM AEQVIPERAS, SED VOCE MAGISTRVM [Buc. V, 48] uidetur allegoria quasi ad Theocritum et Vergilium respicere: hinc est 'tu nunc eris alter ab illo'.

ET CE N'EST PAS SEULEMENT PAR TON CHALUMEAU, MAIS PAR TA VOIX QUE TU ÉGALES TON MAÎTRE cela semble être une allégorie regardant Théocrite et Virgile : c'est de là que vient « tu seras maintenant un autre lui ».

- 37 Ménalque louant Mopsus en tant que nouveau Daphnis est lu comme une allégorie possible (Servius procède peut-être avec prudence, *uidetur*) du 'couple' Théocrite-Virgile et de la succession poétique entre les deux : en égalant son modèle non seulement à la flûte, mais également à la voix, Virgile a réussi à devenir l'*alter Theocritus*⁷⁶.
- 38 Servius n'insiste pas ici sur l'écart, ni même sur la distance, entre le premier *alter* et le second, le maître et le disciple, le modèle et l'imitateur, comme il le fait ailleurs⁷⁷ et comme il aurait pu le faire en commentant la succession poétique sans doute en jeu dans la succession héroïque d'Hector – *quantum mutatus ab illo Hectore* – à Énée au chant II de l'*Énéide*⁷⁸. Mais ni lui ni d'ailleurs Andrée Thill⁷⁹, n'interprètent ce passage de l'*Énéide* en ce sens. Ce n'est pas ce qui intéresse alors Servius au premier chef et l'on voit

bien, en fin de compte, que si le commentateur antique est capable de réflexions proches de réflexions actuelles en matière de métapoétique⁸⁰, celles-ci sont égrenées ici et là et n'apparaissent certes pas comme une constante ou une priorité du commentaire.

- 39 Le programme d'enseignement de Servius n'incluait pas de s'exprimer à la façon des poètes (d'adopter leurs images, leurs fictions, d'user de leur licence...). On a vu comment un commentateur-professeur qui en fait, au contraire, le cœur de son programme – La Cerda – peut proposer des sortes de leçons métapoétiques par l'exemple. Il resterait encore à trouver, si c'est possible, des exemples d'analyses de procédés réflexifs à l'œuvre dans les textes antiques à des époques où la séparation nette entre « discours-objet (le texte littéraire » et du « métadiscours portant sur cet objet (le texte scientifique ou critique)⁸¹ », avait été déjà opérée. En attendant, pour se convaincre, au besoin, de l'existence de tels procédés, il n'y a qu'à lire et relire les poètes.

BIBLIOGRAPHIE

- Auger D. (1987), « De l'artisan à l'athlète : les métaphores de la création poétique dans l'épique et chez Pindare », dans *Le texte et ses représentations*, Études de littérature ancienne, tome 3, Paris, p. 39-56.
- Barchiesi A. (1995), « Figure dell'intertestualità nell'epica romana », in *Atti del Convegno internazionale Intertestualità*, Lexis 13, p. 65-7.
- Barchiesi A. (1997), « Virgilian narrative: ecphrasis », dans C. Martindale (éd.), *The Cambridge Companion to Virgil*, p. 259-270.
- Barchiesi A. (2001), *Speaking Volumes: Narrative and intertext in Ovid and other Latin poets*, ed. et trad. par Matt Fox and Simone Marchesi, London.
- Bocciolini-Palagi L. (2016), *La Musa e la furia. Interpretazione del secondo proemio dell'Eneide*, Pàtron editore, Bologna.
- Cameron A. (2011), *The Last Pagans of Rome*, Oxford University Press.
- Casali S. (2008), « Ecce ἀμφιβολικῶς dixit : allusioni 'irrazionali' alle variante scartate della storia di Didone e Anna secondo Servio », dans *Servio : stratificazioni esegetiche e modelli culturali*, S. Casali et F. Stok (éds), Collection Latomus 317, Bruxelles, p. 24-37.
- Clément-Tarantino S. (2006), *Fama ou la renommée du genre. Recherches sur la représentation de la tradition dans l'Énéide*, thèse de doctorat, Université Lille 3.
- Clément-Tarantino S. (2008), « Amours virgiliennes. L'invocation à Érato (Énéide VII, 37) », dans *Amor Romanus. Amours romaines*, sous la direction de J.-M. Fontanier, Presses Universitaires de Rennes, p. 27-44.

- Clément-Tarantino S. et Klein F. (2017), « Au-delà de Virgile vs Ovide : deux lectures intertextuelles du centon *Europa* », dans F. Garambois-Vasquez et D. Vallat (éds), *Varium et mutabile. Mémoires et métamorphoses du centon dans l'Antiquité*, p. 87-105.
- Commager S. (1962), *The Odes of Horace : a Critical Study*, Yale University Press, New Haven.
- Corrado S. (1555), *Sebastiani Corradi Commentarius in quo P. Virgilii liber primus Aeneidos explicatur*, Florence, L. Torrentinus.
- Culhed A. (2015), *The Shadow of Creusa : Negotiating Fictionality in Late Antique Latin Literature*, De Gruyter.
- D'Anna G. (1975), « Didone e Anna in Varrone e in Virgilio », *Rend. dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Classe Scienze morali, stor., filolol.*, vol. 30, p. 3-35, repr. in G. D'Anna, *Virgilio. Saggi critici*, Roma, 1989, p. 159-196.
- Deremetz A. (non publié), « *Laudant illa sed ista legunt* : la critique des genres majeurs chez Martial »
- Deremetz A. (1995), *Le miroir des Muses : poétiques de la réflexivité à Rome*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- Deremetz A. (2001), « Énée aède : tradition auctoriale et (re)fondation d'un genre », dans E.A. Schmidt, (éd.), *L'histoire littéraire immanente dans la poésie latine*, Vandoeuvre-Genève, Entretiens de la Fondation Hardt sur l'Antiquité Classique 47, p. 143-181.
- Deremetz A. (2004), « Tradition, vraisemblance et autorité fictionnelle », *Dictynna* [En ligne] 1, 2004, mis en ligne le 15 novembre 2010, consulté le 25 août 2017 (URL : <http://dictynna.revues.org/159>)
- Deremetz A. (2009), « Intertexte, allusion et intentionnalité », dans *Jeux de voix. Énonciation, intertextualité et intentionnalité dans la littérature antique*, D. VanMal-Maeder, A. Burnier et L. Nuñez, Bern, Peter Lang, p. 1-17.
- Deremetz A. (2014), « Authorial Poetics in Valerius Flaccus' *Argonautica* », dans M. Heerink et G. Manuwald (éds), *Brill's Companion to Valerius Flaccus*, Leiden-Boston, p. 49-71.
- Dolveck F. (2015), *Paulini Nolani Carmina*, Turnhout, Brepols (Corpus Christianorum XXI).
- Elliott J. (2008), « Ennian Epic and Ennian Tragedy in the Language of the *Aeneid* : Aeneas' Generic Wandering and the Construction of the Latin Literary Past », *Harvard Studies in Classical Philology* 104, p. 241-272.
- Feeney D. (1984), « The Reconciliations of Juno », *The Classical Quarterly* 34 (1), p. 179-194.
- Fowler D. (1997), « Virgilian narrative : story-telling », in C. Martindale (éd.), *The Cambridge Companion to Virgil*, p. 259-270.
- Galand-Hallyn (1994), *Le reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz.
- Goldschmidt N. (2013), *Shaggy Crowns. Ennius' Annales and Virgil's Aeneid*, Oxford University Press.
- Guastella G. (2017) *Words of mouth, Fama and Its Personifications in Art and Literature from Ancient Rome to the Middle Ages*, Oxford University Press.
- Griffiths A. (2002), « The Odes. Just where do you draw the line? », dans T. Woodman and D. Feeney (éds) *Traditions and Contexts in the Poetry of Horace*, p. 65-79.

- Hall B. (2017), *Une poétique du furor dans l'Énéide*, Mémoire de Master I, Université de Lille (Master « Mondes anciens »), juin 2017.
- Hardie Ph. (1993), *The Epic Successors of Virgil. A Study in the Dynamics of a tradition*, Cambridge University Press.
- Hardie Ph. (2012), *Rumour and Renown: Representations of Fama in Western Literature*, Cambridge University Press.
- Henkel (2009), *Writing Poems on Trees: Genre and Metapoetics in Vergil's Eclogues and Georgics*, PhD, Chapel Hill.
- Henkel (2014), « Vergil talks technique: Metapoetic Arboriculture in *Georgics* 2 », *Vergilius* 60, p. 33-66.
- Hershkowitz D. (1998), *The Madness of Epic: Reading Insanity from Homer to Statius*, Oxford, Clarendon Press.
- Hinds S. (1998), *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge University Press.
- Horsfall N. (2006), *Virgil, Aeneid 3. A commentary*, Mnemosyne Suppl. 273, Leiden-Boston.
- Klein F. (2012), « Tradition épique et modèles hellénistiques dans le livre XIV des *Métamorphoses* : Ovide, le prologue des *Aitia* et ses (ré-)interprétations romaines », *REL* 90, p. 195-212.
- Klein F. (2014), « Les catégories stylistiques des poètes augustéens, entre théorie esthétique et caractérisation générique ? », dans M. Cojannot-Leblanc, C. Pouzadoux et É. Prioux (dir.), *L'Héroïque et le Champêtre. Vol. I. Les catégories stylistiques dans le discours critique sur les arts*, Presses Universitaires de Paris Ouest 2014, p. 125-150.
- Klein F. (à paraître), « Vergil's 'Posidipeanism' ? The Ἀνδριαντοπικία in *Georgics* 4 and Statius' *Silvae* », *HSCPh* 109.
- La Cerda J. L. de (1612-1619), *P. Virgilio Maronis... argumentis, explicationibus, notis illustrati, auctore Ioanne Ludouico de la Cerda, Toledano Societatis Iesu...*, Lyon, H. Cardon (I. *Bucolica et Georgica* : 1619 ; II. *prioris sex libri Aeneidos*: 1612 ; III : *posteriores sex libri Aeneidos*: 1617).
- Nünlist R. (1998), *Poetologische Bildersprache in der Frühgriechischen Dichtung*, Stuttgart, Teubner.
- Perutelli (1974), « Commento ad alcuni sogni dell'Eneide », *Athenaeum* 52, p. 241-267.
- Schiesaro A. (2007), *The Passions in Play : Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge University Press.
- Servius, *Servii grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, éd. H. Hagen et G. Thilo, 3 vols, 1961 (1881, 1887)¹.
- Stanford W. B. (1958), *The Ulysses Theme: a study in the adaptability of a traditional hero*, Oxford, Blackwell.
- Stephens S. (2015), *Callimachus : the Hymns*, Oxford University Press, 2015.
- Syson A. (2013), *Fama and Fiction in Vergil's Aeneid*. Columbus: Ohio State University Press.
- Thill A. (1976), « Alter ab illo ». *Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*, thèse, Lyon III, 1976.
- Thill A. (1980), « Hector dans l'Énéide ou la succession homérique », *X^{ème} Congrès de l'Association Guillaume Budé*, Paris, p. 36-48.
- Wilkinson L. P. (1968), *Horace and his Lyric Poetry*, Cambridge University Press.

NOTES

1. Ce texte est issu de l'intervention que j'ai faite lors du colloque du Réseau « Poésie augustéenne » (coordonné par Jacqueline Fabre-Serris) qui s'est tenu à Lille en novembre 2015 et qui était dédié à Alain Deremetz, sur le sujet : « Interpréter la poésie augustéenne aujourd'hui : principes et méthodes ». Au moment de retravailler ce texte, je veux lui conserver sa forme d'hommage, parce qu'il me tient à cœur d'exprimer ici à Alain Deremetz toute mon admiration et ma reconnaissance.
2. Deremetz (1995), (2017² : l'ouvrage vient d'être réédité par les Presses Universitaires du Septentrion).
3. A. Deremetz avait présenté une communication sous ce titre (« *Laudant illa sed ista legunt* : la critique des genres majeurs chez Martial ») lors du colloque du Réseau « Poésie augustéenne » organisé à Florence en 2001.
4. Pas plus que toutes les autres, en tout cas. Une lecture 'thématique' (visant à explorer le traitement qu'un auteur a fait d'un thème donné) ne comporte à mon sens pas moins de risques – dus à la subjectivité du chercheur et à la partialité inévitablement produite par son appartenance à un contexte scientifique déterminé – qu'une interprétation métapoétique.
5. Je dis « on peut considérer » parce qu'il se trouvera aussi des lecteurs pour qui la signification métapoétique n'est pas 'autre' (fruit d'une allégorie), mais première ou principale.
6. Cette remarque résulte d'une expérience menée dans le cadre d'un séminaire de master que j'ai co-animé avec Florence Klein à Lille 3 en 2016-2017, à propos des images métapoétiques (en particulier celles du fleuve et de la goutte, ou de la source).
7. Un des grands absents du colloque pour lequel ce texte a été originellement conçu, Damien Nelis, a rappelé dans un colloque sur les « Images du poétique » – organisé les 8 et 9 octobre 2015 à Poitiers par Jean-Philippe Guez, Florence Klein, Jocelyne Peigney et Evelyne Prioux – un mot de Richard Thomas qui est souvent cité dans les débats sur la lecture métapoétique, selon lequel « sometimes a river is just a river ». Damien Nelis d'ajouter : « mais pas si souvent que cela ! » Il a exprimé ensuite sa conviction que les poètes antiques, callimachéens et post-callimachéens surtout, sont entraînés à lire et à écrire ainsi, en exploitant constamment des symboles comme ceux du grand fleuve (bourbeux) et de la source cristalline ; mais Damien Nelis généralisait aussi en suggérant que, en dehors de Callimaque, la *fluidité* du fleuve, la pensée de son *cours* se prêtaient comme naturellement à des mises en œuvre et à des déchiffrements de type métapoétique. Pour les différentes métaphores qui associent l'inspiration poétique à l'écoulement d'un liquide, voir Nünlist (1998), p. 195-199.
8. Une des premières lectures 'pratiques' qu'Alain Deremetz me demanda de faire, quand je commençai à suivre son séminaire et pré-préparais ma thèse, est celle de l'article de Danièle Auger, « De l'artisan à l'athlète : les métaphores de la création poétique dans l'épinicie et chez Pindare » (Auger 1987).
9. Voir Klein (2014), p. 142-143 (et p. 135-141 à propos de l'élégie III, 9, spécialement p. 137 sur le détournement de l'image aquatique par rapport à l'*Hymne* II de Callimaque).
10. Le *Dictionnaire des images du poétique dans l'Antiquité* en préparation, chez Garnier, sous la direction de J.-Ph. Guez, F. Klein, J. Peigney et E. Prioux fera sans doute beaucoup pour fournir à l'ensemble de la communauté scientifique, et à tous les passionnés de littérature intéressés par cette question, un outil de référence où l'on pourra à la fois trouver les textes fondateurs pour le fonctionnement de certaines images, des exemples de démonstration qui permettront aussi à l'occasion d'observer comment une image peut évoluer au fil du temps ou selon les auteurs. Depuis son travail de thèse, F. Klein est très attentive à souligner et à faire apprécier la spécificité de l'emploi des images métapoétiques marquées du sceau de l'alexandrinisme ou du callimachisme, entre Callimaque en particulier et les poètes romains qui l'ont 'reçu', interprété... et largement déformé. Voir Klein (2012) et Klein (à paraître). Il me semble qu'on lit encore trop

souvent sous la plume des chercheurs que le grand fleuve aussi bien que la haute mer sont chez Callimaque des métaphores de l'épopée. Or ce qui est significatif dans la *sphragis* de l'Hymne à Apollon est que le dieu, dans sa réponse à l'Envie, substitue à l'image de la mer celle du grand fleuve impur – en admettant que l'océan représente Homère, il ne serait pas ainsi rejeté : voir Stephens (2015), p. 73 et p. 98 (*ad v.* 106 et 109-110).

11. Je me permets ici de renvoyer à ma thèse (non publiée) : Clément-Tarantino (2006) p. 64 sqq. pour le rôle 'heuristique' de la *Fama* d'Ovide (*Met.* XII, 39-66), p. 82-129 pour la démonstration relative à la *Fama* de Virgile, interprétée comme une représentation de la tradition (et comme un lieu de réflexion sur le rapport de l'œuvre aux traditions qu'elle a devant elle), p. 677-683 à propos de la réception de la *Fama* virgilienne chez Stace (qui en 'enregistre' tous les emplois, tout en privilégiant certains). *Fama* a beaucoup suscité l'intérêt dans les dernières années, que ce soit chez Virgile ou en diachronie longue : voir Syson (2013), Guastella (2017) et en premier lieu Hardie (2012).

12. Hinds, du fait de Hinds (1998), Hardie, en l'occurrence du fait de Hardie (1993).

13. C'est le problème de l'intention de l'auteur, qui n'est pas propre à cette situation. Pour une mise au point à ce sujet, voir notamment Deremetz (2009).

14. Alain Deremetz, avec Annick Béague et Jacqueline Fabre-Serris, traduit le commentaire de Servius aux *Bucoliques* en vue d'une publication dans la collection « Mythographes » des Presses Universitaires du Septentrion. Dans le cadre du projet TALIE (<http://talie.hypotheses.org/>), plusieurs chercheurs lillois, en particulier Charlotte Tournier et moi-même avons entrepris une édition numérique du commentaire de Juan Luis de la Cerda (avec traduction française et hypertextes) ; Alain Deremetz et Annick Béague travaillent à la traduction du commentaire du chant I de l'*Énéide*.

15. Voir la note 1 ci-dessus.

16. Hinds (1998).

17. Dans l'analyse détaillée conduite par Florence Klein (Clément-Tarantino-Klein 2017, p. 96-98), *nouum dictu* ne fait pas que gloser l'écart par rapport à Moschos (dans le poème duquel toutes les jeunes filles « furent prises du désir de s'approcher, de toucher le joli animal », *Europé*, v. 90-91, trad. P.-E. Legrand) : par cet écart souligné, il s'agit de signaler la présence de ce modèle (que la démonstration de F. Klein vise à prouver).

18. Je n'exclus pas que *nouum dictuque nefas*, les deux qualificatifs, réfèrent également, de manière plus troublante, sans doute, à ce qui est peut-être le vrai enjeu de la prophétie de Celaeno : l'annonce de la guerre dans le Latium dans ce qu'elle va avoir de *nefas* (et de *nouum dictu* en cela). Les occurrences de *nouus* que Nicholas Horsfall cite *ad loc.* (Horsfall 2006, *ad Aen.* III, 365, p. 280), *Aen.* III, 240 et III, 591 se rapportent elles-mêmes à deux innovations virgiliennes : le combat des Troyens contre les Harpyes (*noua proelia*) et Achéménide, « forme jamais vue d'homme inconnu (*ignoti noua forma uiri*) ».

19. Sur Énée « aède », voir Deremetz (2001).

20. J'ai eu connaissance de cette recherche, sous le nom « L'*Eneide* di Giunone : narratività, metapoetica, dissenso », lorsque J. Farrell l'a présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Florence au printemps 2002.

21. Sur les « mandataires auctoriaux », avec l'exemple d'Énée et de la Sibylle, voir par exemple Deremetz (2004), § 36-39.

22. Mais peut-être le faudrait-il à chaque fois ? Cela rejoint un des doutes que j'ai exprimés au début. Sur l'*Énéide*, à propos de Jupiter et Junon en particulier, 'mon' essai de référence (mais qui n'a pas pour but, ni sans doute pour vocation de refaire toute la démonstration à ce propos) est Fowler (1997), p. 259 sqq. en particulier.

23. Voir *Carm.* XXII, 9 : *Heia age, tende chelym, fecundum concute pectus* (éd. Hartel ; Dolveck 2015 édite *facundum*). Paulin exhorte Jovien à abandonner les recherches et les sujets vains pour consacrer sa parole éloquente à la vérité divine. La reprise de *fecundum concute pectus* est suivie,

au vers suivant, de *magna mouens* (cf. *maius opus moueo*, *Aen.* VII, 43), et au v. 11, de celle de *maior rerum mihi* – devenu ici *tibi* – *nascitur ordo* (*Aen.* VII, 44), et d’une sorte de variation phonique significative de la première expression, au v. 19 : *diuinos concipe sensus*. A. Culhed (2015, 511-515) commente les affinités entre la pratique intertextuelle dont témoignent ces reprises et l’art du centon (et plus particulièrement celui du centon de Proba qui fait semblablement référence aux expressions déterminantes du proème du chant VII de l’*Énéide* pour signifier son choix de thèmes supérieurs – chrétiens – aux thèmes épiques traditionnels). Ce qui me paraît également notable est que Paulin prenne ici des segments à la fois dans le proème ‘officiel’ d’*Énéide* VII et dans le proème ‘intégré’ que fournit Junon dès qu’elle intervient et, particulièrement, quand elle ‘invoque’ Allecto ; il a ainsi sa part, me semble-t-il, dans l’identification de cette séquence du chant VII comme un lieu métapoétique.

24. Cf. Clément-Tarantino (2006), p. 435 sqq. et, sous une forme abrégée, Clément-Tarantino (2008), p. 37 sqq.

25. J’ai en tête ici le travail remarquable de Laura Boccilini-Palagi (2016), qui convainc résolument du fait que la mention d’Erato dans le second proème de l’*Énéide* est spécifique et pleinement significative : Erato fait inévitablement entendre *eros* et fait peut-être surtout penser à la version romaine d’*eros*, avec les multiples facettes qui lui sont propres, *amor*. Dans la deuxième partie de son travail, la savante italienne étudie les rapports qu’entretiennent *amor* et *furor* dans l’*Énéide*, et elle fait état du rapprochement, dans le texte, entre Erato et les actions de la Furie, Allecto. Elle se garde toutefois de parler de quelque chose de plus qu’un rapprochement implicite entre la Muse et le monde de la Furie (p. 71) et, tout en suggérant l’importance de l’‘inspiration’ virgilienne à cet égard, elle impute à Stace la première utilisation des Furies comme des Muses (*ibid.* et n. 83). J’entends la nécessité de s’exprimer avec prudence et précision et peut-être ne devrait-on parler d’Allecto en tant que Muse qu’avec des guillemets – et on devrait alors faire de même en parlant de la Furie dans le *Thyeste* de Sénèque, qui a certainement joué un rôle majeur dans la maturation de cette remarquable « inspiration » virgilienne (Schiesaro 2007, p. 28-29). Mais il me semble ici que tenir compte des potentialités réflexives du texte dans la séquence Junon-Allecto a de quoi renforcer encore l’interprétation de L. Baccilini-Palagi (qui, dans sa riche et intéressante discussion de *moueo* dans *maius opus moueo*, p. 38 sqq., ne tient étonnamment pas compte de l’*Acheronta mouebo* de Junon ; sur le rôle métapoétique de Junon, voir déjà Hershkowitz 1998, en l’occurrence p. 102).

26. Cf. *Aen.* VII, 331 (*Hunc mihi da proprium, uirgo sata Nocte, laborem*) et *Buc.* X, 1 (*Extremum hunc, Arethusa, mihi concede laborem*).

27. Je voudrais aussi rendre hommage à Billie Hall, qui dans son travail de Master I intitulé « Une poétique du *furor* dans l’*Énéide* » (Université de Lille, Master « Mondes anciens », 2016-17) a su faire preuve (entre autres qualités) d’une remarquable rigueur méthodologique et m’a poussée à remettre en question mes propres dénominations.

28. Cf. *Aen.* VII, 405 : *reginam Allecto stimulis agit undique Bacchi* ; *Aen.* VI, 10 : *concutit et stimulos sub pectore uertit Apollo* ; *Aen.* IX, 718 : ... *et stimulos acris sub pectore uertit*.

29. C’est une caractérisation que ne récuseraient pas plusieurs poètes épiques après Virgile, ceux qui ont pris sur eux de chanter un sujet (des guerres) *nefas* et de s’autoreprésenter comme en proie à un *furor* qui les assimile parfois à leurs héros. Ce n’est certainement pas un hasard si la répétition du comparatif de *magnus* dans ce vers 386 rappelle à la fois *maius* et *maior* dans le second proème de l’*Énéide* et la répétition similaire qui se trouve au fr. II (Dangel) d’Atrée d’Accius (*maior mihi moles, maius miscendumst malum*).

30. *Histoire de l’interprétation des Métamorphoses d’Apulée*, thèse de troisième cycle, préparée sous la direction de S. Viarre et J. Bollack, soutenue en mars 1983.

31. La première édition, due au seul A. Dacier, remonte aux années 1680.

32. *Œuvres d’Horace en latin*, traduites en français par M. Dacier et le P. Sanadon, avec les remarques critiques... de l’un et de l’autre, t. 2, Amsterdam, 1735, p. 313. Une version numérisée

de l'œuvre est consultable de manière très aisée sur HathiTrust Digital Library, et la p. 313 est visible en suivant le lien <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nnc1.0035535105;view=1up;seq=321>

33. *fontibus integris* fait penser au passage de Lucrèce, dont on connaît la suite – la mise en valeur de la nouveauté du projet poétique, comme au v. 10 du poème d'Horace, *fidibus nouis* –, laquelle est partiellement élidée de telle sorte que le lecteur la supplée et voit aussi sous cet angle les couronnes dont il est question ensuite.

34. *Œuvres d'Horace en latin, op. cit., loc. cit.* [n. 31] : « Sur ce passage, Muret a fort bien remarqué que les Poètes appellent leurs ouvrages des couronnes qu'ils mettent sur la tête de ceux qu'ils louent. Il a rapporté un exemple de Pindare, & un autre d'Euripide. [...] Mais je ne sais si cela peut entièrement garantir Horace du reproche qu'on pourrait lui faire d'avoir manqué contre la justesse quand il a dit : *Muse, qui aimez les fontaines où on n'a pas encore puisé, faites des couronnes à Lamia* ».

35. Un exemple (entre plusieurs) : *Q. Horatii Flacci Opera. Tomus primus*, illustravit Christ. Guil. Mitscherlich, Leipzig, 1800.

36. La version numérisée de l'ouvrage offerte par la Bayerische Staatsbibliothek est accessible ici http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11103207_00182.html (lien vers la page concernée, p. 164).

37. On voit comme Dacier et Sanadon n'en font pas grand cas, malgré l'hommage à Muret et, dans la dizaine de commentaires du XIX^{ème} que j'ai sondés, je n'ai rien trouvé d'aussi explicite.

38. Griffiths (2002), p. 71-72, écrit que *Necte meo Lamiae coronam* est « décodé de façon appropriée », « suivant Wilkinson et Commager », quand il reformule ainsi : « inspire un poème pour Lamia ». D'habitude (et en particulier dans l'interprétation de Commager, p. 328), on pense alors que ce poème est l'ode 26 elle-même (« It is a 'performative utterance' : the very thing it promises ») ; pour Griffiths, il s'agit de l'ode 27 et un de ses arguments est que *necte meo Lamiae coronam* fonctionne bien aussi en référence aux préparatifs des banquets (on compose des couronnes pour les invités).

39. Lors de la journée sur les commentateurs renaissants d'Horace (« Pour une histoire des commentaires humanistes d'Horace ») organisée le 24 octobre 2014 à Paris 3 par Nathalie Dauvois.

40. Voici les vers en question :

*Tibi hanc corollam diua nexilem fero,
Aptam e uirentis pratuli intonsa coma :
Quo neque proteruum pastor umquam inigit pecus,
Neque falcis umquam uenit acies improbae.
Apis una flores uere libat integros,
Puris honestus quos rigat lymphis Pudor.
 Illis, magistri quos sine opera, perpetem
Natura docuit ipsa temperantiam,
Fas carpere illinc : improbis autem nefas.
At tu aureae regina uinculum comae
Amica suscipe, pia quod porgit manus.*

41. Sur la « séparation radicale du discursif et du métadiscursif », « invention de la société moderne », voir Deremetz (1995), p. 8-10 (les expressions citées se trouvent p. 8).

42. La greffe des arbres au début de la *Géorgique* II est un autre exemple de *locus* virgilien à propos duquel l'interprétation métapoétique s'est 'répandue' dans les dernières années : voir Clément-Tarantino (2006b) et désormais les travaux de J. Henkel : Henkel (2009) et Henkel (2014).

43. Chr. G. Heyne, *Publius Vergilius Maro, uarietate lectionis et perpetua adnotatione illustratus a Chr. Gottlieb Heyne, editio quarta curauit Ge. Ph.E. Wagner, t. I (Bucolica et Georgica)*, Leipzig-Londres, 1830, p. 406-407.

44. L'édition de La Cerda que j'utilise est l'édition lyonnaise d'Horace Cardon (I. *Bucolica et Georgica* : 1619 ; II. *Aeneidos priores sex libri* : 1612 ; III : *Aeneidos posteriores sex libri* : 1617). Je renvoie à la première page de l'Avis au lecteur (*Ad lectorem*) dans le premier volume : *Destinaueram aliquando Poesin docere, et hac de re laboris aliquid in lucem dare, sed abstinui ab his praeceptis et satius duxi ipsa exercitatione praecepta patefacere*. L'exercitatio en question (je paraphrase et résume la suite du propos de La Cerda) est d'abord celle de Virgile qui a formé ses vers en retravaillant le matériau offert par ses prédécesseurs ; en suivant son exemple, cette méthode d'enseignement, La Cerda va assembler un très grand nombre de passages d'auteurs variés qui ont, à leur tour, imité Virgile, ainsi qu'un grand nombre de passages divers traitant d'un même sujet mais de différentes manières. C'est en observant ces exemples, ces exercices d'imitation, et en s'y adonnant lui-même, que l'apprenti poète peut espérer progresser.

45. Elle lui est d'autant plus comparable que si elle est rustique dans son ensemble, l'image qui est en son cœur et qui capte l'attention de La Cerda, celle des *riui*, en fait une image aquatique. Sur de telles images en rapport avec l'éloquence « et, plus généralement, toute démarche intellectuelle », voir P. Galand-Hallyn (1994) p. 122-125.

46. Servius (*Commentaire sur les Bucoliques*, ad III, 111) présente l'interprétation allégorique comme une possibilité, pour autant que la signification littérale ne lui paraît pas gênante : *aut intellegimus hunc exisse, ut iuberet pueris suis ut arua inrigarent, quod illis cantantibus factum est, et re uera dicit 'riuos claudite' ; aut certe allegoricos hoc dicit : iam cantare desinite, satiati enim audiendo sumus*.

47. Dans l'invocation à Mécène de la deuxième *Géorgique*, La Cerda, à propos de *pelagoque uolans da uela patenti* (v. 41), prend davantage le temps de nommer le procédé en cause : le recours à la métaphore de la navigation, que les poètes utilisent souvent, tel un *locus communis*, au début de leurs œuvres, et qui a d'ailleurs été également adopté par des « non poètes » (comme Valère-Maxime qui est cité : V, 7, *init.*). En revanche, il ne s'attarde pas ensuite sur les autres éléments de l'image qui figurent aux vers suivants (*lege litoris oram, in manibus terrae*).

48. *Sed iam tempus iter longi cohibere libelli / ne tractum sine fine ferat fastidia carmen*.

49. Il est possible que La Cerda se recentre en fait sur l'image centrale de la navigation en ayant en tête les *saxa* (si peu) *horrenda* que découvrent les Troyens à la fin du chant III de l'*Énéide* (v. 559) quand ils sont effectivement confrontés à Charybde et Scylla.

50. Voir dans le premier volume du commentaire de La Cerda dédié à l'*Énéide* (*Aeneidos priores sex libri* : 1612), p. 87 sqq., p. 614 sqq.

51. Sur les peintures du temple de Junon et sa signification réflexive, voir notamment A. Barchiesi (1997), p. 273. Sur les portes du temple de Cumae et la proposition d'une signification métapoétique pour l'œuvre de Dédale, voir Deremetz (1995), p. 158-161 ; cf. Galand-Hallyn (1994), p. 103-105. Dans l'*explicatio* b p. 89, La Cerda fait cependant observer qu'en cinq vers (*Aen.* I, 469-473), Virgile fait entrer la plus grande partie du chant X de l'*Iliade* et le *Rhésos* d'Euripide.

52. Voir ainsi *nota* 4, p. 88.

53. Voir en particulier n. 6-7 p. 619-620.

54. La Cerda, *Bucolica et Georgica*, 1619, p. 348 sqq.

55. Un autre cas m'a arrêtée dans le commentaire du chant VII, mais il est en définitive moins significatif qu'il m'a d'abord semblé : au début de l'intervention de Junon au livre VII – que La Cerda analyse comme une « péripétie », où il est par ailleurs très sensible aux références tragiques – donc, à propos du monologue de la déesse en particulier, La Cerda introduit son *argumentum* de la manière suivante : *iacitur semen ad rem nouam ex interuentu Iunonis* (t. III, p. 51). Il m'a tout de suite semblé que l'image agricole lui était venue du contexte même, où elle apparaît à de multiples reprises, et pour commencer à propos des *exordia belli* qu'Allecto doit produire, de ce conflit qu'elle doit faire germer (*Aen.* VII, 339 : *sere crimina belli* ; VII, 551 : *spargam arma per agros...*). Mais l'image de la semence, du germe, se trouve en fait dès le début du commentaire à l'*Énéide*, à propos de *Multum ille et terris iactatus et alto* (t. II, *nota* 12 p. 4 : *en semen magnae partis Aeneidos...*).

56. Je pense en particulier au premier recueil du poète italien Giovanni Pascoli, *Myricae*.
57. L'image du vestibule apparaît ici encore : Tucca a dû penser, note La Cerda, que *Arma uirumque* était plus « visible », comme le réclamait ce lieu très visible, qui tient d'un vestibule (*in conspectu et ueluti uestibulo*) – scil. un incipit (voir la nota 7 p. où l'incipit des *Argonautiques* de Valerius Flaccus sont désignées comme un *primum uestibulum*).
58. Varus est aussi mentionné au début de la note ; La Cerda affirme ensuite (après le passage cité), en se rangeant à l'avis d'autres savants humanistes, qu'il est préférable de suivre l'avis de Virgile que celui de ses amis, et que *Ille ego qui...* est un début tout à fait digne de lui.
59. Il ne m'est pas encore possible de produire un relevé précis (en l'absence d'une édition de la totalité du commentaire de La Cerda qui permette de faire des recherches d'occurrences), mais il me semble que Virgile est tout particulièrement désigné par *uates* dans les premières pages de ce commentaire à l'*Énéide*, alors qu'ailleurs, il est souvent désigné ('simplement') par *poeta*. La référence à la prise d'augures peut relever aussi tacitement de la tradition (représentée, chez les commentateurs antiques, par Servius et surtout par Macrobie) consistant à faire de Virgile même l'incarnation d'un spécialiste de la religion, et même du *pontifex maximus* : voir ainsi Macrobie, *Sat. I*, 24, 16 ; avec les remarques de Cameron 2011, p. 518 sqq.).
60. Casali (2008). L'exemple-modèle que S. Casali commence par commenter se trouve dans la note de Servius *ad Aen. I*, 267 : il s'agit du traitement d'Anchise que Virgile ne fait pas arriver en Italie, alors que c'était le cas dans la version de Caton. L'auteur théorise à ce propos en disant que si Virgile s'éloigne ainsi de l'*historia*, c'est au nom de l'*ars poetica* (et non par ignorance) ; il illustre cette analyse en citant *Aen. VI*, 718, *quo magis Italia mecum laetere reperta*, vers qu'il ne lit pas dans son contexte (Anchise annonce à Énée qu'il va lui présenter les âmes pour qu'il se réjouisse encore plus avec lui – *mecum laetere* – d'avoir trouvé l'Italie), mais comme une allusion à la version catonienne écartée (« pour que tu te réjouisses d'avoir trouvé l'Italie avec moi »). S. Casali commente (p. 27) : « Le parole di Anchise vengono da Servio estraniare dal loro contesto e interpretate in un senso 'astratto', come un commento autoriflessivo sulla leggenda di Anchise [...] Il commentatore vede il commento dentro il testo. »
61. D'Anna (1975).
62. Nombreuses sont les notes où le commentateur décèle des allusions à des variantes mythologiques (ou à la version « véritable ») qui ne sont pas toujours rattachées à des œuvres déterminées. Quelques exemples au livre I : voir le commentaire de Servius *ad Aen. I*, 487, *Aen. I*, 491, *Aen. I*, 731.
63. Quelqu'un qui ne se serait pas intéressé à l'intertextualité en tant qu'intertextualité (qui n'a pas, au moins à l'occasion, étudié de près les rapports entre les textes en eux-mêmes) ne peut vraisemblablement avoir de « réflexe méta-poétique » d'aucune sorte. Les Anciens – les *grammatici ueteres* – avaient l'esprit éminemment intertextuel et cela favorisait sans doute leur disponibilité pour des lectures « allégoriques » ou « dans un sens figuré », sinon leur appétence pour celles-ci. Un des commentateurs du XVIII^{ème} s. qui rejette, en définitive, l'hypothèse que la couronne offerte par Hippolyte à Artémis au début de l'*Hippolyte couronné* d'Euripide soit à prendre dans un sens figuré, R.L. Valckenaer, parle ainsi des anciens scholiastes (*Euripidis Hippolytus*, ed. instruxit R.L. Valckenaer, 1768, p. 170) : *nec sane mirandum est de sensu hic allegorico cogitasse Scholiastas ; quum nihil in his inueniatur, quod non antiquissimi iam Poëtae transtulerint in sensus figuratos, quibus πλέκειν ὕμνον aeque dicebatur ac πλέκειν στέφανον*. « On ne trouve rien chez eux que les poètes les plus antiques n'aient déjà transposé dans un sens figuré » : autrement dit, si je comprends bien, l'interprétation des critiques anciens se fonde (tout bonnement, semble penser Valckenaer qui se distingue de ces anciens) sur l'observation de textes, plutôt nombreux, qui sont énumérés et cités tout de suite après, Pindare et Horace en tête.
64. Sur les « tropes of allusivity », voir S. Hinds (1998), p. 5-10 ; A. Barchiesi (1995) parle, lui, de « figure dell'intertestualità », ce qui est devenu en anglais (dans Barchiesi 2001, p. 129-140) « tropes of intertextuality ».

65. Quand je dis « connu », je pourrais moi-même figurer une référence précise à la prise en compte de cette remarque de Servius par Denis Feeney : voir Feeney (1984), p. 181 en particulier à propos d'*Aen.* I, 15 sqq. (l'amour de Junon pour Carthage) et la remarque que tout le contexte « anticipates the *Annales* » (voir maintenant aussi Goldschmidt (2013), p. 104). De façon moins aisément retraçable ou détectable par tous, « connu » pourrait aussi être le trope d'une allusion à des discussions sur le *mos poeticus* en jeu dans de tels cas, à savoir quand un auteur fait référence à un de ses prédécesseurs *en semblant l'annoncer*, le rendre postérieur parce que le sujet de son œuvre l'est par rapport au sien : je pense en effet, en particulier, à un séminaire d'Alain Deremetz au cours duquel nous discutâmes de cette habitude des poètes, en l'occurrence, en rapport avec les *Argonautiques* de Valerius Flaccus : voir maintenant Deremetz (2014), p. 62 (avec le rappel du concept barchiesien d'« allusion in the future tense »).

66. Des commentateurs postérieurs ont contesté la remarque de Servius au nom de la vraisemblance chronologique : Junon n'a pas pu avoir déjà entendu à l'époque du voyage d'Énée un discours que Jupiter devait prononcer bien plus tard, au moment des guerres puniques. Telle est, par exemple, la critique adressée à Servius par Sebastiano Corrado dans son commentaire au chant I de l'*Énéide* (1555). En fait, Servius n'est pas gêné par le fait que le narrateur épique fasse référence à des réalités connues de Virgile et non de ses personnages. Sa manière de commenter la célèbre comparaison du chant IV, v. 471, *scaenis agitated Orestes*, le montre : après avoir glosé l'ensemble de l'expression par « *famosus, tragoediis celebratus* », il revient sur *agitated* pour préciser que le mot peut indiquer que le personnage était en fureur (« agité », donc) mais aussi qu'il peut être pris comme le fréquentatif de *actus* (« maintes fois joué ») parce qu'il y avait eu beaucoup de tragédies à son sujet. Servius renforce la référence du poète à des représentations théâtrales connues de lui et non du personnage concerné, Didon (voir la note 471 d'A.S. Pease *ad loc.*, p. 363).

67. En référence au chapitre VIII de Stanford (1958).

68. Souvent aussi, c'est une manière de souligner sa propre intervention dans la tradition qu'il modifie, accroît, fait évoluer...

69. Et le commentateur peut faire preuve parfois du même excès de perspicacité que dans sa détection d'allusions ou d'autres données implicites : ainsi, quand Virgile reprend, aux v. 97-98 d'*Enéide* III, la fameuse prophétie délivrée par Poséidon dans l'*Iliade*, quant à la future suprématie troyenne (*hic domus Aeneae cunctis dominabitur oris / et nati natorum et qui nascentur ab illis*), Servius mentionne la référence à Homère (*sane hic uersus Homeri est*), mais se soucie surtout de relever le trait remarquable du vers suivant, à savoir une mention d'Apollon qui, pour lui, semble-t-il, pointe (tout en la figurant à la façon d'un trope) ladite référence à Homère : en effet « Homère avait repris ce vers d'Orphée qui l'avait lui-même repris d'Apollon Hyperboréen. Or c'est ce qu'il montre de manière remarquable au vers suivant en disant *haec Phoebus* (« voilà ce que Phébus ») ».

70. Le repérage des allusions aux variantes écartées – lues comme des commentaires de la part de Virgile sur sa manière de faire, et sur ses choix – est un autre exemple, mis en évidence, je l'ai rappelé, par S. Casali (Casali 2008).

71. Voir le commentaire *ad Aen.* III, 445.

72. Servius parle précisément d'*allegoria poetica* (et de périphrase) dans le commentaire au v. 291 de la troisième *Géorgique*, dans la transition entre le traitement du gros bétail et les développements sur le petit. Mais l'allégorie est si légère que *poeticus* signifie plus « de poète » que « relativement à la poésie ». Il s'agit de comprendre (je paraphrase l'explicitation de Servius) que, quand le poète se dit entraîné par l'amour dans des paysages – liés à la poésie (Parnasse, Castalie) – ardu, il signifie qu'il a le désir d'écrire sur un sujet difficile et jamais traité avant lui.

73. Voir en particulier le commentaire de Servius *ad Buc.* III, 20.

74. Juan Luis de la Cerda semble être aussi de cet avis, même s'il précise en outre que le v. 2 rend, selon lui, le verbe *βουκολιάσδεν* de Théocrite (*Id.* V, 60) : voir t. I, *nota* 7 p. 3.

75. Thill (1976).

76. En traduisant *alter ab illo* comme je l'ai fait et en reprenant ainsi l'expression, je suis, je pense, le raisonnement de Servius, dont le commentaire porte sur le v. 48 où il est question d'égalité. La Cerda (I, nota 12, p. 93-94) fait le même raisonnement et se recommande, quant à lui, de Pontano ; il rapproche l'emploi de *alter ab illo* ici de l'expression *alter ego*.

77. Au début de la Préface du commentaire aux *Géorgiques*, Servius rappelle les modèles dominants des trois œuvres de Virgile et distingue les *Géorgiques* des deux autres parce que Virgile y est parvenu à dépasser, et de loin, Hésiode. Ce n'est le cas ni dans l'*Énéide* par rapport à Homère (*quem licet longo interuallo secutus est tamen*), ni dans les *Bucoliques*, par rapport à Théocrite, *a quo* [cependant] *non longe abest*.

78. Je fais ce rapprochement, parce je suis persuadée que le passage d'*Énéide* II – l'apparition en songe d'Hector à Énée – est également le lieu d'une réflexion sur l'imitation, le rapport au *ille* dont on (le poète) cherche à être l'*alter* (Homère, en tenant compte de celui qui s'était dit être plus encore qu'un *alter* : une réincarnation d'Homère, Ennius). Je n'ai jamais réussi, je crois, à en proposer une démonstration suffisamment solide (il faudrait, en particulier, pouvoir mieux situer le v. 442 des *Annales* – *ei mihi, qualis erat*, qui forme la première partie d'*Aen.* II, 274 : *ei mihi, qualis erat, quantum mutatus ab illo* –, classé parmi les fragments de place incertaine par O. Skutsch, établir un lien entre le songe d'Énée et le songe d'Ennius dans le premier proème...), mais elle mériterait de l'être (Elliott 2008 – p. 251-252 et n. 28 et 33 à propos de *ei mihi qualis erat* – ne doute pas du rapport intertextuel entre le Songe d'Énée et le Songe d'Ennius) : Virgile met-il ainsi Ennius à distance ? ou Ennius et Homère (tel qu'il a été « changé » au fil des siècles notamment par les Ennius) ? Met-il en avant, au contraire, une spécificité de son modèle ennien, à la croisée de l'épopée (si *ei mihi qualis erat* vient bien d'un vers épique) et de la tragédie (la description d'Hector mutilé rappelle des vers d'*Andromacha Aechmalotis* et l'adresse d'Énée à Hector contient des échos à l'*Alexander* d'Ennius) ?

79. A. Thill (Thill 1980), en signalant les liens du discours d'Hector à Énée dans l'épisode du Songe avec le proème du chant I, avait donné la possibilité de lire ce discours le comme un proème « intégré » ou « narrativisé ». Voir également Perutelli (1974).

80. Casali (2008) assume ce point de vue et avance l'idée (p. 25, je traduis) que « si les notions comme l'auto-réflexivité, la métapoétique, peuvent sonner comme des notions 'modernes' à nos oreilles, en réalité, à un moment donné dans l'histoire de l'exégèse virgilienne antérieure à Servius, il y a certainement eu au moins un interprète qui a raisonné sur le texte de l'*Énéide* exactement en ces termes, et le commentaire de Servius et de Servius Danielis porte des traces évidentes de cette lecture métapoétique de l'*Énéide* ».

81. Deremetz (1995), p. 10.

RÉSUMÉS

L'interprétation métapoétique des textes antiques, des œuvres de la littérature latine en particulier, a trouvé en Alain Deremetz un de ses promoteurs les plus efficaces et elle trouve encore en lui un de ses représentants les plus consistants du point de vue théorique et méthodologique. Depuis la première édition du *Miroir des Muses* en 1995, cette manière d'interpréter les textes s'est diffusée, de manière irrégulière selon les communautés scientifiques ; elle est parfois devenue banale au point, peut-être, de faire oublier la nécessité de

démonstrations systématiques et rigoureuses ; il arrive qu'elle s'attire encore des critiques, dues parfois à une connaissance insuffisante des pratiques avérées de certains auteurs antiques, de métaphores du poétique que ceux-ci se sont transmises, ont fait évoluer, ont même détournées. Cette étude propose deux exemples d'interprétation méta-poétique discutés ou à discuter encore (un dans le centon virgilien *Europa*, le second dans la séquence qui unit Junon et Allecto dans l'*Énéide*), avant de présenter quelques attitudes à l'égard du méta-poétique de la part de commentateurs ayant marqué l'histoire de l'interprétation : les commentateurs virgiliens majeurs que sont Juan Luis de la Cerda et Servius montrent qu'ils connaissent bien certaines métaphores et leurs usages, Servius apparaissant sensible à d'autres procédés de la réflexivité (ce que nous appelons aujourd'hui « tropics of allusivity » notamment) ; le cas de Muret commentant l'*Ode* I, 26 d'Horace ainsi que quelques autres exemples épars font naître, quant à eux, l'hypothèse que si le méta-poétique n'est pas aussi représenté qu'on pourrait l'espérer dans les discours critiques jusqu'au XX^e siècle, c'est parce qu'il était jusqu'alors surtout présent dans les poèmes – constitutif du faire poétique – et qu'il avait ainsi moins vocation à être analysé qu'à être imité et (re)mis en œuvre. Le parcours proposé n'est certainement pas exhaustif et il s'est surtout agi de présenter un certain nombre d'exemples-tests, sinon jalons, dans ce qui pourrait former une histoire utile de ce mode d'interprétation.

INDEX

Mots-clés : Méta-poétique, réflexivité, métaphores poétiques, images du poétique, Alain Deremetz, tropics of allusivity, Alexandrian footnotes, allégorie, Allecto-Erato, Servius, La Cerda, Horace, Muret