



HAL
open science

“ Le merveilleux et la merveille dans l’Enéide, le Roman d’Eneas et le Eneasroman ”

Delphine Pasques, Judith Rohman, Jean-René Valette

► To cite this version:

Delphine Pasques, Judith Rohman, Jean-René Valette. “ Le merveilleux et la merveille dans l’Enéide, le Roman d’Eneas et le Eneasroman ”. De Troie en Thuringe: l’Eneas de Heinrich von Veldeke,, l’Harmattan, 2020. hal-03113633

HAL Id: hal-03113633

<https://hal.science/hal-03113633v1>

Submitted on 7 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Delphine PASQUES, Judith ROHMAN, Jean-René VALETTE*

**La merveille et le merveilleux
dans l'*Énéide*, le *Roman d'Énéas* et l'*Eneas***

Pour Simon Rohman-Sénac, très jeune merveille
qui vit le jour pendant la rédaction de cet article

Résumé : Les thèmes et motifs du merveilleux ainsi que la présence de la merveille comme marque d'étonnement se retrouvent, avec des accents et des traitements variables, dans les trois œuvres analysées ci-après : l'*Énéide*, le *Roman d'Énéas* et l'*Eneas* de Veldeke. Après un état des lieux lexical et conceptuel, l'art de la merveille et du merveilleux sera envisagé dans son rapport avec la mythologie, le monde courtois et l'histoire. Menée depuis l'épopée romaine jusqu'au roman d'antiquité français et à sa traduction allemande, cette étude de poétique contrastive s'efforce de dégager un certain nombre d'enjeux esthétiques et idéologiques.

1 Introduction

En transposant l'*Énéide* vers 1165, le *Roman d'Énéas* « fonde vraiment l'esthétique des Belles-Lettres en langue d'oïl¹ ». De toutes les œuvres élaborées au cours de la Renaissance du XII^e siècle, il constitue sans doute « le meilleur relais entre la beauté romaine et la beauté romane² », au point qu'au moment encore où il écrit sa *Commedia*,

* Delphine PASQUES, Sorbonne Université, STIH (« Sens Texte Informatique Histoire », UR 4509), delphine.pasques@sorbonne-universite.fr / Judith ROHMAN, Université de Rennes 2, CELLAM (« Centre d'Études des Langues et Littératures Anciennes et Modernes », EA 3206), judith.rohman@univ-rennes2.fr / Jean-René VALETTE, Sorbonne Université, « Étude et édition de textes médiévaux » (EA 4349), jean-rene.valette@sorbonne-universite.fr.

¹ Daniel POIRION : *Résurgences. Mythe et littérature à l'âge du symbole (XII^e siècle)*, Paris : PUF, 1986, p. 65. Voir aussi Jean-Charles HUCHET : *Le Roman médiéval*, Paris : PUF, 1984. Sur le *Roman d'Énéas*.

² D. POIRION (note 1), p. 66. Faut-il rappeler avec D. POIRION qu'« un des caractères constants de la littérature qui se crée en français, au Moyen Âge, est la con-

Dante doit consulter les deux traditions, celle de l'*Énéide* et celle du *Roman d'Énéas*. Peu après l'avènement du récit français (entre 1170 et 1190), Heinrich von Veldeke compose un *Eneas* que l'histoire littéraire rattache au genre de l'« adaptation courtoise » (« die höfische Bearbeitung »)³, genre également représenté par l'*Erec* et l'*Iwein* de Hartmann von Aue, le *Tristan* de Gottfried de Strasbourg ou le *Parzival* de Wolfram von Eschenbach.

De l'*Énéide* au *Roman d'Énéas*, s'accomplit une « mise en roman », c'est-à-dire, au sens premier du mot, une « traduction » en langue romane du poème de Virgile⁴. D'une œuvre à l'autre, certaines distorsions apparaissent, parmi lesquelles l'importance accrue accordée à la thématique amoureuse : sans rien oublier des malheurs de Didon, l'auteur du *Roman d'Énéas* consacre plus de 1600 vers aux sentiments qui unissent Lavine et le héros éponyme. L'amour, après tout, n'est-il pas « une invention française du XII^e siècle⁵ » ?

Au plan formel, d'autres écarts se révèlent, étroitement liés au genre auquel se rattachent les premiers romans d'antiquité, qu'il s'agisse du *Roman de Thèbes* ou du *Roman d'Énéas*, ces « romans épiques⁶ » qui traduisent Stace ou Virgile⁷. Or, comme le note Daniel POIRION à propos du sublime héroïque de la *Chanson de Roland*, « déjà pour

frontation avec la littérature latine de l'Antiquité romaine » (*Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris : PUF, 1982 (= Que sais-je ?), p. 33).

³ Pour une analyse critique de ce concept, voir Marie-Sophie MASSE : *Translations de l'œuvre médiévale (XII^e-XVI^e siècles) : Erec et Enide – Erec – Ereck*, Würzburg : Königshausen & Neumann (= Rezeptionskulturen in Literatur- und Mediengeschichte 15), à paraître en 2020.

⁴ Voir Francine MORA : « *Metre en romanz* ». *Les romans d'antiquité du XII^e siècle et leur postérité (XIII^e-XVI^e siècle)*, Paris : Champion, 2008.

⁵ Selon la formule éponyme prêtée à Charles SEIGNOBOS. Voir *ID.* : « L'amour est-il une invention moderne ? », in : *Le Quotidien*, n° 749, 27 février 1925, repris in : *ID.* : *Études de politique et d'histoire*, Paris : PUF, 1934, p. 286-289. Le *Roman d'Énéas* est souvent présenté comme le premier roman d'amour de la littérature française (voir Jean-Charles HUCHET : *Le Roman médiéval*, Paris : PUF, 1984).

⁶ Nous empruntons cette expression à D. POIRION : « Théorie et pratique du style au Moyen Âge : le sublime et la merveille », in : *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1986, p. 15-32, ici p. 25.

⁷ Sur Virgile, poète « grand et sublime », voir Erich AUERBACH : *Le Haut Langage. Langage littéraire et public dans l'Antiquité latine tardive et au Moyen Âge*, traduit de l'allemand par Robert KAHN, Paris : Belin, 2004, en particulier le chapitre III : « Camille, ou sur la renaissance du sublime ». Sur l'évolution des conceptions du sublime, voir aussi Daniel POIRION : « L'écriture épique : du sublime au symbole », in : *Relire le Roman d'Énéas*, dir. Jean DUFOURNET, Paris : Champion, 1985 (= Unichamp), p. I-XIII.

désigner l'effet esthétique de ce style un adjectif vient concurrencer *grant* et *halt* ». Il s'agit de l'adjectif *merveilleux* :

[Cet adjectif] apparaît pour marquer la qualité étonnante de la grandeur épique [...] dans la parfaite unité de style de notre épopée le *merveilleux* qui surgit ouvre une faille qui débouche sur d'autres valeurs que celles de ce monde⁸.

Au XII^e siècle, de fait, si la chanson de geste hésite encore entre le sublime et la merveille, le roman, et singulièrement le roman arthurien, prendra très vite le parti de la merveille et du merveilleux.

Pour confronter les trois œuvres qui nous intéressent, nous nous attacherons à l'« effet esthétique » que repère D. POIRION – la merveille – et nous l'envisagerons dans le rapport que celle-ci entretient avec ce que nous appelons aujourd'hui le merveilleux, depuis l'épopée romaine jusqu'au roman d'antiquité français et à sa translation allemande. Une première partie prendra appui sur le lexique de la merveille et du merveilleux. Dans un second temps, la merveille permettra d'interroger trois thèmes clés : Dieu et les dieux, la poétique de l'hyperbole, le rapport à l'histoire et la question de la vérité.

2 Du lexique aux concepts

2.1 Du lexique aux concepts dans le *Roman d'Énéas*

En français, le substantif féminin *merveille* provient, tout à fait régulièrement, de l'adjectif latin *mirabilis* employé au neutre pluriel (*mirabilia*). Parmi les occurrences figurant dans le *Roman d'Énéas*⁹, on retiendra les exemples suivants :

Mesapus dist : 'Or oy merveilles !' (*Roman d'Énéas*, v. 4298)

« Mesapus dit : 'J'entends des paroles surprenantes !' »
Merveilles fist illuec le jor. (*Roman d'Énéas*, v. 5739)

⁸ D. POIRION (note 6), p. 24.

⁹ Notre édition de référence est la suivante : *Le Roman d'Énéas*, édition critique d'après le manuscrit BnF fr. 60, traduction, présentation Aimé PETIT, Paris : Librairie générale française, 1997 (= Lettres Gothiques).

La merveille et le merveilleux

« Énéas¹⁰ fit des prodiges ce jour-là. »

Le paradigme morphologique du mot comprend également :

L'adjectif *merveilleux* :

Troye fu cité merveilleuse
et de touz biens moult plentiveuse. (*Roman d'Énéas*, v. 954-955)

« Troie était une cité extraordinaire regorgeant de tous biens. »

et une feste, an remembrance
de la merveilleuse vengeance
que d'un mostre fist Ercullés. (*Roman d'Énéas*, v. 4711-4713)

« Une fête en souvenir de l'extraordinaire châtement qu'Hercule infligea à un mostre. »

Le verbe *soi merveillier* :

Quant Eneas li recontoit,
La roïne s'en merveillloit
des maulz, des paines et dolorz
qu'il avoit souffert mainz jors. (*Roman d'Énéas*, v. 1280-1283)

« Tandis qu'Énéas lui faisait ce récit [la chute de Troie], la reine était stupéfaite des maux, des peines et des douleurs qu'il avait si longtemps endurés. »

L'adverbe *merveilles*, *merveilleusement* et la locution adverbiale *a (grant) merveille* :

¹⁰ Dans son édition, A. PETIT emploie différentes graphies pour le nom du personnage éponyme : « Eneas » dans le texte d'ancien français, « Enéas » dans la traduction en français moderne, « Le Roman d'Eneas » sur les pages de couverture et de titre ainsi que dans les titres courants. Nous rétablissons les accents dans nos citations afin de distinguer le héros du *Roman d'Énéas* de celui de l'œuvre de Veldeke, orthographié « Eneas » sans accents. La forme francisée « Énée » désignera le protagoniste de l'épopée virgilienne ou servira de terme générique. Pour la reine de Carthage, nous emploierons la forme francisée « Didon » pour les trois héroïnes. Par la forme latine « Lavinia », nous renverrons à la fille de Latinus dans l'*Énéide* et l'*Eneas*, par la forme francisée « Lavine » à la princesse du *Roman d'Énéas*.

La merveille et le merveilleux

Merveilles ert sa teste belle,
quant .I. grant cierge li ardoit
sor chascun rain que il avoit. (*Roman d'Énéas*, v. 3645-3647)

« Sa tête était merveilleusement belle lorsqu'un grand cierge brillait sur chacun de ses bois. »

mes mout en y muert a merveille :
la mer en est toute vermeille. (*Roman d'Énéas*, v. 5722-5723)

« Mais on y meurt prodigieusement, la mer en est toute vermeille. »

Si l'adjectif *merveillos* est attesté très tôt¹¹, il faut attendre le XVII^e siècle pour voir surgir et s'imposer dans la langue le tour substantivé *le merveilleux*. L'élaboration de cette catégorie abstraite accompagne la cristallisation du merveilleux en genre littéraire et s'inscrit sur le fond du débat qui l'oppose au vraisemblable¹². Pas plus que le genre littéraire du conte merveilleux, le Moyen Âge ne connaît donc le concept intellectuellement unifié qui lui correspond. Seules existent les merveilles, comme se plaît à le souligner Jacques LE GOFF, c'est-à-dire « un univers sans doute, ce qui est très important, mais un univers d'objets, une collection plus qu'une catégorie de l'esprit ou de la littérature¹³ ».

Prendre acte de cette « non-coïncidence conceptuelle, entre le *mirabilia* collectif pluriel médiéval, et le merveilleux singulier collectif actuel¹⁴ » n'interdit pas, pour autant, de solliciter le concept et les modèles herméneutiques d'aujourd'hui¹⁵ pour « remonter » vers les

¹¹ Dès la *Chanson de Roland* (vers 1080), v. 370 : « Dist Blancandrins : 'Merveilus hom est Charles / Ki cunquist Puille e trestute Calabre !' » (« Blancandrin dit : 'Un homme extraordinaire, Charles, lui qui conquiert la Pouille et toute la Calabre' »). Citation d'après : *La chanson de Roland*, édition critique et traduction de Ian SHORT, Paris : Librairie Générale Française, 1990 (= Lettres Gothiques).

¹² René BRAY : *La formation de la doctrine classique*, Paris : Nizet, 1951. Voir en particulier le chapitre 3 de la troisième partie.

¹³ Jacques LE GOFF : *L'Imaginaire médiéval*, Paris : Gallimard, 1985, p. 18.

¹⁴ Jacques LE GOFF : « Réflexions sur le merveilleux en guise d'ouverture », in : *Démons et merveilles au Moyen Âge, Actes du IV^e Colloque International (mars 1987)*, dir. Denis MENJOT, Nice : Les Belles Lettres, 1990, p. 7-21, ici p. 9.

¹⁵ Voir Tzvetan TODOROV : *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Seuil, 1972. De nombreux médiévistes ont tenté d'adapter au merveilleux et au fantastique de leur période le modèle qu'il propose à partir de la distinction entre l'étrange, le fantastique et le merveilleux.

réalisations du terme représentées dans les textes de l'Antiquité et du Moyen Âge. C'est cependant la démarche inverse que nous avons privilégiée – *sémasiologique* et non *onomasiologique*, selon le vocabulaire des linguistes –, celle qui conduit des signes à la notion. Il nous a paru pertinent de partir des emplois du mot *merveille* et de ses dérivés¹⁶ pour creuser le concept au vu des « collections » de merveilles offertes par nos textes.

En ce qui concerne le *Roman d'Énéas*, le relevé des occurrences appelle cinq observations principales.

Premièrement, l'étymologie du mot *merveille* (*mirabilia*) implique un étonnement¹⁷, aisément formalisable en termes logico-grammaticaux à partir de la perception d'un écart entre une expérience acquise ou une opinion commune et l'événement inattendu qui se produit. Le paradoxe et la comparaison sont en l'occurrence les deux figures les plus représentées, la merveille relevant de l'insolite ou de l'incomparable (ce que souligne en particulier la rime topique *merveille / (non) pareille*). À cela s'ajoute que la merveille ne déclenche pas seulement un ébranlement intellectuel. Elle s'accompagne aussi d'un trouble émotif : joie indicible, jubilation intense, certes, mais aussi angoisse et épouvante.

Deuxièmement, en ce qu'elle est une expérience cognitive et sensible, la merveille mobilise un sujet : « Charlemagne est un homme 'merveilleux', la bataille est 'merveilleuse'. Il ne s'agit pas d'une qualité objective du monde. On se réfère implicitement à un regard qui voit, un esprit qui juge, un cœur qui s'étonne¹⁸ ». Cette observation permet de fonder les coordonnées de l'altérité merveilleuse – l'autre, l'ailleurs et l'autrefois¹⁹ – sur la perception d'un écart culturel :

Quant au phénomène lui-même, on peut le définir comme la manifestation d'un écart culturel entre les valeurs de référence, servant à établir la communication entre l'auteur et son public, et les qualités d'un monde *autre*. Notre objet étant la littérature, c'est du terme merveilleux que nous nous servirons pour désigner la présence de cette altérité dans les œuvres médiévales [...]. Le merveilleux médiéval, plus qu'aucune autre manifes-

¹⁶ Nous aurions pu faire un autre choix, en nous intéressant par exemple au champ lexical du merveilleux, ce qui permet de relever des mots comme « enchantement » (*Roman d'Énéas*, v. 821) ou « sorcière » (*ibid.*, v. 1990).

¹⁷ Faut-il rappeler la valeur fondamentale du verbe latin *mirari*, « s'étonner » ?

¹⁸ D. POIRION (note 1), p. 4.

¹⁹ Voir Francis DUBOST : *Aspects fantastiques de la littérature narrative. L'autre, l'ailleurs et l'autrefois (XII^e-XIII^e siècle)*, Paris : Champion, 1991.

La merveille et le merveilleux

tation littéraire, relève d'une critique de la « réception », notre lecture moderne prenant le relais d'une lecture médiévale où se creusait l'écart entre divers systèmes de signes²⁰.

Troisièmement, dans le texte roman, les lexèmes *merveille*, *merveilleus*, *soi merveillier*, *merveilleusement* ou *a grant merveille* constituent autant de « marques d'étonnement²¹ » – un étonnement thématique dans la diégèse à travers les yeux d'un personnage qui *se merveille* ou assumé par un narrateur qui, en surimpression au récit²², présente, parfois non sans emphase, un certain nombre de *merveilles à dire* ou *à voir*. « Effet esthétique », selon la formule citée plus haut, la merveille résulte ainsi d'un art concerté, ce que montre l'exemple suivant, où la tempête que doivent affronter Énée et ses compagnons donne lieu à une véritable « mise en merveille » (on notera la rime *esparpeille* / *merveille* et la réaction d'Énée au discours direct)

Li vens aquelt les autres nez ;
brisent mas et deschirent très,
par celle mer les esparpeille,
Dans Enea mout se merveille :
'Chetis, fait il, quel aventure !' (*Roman d'Énéas*, v. 156-160)

« Le vent s'attaque aux autres navires, mettant en pièces mâts et vergues, il les éparpille sur la mer. Le seigneur Énéas est bouleversé : 'Misérable, dit-il, quel coup du sort !' »

On a souvent remarqué qu'à la différence des contes folkloriques qui n'y trouvent rien de particulier, les auteurs savants présentent souvent le merveilleux comme un élément extraordinaire, fortuit, et le mettent comme tel en vedette²³. L'humain des contes n'est pas « ein Staunender », il ne s'étonne pas devant une citrouille que l'on transforme en carrosse. Dans ce type de récits qu'André JOLLES rattachait aux formes simples²⁴, le merveilleux n'est pas merveilleux, mais natu-

²⁰ D. POIRION (note 2), p. 3-6.

²¹ D. POIRION (note 6), p. 24.

²² Sur la fonction métalinguistique du lexème *merveille*, voir F. DUBOST (note 19), p. 60 *sq.*

²³ Marie-Louise TENEZE : « Du conte merveilleux comme genre », in : *Arts et Traditions Populaires* 18 (1970), p. 56.

²⁴ André JOLLES : *Formes simples*, trad. de l'allemand par Antoine Marie BUGUET, Paris : Seuil, 1972. Voir aussi Michel STANESCO : « Le conte de fées et le merveilleux romanesque », in : *Réception et identification du conte depuis le Moyen*

rel – ce qui permet, en termes généraux, de distinguer entre *un merveilleux sans merveille*, qui n'assortit pas le motif merveilleux du retentissement subjectif que procure l'expérience de la merveille, et *une merveille sans merveilleux*, c'est-à-dire un étonnement qui ne porte pas sur un élément relevant du surnaturel ou qui correspond à un emploi affaibli du mot²⁵.

De la première catégorie relève le récit de la métamorphose du dieu qui ne suscite aucune merveille. Aucun terme ne souligne le prodige, aucun foyer subjectif (focalisation) ne le met en perspective :

Li diex d'amors fait ses commanz,
del varillet a pris les semblanz,
tel cors, tel vout, telle figure,
tel vestement, tel aleüre. (*Roman d'Énéas*, v. 794)

« Le dieu d'amour s'exécute, il a pris l'apparence du garçon, son corps, son visage, ses traits, ses vêtements, son allure. »

À l'inverse, le récit de la chute de Troie ne s'accompagne d'aucun motif merveilleux (aucun contenu « surnaturel »). Il suscite pourtant la *merveille* de la reine²⁶.

S'il est possible de distinguer ainsi entre merveille et merveilleux, c'est, à l'évidence, dans les liens qu'ils nouent, dans les jeux de concordance ou de discordance ménagés par le narrateur²⁷, qu'il importe de rechercher les clés d'une poétique²⁸.

Quatrièmement, prendre en considération la racine étymologique de *merveille*, celle que l'on trouve dans le latin *mirabilia* et dans le français moderne *miroir*, conduit à s'intéresser, d'après J. LE GOFF, à la relation privilégiée que le merveilleux entretient avec le regard :

Âge, dir. Michel ZINK et Xavier RAVIER, Actes du colloque de Toulouse, janv. 1986, Toulouse-Le Mirail, 1987, p. 11-20.

²⁵ C'est le cas notamment dans les expressions impersonnelles, du type *ce n'est pas merveille si*. Par exemple : « n'est merveille s'il s'esjoïrent » (« leur allégresse n'a rien de surprenant ») (*Roman d'Énéas*, v. 3337).

²⁶ Voir l'exemple cité plus haut.

²⁷ Pour l'exemple d'une remarquable concordance, on ne se reportera à la description du tombeau de Camille (*Roman d'Énéas*, v. 7681 sq.).

²⁸ Voir Jean-René VALETTE : « Les motifs merveilleux à l'épreuve du Graal : l'exemple de la *Queste del Saint Graal* », in : *Romans d'Antiquité et littérature du Nord. Mélanges offerts à Aimé Petit*, dir. Sarah BAUELLE-MICHELS et al., Paris : Champion, 2007, p. 755-768.

La merveille et le merveilleux

Avec les *mirabilia*, nous avons au départ une racine *mir* (*miror*, *mirari*) qui implique quelque chose de visuel. Il s'agit d'un regard. Les *mirabilia* ne vont pas se cantonner à des choses que l'homme admire avec les yeux, devant lesquelles on écarquille les yeux, mais au départ il y a cette référence à l'œil qui me paraît importante, parce que tout un imaginaire peut s'ordonner autour de cet appel à un sens²⁹.

La comparaison avec l'anglais (*marvelous* et *wonderful*) et avec l'allemand (*Wunder*) ne manque pas d'intérêt. À la différence de l'anglais, qui dispose des deux étymons, l'allemand se trouve privé de la racine *mir-* tandis que le français ne possède pas de mot dérivé de **uen*. L'allemand accède néanmoins à cette référence fondamentale au regard grâce au lexème *seltsan*, qui est plus rarement représenté que *wunder*³⁰.

Cinquièmement, à partir de la langue des clercs et d'un vaste corpus d'*exempla*, J. LE GOFF propose de répartir le surnaturel occidental des XII^e et XIII^e siècles en trois domaines que recouvrent à peu près trois adjectifs, *mirabilis*, *magicus*, *miraculosus* :

Mirabilis. C'est notre merveilleux avec ses origines préchrétiennes [...] *Magicus*. Le terme en soi pourrait être neutre pour les hommes de l'Occident médiéval, puisque théoriquement on reconnaissait l'existence d'une magie noire qui était du côté du Diable, mais aussi d'une magie blanche qui était licite. En fait le terme *magicus*, et ce qu'il recouvre, très rapidement, a balancé du côté du mal, du côté de Satan. *Magicus*, c'est le surnaturel maléfique, le surnaturel satanique. Le surnaturel proprement chrétien, ce que l'on pourrait appeler justement le surnaturel chrétien, c'est ce qui relève du *miraculosus*, mais le miracle, le *miraculum*, ne me paraît être qu'un élément, et je dirais un élément assez restreint du vaste domaine du merveilleux³¹.

L'intérêt de cette proposition vient de ce que l'historien prend appui, non sur les artefacts d'aujourd'hui, mais sur les mots mêmes du Moyen Âge, qu'il leste d'une valeur conceptuelle. Il est permis ou de faire coïncider ou non cette cartographie avec les écarts culturels et les « divers systèmes de signes » que suscite l'écriture de la merveille³².

²⁹ J. LE GOFF (note 13), p. 18.

³⁰ Sur point, voir plus loin, dans le chapitre consacré à l'*Eneas*, les remarques relatives à *seltsan* (2.1.1).

³¹ J. LE GOFF (note 13), p. 22.

³² Voir sur ce point D. POIRION (note 2).

2.2 Dans l'*Eneas*

Avant d'examiner les emplois des deux lexèmes qui expriment la merveille et le merveilleux dans l'*Eneas* (*wunder* et *seltsan*), signalons que le roman de Veldeke est bel et bien parcouru par une opposition entre merveilleux et non merveilleux, entre monde irréel et monde réel, comme le montre le début du combat entre les Troyens et des guerrières de Camille³³. Ceux-ci prennent en effet les amazones pour des sirènes ou des déesses :

die stolzen troiane,
sie warn des enwane,
daz ez waren gotinne
oder merminne,
die ersterben nine mohten (*En* 8907-8911)

« Les fiers Troyens pensaient que c'étaient des déesses ou des sirènes qui ne pouvaient pas mourir.³⁴ »

Puis ils comprennent qu'elles ne sont que des femmes (*En* 8929) : « ein rehtez wibher » (« une armée de femmes en chair et en os »). Les créatures merveilleuses sont déclassées en simples humains mortels (qui plus est féminins) : le passage de l'irréel au réel prouve que l'opposition entre merveilleux et non merveilleux est opérante dans cet univers de discours.

wunder

L'article consacré au lexème *wunder* dans le dictionnaire de Jacob et Wilhelm GRIMM compte 62 pages – c'est dire la richesse de son histoire. La racine étymologique en est **un-tro-*, « être submergé par,

³³ Cette opposition entre monde irréel et monde réel, comme l'expliquent Michel ZINK et Michel STANESCO (*L'Histoire européenne du roman médiéval*, Paris : PUF, 1992, p. 17), n'existe pas dans l'univers des contes, où « le naturel et le surnaturel s'enchevêtrent dans un rapport primordial d'appartenance », alors que « le roman tient d'un monde où cette unité ontologique initiale a disparu à jamais [...], il est subséquent à une dualité de la réalité, à une polarité entre ici et ailleurs, entre le proche et le lointain, l'objectif et le subjectif, entre un monde réel et un monde irréel » (*ibid.* p. 18).

³⁴ Toutes les traductions de l'*Eneas* sont de Delphine PASQUES.

sous l'emprise de³⁵ ». Dès les emplois les plus anciens qui nous sont parvenus, deux sens coexistent³⁶ : d'une part un sens dit « subjectif », soit l'émotion déclenchée par quelque chose d'étonnant ; d'autre part un sens dit « objectif », à savoir ce qui déclenche l'émotion, et qui n'est pas nécessairement lié au surnaturel.

Dans le texte de Veldeke, le signe *wunder* est attesté 35 fois comme substantif, base de groupe nominal ; 4 fois comme adjectif, dans *wunderlich* ; 6 fois comme adverbe *wunderliche(n)* ; une fois comme adverbe, dans *wundern*³⁷. Les emplois de *wunder* dans des tournures figées sont très nombreux³⁸. Nous relevons 5 occurrences du verbe

³⁵ L'étymologie de *wunder* nous a été communiquée par Rosemarie LÜHR : « *Wunder* liegt eine Ableitung von der Wurzel uridg. *uen- ‚überwältigen, gewinnen‘ zugrunde (zu dieser Wurzel vgl. Helmut RIX: *Lexikon der indogermanischen Verben*, Wiesbaden 2001, S. 680). Es handelt sich um ein Nomen actionis mit dem Suffix uridg. *-tro- (urgerm. *-θra-/*-ōra- mit Vernerschem Gesetz) und Schwundstufe der Wurzel, also um eine Vorform vorurgerm. *un-tro- (mit Schwundstufe der Wurzel) in der Bedeutung ‚Überwältigung; Überwältigt-Sein (von etwas)‘ im abstrakten Sinn (zur Wortbildung vgl. Wolfgang MEID: *Germanische Sprachwissenschaft*, Bd. 3: *Wortbildungslehre*, Berlin 1967, S. 181) ». Message électronique du 21/10/2019.

³⁶ Jacob und Wilhelm GRIMM : *Deutsches Wörterbuch*, 33 vol., Leipzig 1854–1961, vol. 30, col. 1784 : « subjektiv als bezeichnung für einen gefühlsvorgang oder -zustand im sinne von ‚verwunderung, erstaunen‘, auch [...] ‚bewunderung‘ und (häufig) ‚neugier‘ » (« subjectivement comme désignation d'un processus ou d'un état émotionnel dans le sens de 'étonnement', aussi d'admiration' et souvent de 'curiosité' ») ; *ibid.* col. 1793 : « objektiv als bezeichnung für etwas, was verwunderung und staunen hervorruft [...] die vorstellung des übernatürlichen [spielt] nur teilweise eine rolle » (« objectivement comme désignation de ce qui déclenche surprise et étonnement [...] ; sens coexistant d'emblée avec le premier sens. La représentation du surnaturel ne joue pas toujours un rôle »). Cité d'après la version en ligne. URL : <<http://dwb.uni-trier.de/de/>>. Traductions par Delphine PASQUES.

³⁷ *wunder* (nom neutre) : *En* 986, 1425, 2257, 2281, 2322, 2405, 2897, 2900, 2994, 9195, 5291, 3469, 3515, 5060, 5136, 5254, 5773, 6055, 6654, 7001, 7095, 7421, 7656, 8392, 8904, 8976, 9247, 9390, 11145, 11190, 11918, 12090, 13002, 13247, 13391 ; *wunderlich* (adjectif) : *En* 1005, 2520, 3523, 6045 ; *wunderliche(n)* (adverbe) : *En* 2039, 2465, 2729, 4963, 5458, 10736 ; *wundern* (adverbe) : *En* 11881. Selon la transcription en ligne de Jean L. C. PUTMANS, basée sur l'édition de Ludwig ETTMÜLLER. URL : <<http://www.hs-augsburg.de/~harsch/augustana.html>>.

³⁸ Cf. par exemple la construction attributive à la forme négative *dehein wunder sin* (« ne pas être étonnant »), cf. *En* 2894-2897 : « daz was Sybillen wole chunt, / ez forhte aber Eneas, / wande ez im vnchunt was. / daz enwas dehein wunder » (« Sibylle le connaissait bien [le torrent de feu à l'entrée des enfers], mais cela effraya Eneas parce qu'il ne le connaissait pas, ce n'était pas étonnant »). Le nar-

wundern / *sich wundern* (« étonner / s'étonner »), aux effets de sens très variables selon les constructions et les contextes d'emploi³⁹. Employé à la forme négative, ce verbe exprime la correspondance entre une attente et l'épreuve des faits, soit l'absence d'étonnement. Le verbe *wundern* et la locution verbale *wunder sîn* (avec le datif de la personne concernée par l'émotion) prennent le sens défini par GRIMM comme « subjectif », ils désignent un état émotionnel ; les emplois nominaux et adjectivaux de *wunder* correspondent davantage au sens « objectif » de GRIMM, visant des objets discursifs ou des qualités d'objets propres à déclencher l'émerveillement.

Dans un même contexte, on peut observer deux occurrences substantivales de *wunder* qui présentent des effets de sens très différents. Lorsque Didon, peu avant son suicide, s'adresse à sa sœur Anna, elle emploie une première fois le lexème *wunder* au sujet de la magicienne :

in der burch ist ein w<ip>,
div starche zöber chan [...]
si chan wnderes vil.⁴⁰ (*En* 2265-2266, 2281)

« Il y a dans la ville une femme qui connaît des magies puissantes [...]. Elle peut accomplir des choses extraordinaires. »

Didon opère une distinction entre « zöber » (« magie », lat. *magicum*) et *wunder* (« merveille, merveilleux », lat. *mirabilia*) : la connaissance de l'amour, des remèdes, de la philosophie, des planètes, des

ratureur souligne le caractère compréhensible de la peur qu'éprouve Eneas lors de l'entrée aux enfers. On retrouve le même sémantisme de l'évidence dans la question rhétorique *was wunders daz* (« quoi d'étonnant à... »), par exemple *En* 11190.

³⁹ *wundern* (verbe faible) : *En* 376, 1231, 6291, 10838, 11346. Le narrateur explique par exemple que les richesses prodiguées par le roi Evander à son fils Pallas, lors de son adoubement, correspondent bien à « ce qui se fait », et qu'elles n'ont rien d'extraordinaire (*En* 6291-6293) : « <de>s erwnderet mich niet, / daz in sin vater wol beriet / mit giwafine und mit giwande. » (« Je ne m'étonne guère de ce que son père l'équipât si richement en armes et en habits »). On peut également citer les nombreuses adresses au lecteur, de type *swen sô des wundert* « quiconque s'en étonne » (par exemple *En* 376, à propos de la description de Carthage). Dans cette construction, l'étonnement d'un récepteur potentiel (*swen*, « quiconque ») n'est pas affirmé, mais simplement envisagé par le narrateur, et d'emblée contré.

⁴⁰ Dans le manuscrit de référence (« Berliner Bilderhandschrift », Bibliothèque Nationale de Berlin, mgf 282), le lexème *wunder* présente très fréquemment la graphie abrégée *wnder* : la voyelle tonique n'est pas rendue graphiquement.

prophètes, ainsi que la capacité de prédire l'avenir, relèvent de la magie; faire disparaître la lune et la lumière du soleil relève de *wunder*. Dans la définition de GRIMM, il s'agit d'un sens « objectif » de *wunder*, lié ici au surnaturel.

Dans la même séquence textuelle, Didon s'adresse à Anna pour lui montrer Eneas qui s'éloigne avec ses navires, affirmant :

si sprach : 'swester < >,
 hastu ouh wnder *gesehen*?' (En 2256-2257)

« Elle dit : 'Ma sœur, as-tu toi aussi vu cette chose extraordinaire ?' »

Dans ce contexte, *la* chose inconcevable que Didon montre à sa sœur n'est guère surnaturelle. Le sens en est, dans l'approche de GRIMM, « objectif » : est désigné le stimulus d'un état émotionnel, et non l'état émotionnel lui-même – mais ce stimulus ne vaut que pour une subjectivité particulière.

Au niveau terminologique, la distinction opérée par GRIMM entre sens « subjectif » (l'émotion déclenchée) et sens « objectif » (ce qui déclenche l'émotion) est difficile à mettre en œuvre, sachant que parmi les emplois dits « objectifs », certains sont intersubjectifs (objet et/ou perception reconnus comme extraordinaires par la communauté des locuteurs) et d'autres seulement subjectifs (extraordinaire pour un seul locuteur). Dans un souci de clarté, on distinguera entre le merveilleux (compris comme l'extraordinaire ontologique, reconnu de manière intersubjective dans une communauté de locuteurs donnée) et la merveille (l'extraordinaire qui vaut pour un ou plusieurs locuteurs, et qui n'est pas nécessairement lié au surnaturel).

Ces deux premiers exemples donnent une idée de la variété des effets de sens que peut prendre le lexème *wunder* en contexte – et le cas échéant la difficulté (ou pas), pour l'analyste, d'interpréter correctement l'occurrence, sachant que le surnaturel est éminemment culturel – ainsi les géants ne relèvent-ils pas du merveilleux pour les médiévaux.

Précisons encore les effets de sens contextuels de *wunder*. L'extraordinaire mis en exergue par l'emploi de *wunder* peut être qualitatif ou quantitatif. La laideur de la Sibylle est ainsi qualifiée de *wunderlich* « extraordinaire, étrange » :

siv was vil freislichen gitan [...]
 siv was einer fröwen
 niht gelich noch einem *wibe* [...]

La merveille et le merveilleux

sie enmohte niht wesen
egestlicher danne siv was [...]
im enwart nie dehein wib
alse wunderlichiv chunt. (*En* 2693, 2696-2697, 2702-2703, 2728-2729)

« Elle avait une apparence vraiment terrifiante [...], elle ne ressemblait ni à une dame, ni à une femme [...]. Elle n'aurait pas pu être plus laide [...]. Il n'avait jamais vu de femme aussi extraordinaire. »

Dans ce contexte, c'est l'altérité essentielle du désigné qui est soulignée : impossible à catégoriser (ni dame, ni femme), la laideur de cette créature dépasse l'entendement d'Eneas. Il s'agit ici d'un extraordinaire qualitatif.

L'extraordinaire désigné par *wunder* peut aussi être de nature quantitative. Le dictionnaire de GRIMM mentionne que *wunder* peut être employé pour désigner le très grand nombre⁴¹. Cet usage est attesté chez Veldeke, par exemple pour désigner le très grand nombre de femmes de chambre présentes dans les appartements de Lavinia, lorsque chacune d'elles reçoit un présent de la part d'Eneas :

dar nach sant Eneas
seine gabe, div uil gût was,
den frawen allen besunder,
wan der was ein wunder
da ze chemænaten. (*En* 12999-13003)

« Ensuite, Eneas fit parvenir des présents de grande valeur à chacune des dames de compagnie qui étaient assemblées en très grand nombre dans les appartements [de Lavinia]. »

Le narrateur met en regard le nombre prodigieux de femmes présentes (*wunder*), et la possibilité pour Eneas de combler chacune (*sunder*), exprimant de manière hyperbolique la générosité du futur roi.

⁴¹ Cf. J. et W. GRIMM (note 36), col. 1812-1813 : « kann vom gesichtspunkt des auszerordentlichen, des nach grösze, menge und masz staunenswerten her wunder zum bloszen masz- oder gradbegriff werden [...] sonst im sinne von ‚viel‘ [...] mhd. fast zur bedeutung ‚reichtum‘ vergegenständlicht. » (« peut passer du point de vue de l'extraordinaire, de l'étonnant par sa taille, sa quantité ou sa mesure, à un emploi comme indication de mesure ou de degré [...] sinon dans le sens de 'beaucoup' [...] en moyen-haut-allemand, réifié dans le sens de 'richesse'. »

La rime féminine *wunder* : *sunder* subsume les opposés, à savoir le groupe indénombrable et les individus au sein du groupe⁴².

Un autre emploi quantitatif est attesté dans un commentaire du narrateur, lors de l'évocation de l'armée réunie par Turnus :

solte ich div lant vnt di namen
zeln albesunder,
daz w<ar>e ein michel wnder. (*En* 5134-5136)

« Si je devais en citer les pays et les noms un à un, ce serait bien trop long. »

Ce passage est difficile à traduire ; on peut insister sur la durée d'un tel exposé (traduction choisie ci-avant), ou bien sur le nombre de noms (« ce serait une liste infinie »)⁴³.

Que l'extraordinaire visé par *wunder* soit quantitatif ou qualitatif, ses effets sur le locuteur peuvent être compris comme positifs ou négatifs, et l'émotion ainsi déclenchée de plusieurs natures. C'est ce qu'exprime Eneas au sujet des prodiges de l'amour :

vnd hete ich tusedt manne sin
vnd solte ich leben tusedt iar,
so weiz ich wol daz fur war,
daz ich enmohte ir wnder
gizelen albesunder
von der minne, diu si tv̄t,
beidiv vbel vnde gūt. (*En* 11142-11148)

⁴² Notons qu'employé en fin de vers, *wunder* est toujours mis en valeur par une rime féminine (blanche tonique sur *wun-*, noire en accentuation secondaire sur *-der*) ; dans cette position finale, la rime avec *sunder* est très fréquente.

⁴³ On notera, dans ce passage, la divergence des traductions de Dieter KARTSCHOKE (« so wäre das allzu viel », « ce serait bien trop ») et de Hans FROMM (« käme viel erstaunliches heraus », « ce serait vraiment étonnant ») : le premier opte pour l'interprétation quantitative, le second pour l'interprétation qualitative. Les deux lectures sont possibles, mais le contexte sélectionne semble-t-il la lecture quantitative, confirmée par la rime « albesunder : wunder » qui vient souligner l'opposition entre l'unité et l'infiniment grand. Pour la première traduction cf. *Heinrich von Veldeke. Eneasroman. Mittelhoch-deutsch / Neuhochdeutsch, nach dem Text von Ludwig ETTMÜLLER ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Dieter KARTSCHOKE*, Stuttgart 2014 (= RUB 8303).

« Et même si j'avais l'intelligence de mille hommes, et si je vivais mille ans, je sais bien que je serais incapable d'énumérer un à un tous les prodiges que l'amour accomplit, qu'ils soient mauvais ou bons⁴⁴. »

La précision « *beidiv ubel vnde gût* » (« à la fois mauvais et bons ») implique que l'emploi de *wunder* ne présuppose pas des effets positifs ou négatifs sur la subjectivité – des effets sont attendus, quels qu'ils soient.

Pour toutes les occurrences examinées, *wunder* désigne donc un extraordinaire quantitatif ou qualitatif, valable intersubjectivement ou bien pour une subjectivité donnée, et qui déclenche une réaction émotionnelle forte, positive ou négative pour le sujet concerné.

seltsan

On traitera plus rapidement le second lexème, *seltsan*, qui est plus rarement attesté que *wunder*, avec huit attestations comme adjectif.⁴⁵ Ce lexème signifie étymologiquement « rarement vu ». On retrouve le rapport au regard, attesté en latin et en français dans la racine *mir-* (*mirabilia*, *merveille*, *miroir*), et en anglais dans *marvelous*. Selon GRIMM, les sens les plus fréquents en sont « rare, étonnant, déconcertant⁴⁶ ». Chez Veldeke, on trouve les sens « étranger », « étrange » et « extraordinaire ». Ces différents sens résultent de l'interprétation en contexte. Evander, qui n'est pas Troyen, qualifie par exemple les jeux

⁴⁴ Le lexème *wunder* est ici employé dans le cadre du topos d'indénombrabilité, selon lequel il est impossible de dénombrer tous les prodiges provoqués par l'amour ; mais ce n'est pas *wunder* qui désigne, dans ce contexte, la grande quantité. L'interprétation du lexème est ici qualitative.

⁴⁵ *En* 823, 2999, 3150, 3641, 6218, 6229, 8363, 11118. Ce lexème est apparenté au lexème anglo-saxon *sel-cūþ* (« peu connu, étrange, merveilleux, peu familier »), qui disparaît en moyen anglais, sans doute remplacé par *merveillous*, emprunt à l'ancien français *merveillos* (d'où la forme moderne *marvelous*), cf. la version en ligne du *Bosworth-Toller Anglo-Saxon Dictionary*.
URL : <<http://www.bosworthtoller.com/027366>>.

Je remercie Florence BOURGNE pour ces indications.

⁴⁶ J. et W. GRIMM (note 36), vol. 16, col. 547–556 (entrée : « *seltsam* »), ici col. 551 : « von der regelmässigen, gewohnten art auffällig abweichend, der erfahrung oder berechtigten erwartung auffällig widersprechend, sonderbar, wunderlich, befremdlich, seit alter zeit reichlich bezeugt » (« qui diffère nettement du régulier, du familier, qui va nettement à l'encontre de l'expérience ou de l'attente légitime, rare, étonnant, déconcertant, fréquemment attesté depuis les temps anciens »). Traduction de Delphine PASQUES.

présentés par les hommes d'Eneas de *seltsan* parce qu'ils lui sont étrangers, et donc étranges (*En* 6218 et 6229)⁴⁷. À la fin de la catabase, lorsqu'Eneas contemple son futur fils, la vision, qualifiée de *seltsan*, présente sans doute un plus fort degré d'étrangeté :

sinen sun zeicht er im da,
der dannoch vngiborn was.
den gisach gerne Eneas.
daz was ein seltsane dinch. (*En* 3638-3641)

« Il lui montra son fils qui n'était pourtant pas encore né. Eneas le regarda avec émotion. C'était une chose vraiment étrange⁴⁸. »

Employé comme épithète, *seltsan* décrit une propriété d'un objet discursif ; mais employé dans la construction attributive « daz was im seltsan » (« cela lui parut étrange »), l'accent est mis sur la subjectivité qui réagit. En effet, dans cette construction, l'attribut *seltsan* est toujours accompagné du datif de la subjectivité concernée, qui réagit à la perception étrange. On en a un exemple au début de la catabase, avant la rencontre avec Charon :

do gisach der Anchises sun,
daz ime seltsane was. (*En* 2998-2999)

« Là, le fils d'Anchise vit des choses qui lui parurent étranges. »

H. FROMM traduit cette occurrence de *seltsane*, dans ce contexte infernal, par *unheimlich* (« effrayant »). Ces occurrences avec le datif de la personne concernée sont centrées sur la réaction subjective. Ce n'est pas le lexème *seltsan* lui-même qui prend un sens différent (étrangeté d'un objet ou inquiétude provoquée par un objet) ; c'est la construction dans laquelle ce lexème est employé qui active un de ces sens.

⁴⁷ H. FROMM et D. KARTSCHOKE (note 43) traduisent soit par « étranger » (*En* 6229 : « fremdartig », H. FROMM), soit par « étrange » (« merkwürdig », D. KARTSCHOKE).

⁴⁸ Là encore, les traducteurs hésitent entre un rendu en allemand moderne proche de l'allemand médiéval, avec « seltsam », par H. FROMM : « Das war wirklich seltsam! » (« c'était une chose vraiment étrange ») ou plus éloigné, qui change d'étymon, avec « Wunder », par D. KARTSCHOKE : « Es war ein Wunder » (« c'était un vrai prodige »). Pour notre part, nous choisirions plutôt la forme la plus proche du lexème médiéval.

Notons enfin que *seltsan* est attesté pour désigner le merveilleux et la merveille : on le trouve à la fois à propos du merveilleux mythologique (l'action de Vénus sur Didon, Charon, le fleuve Oblivio, l'image de Silvius) et de la merveille courtoise (les jeux troyens, la découverte de l'amour par Eneas).

wunder et *seltsan*

Dans certains contextes, les deux lexèmes *wunder* et *seltsan* sont coprésents. C'est le cas au début de la catabase :

do chomen sie fur baz,
Sybille und ir vartginoz.
al da si wnder vil groz
gesahen vnde vernamen. [...]
do gisach der Anchises sun,
daz ime selsane was. (*En* 2992-2995, 2998-2999)

« Alors ils avancèrent, Sibylle et son compagnon de route. Ils virent et entendirent des choses tout à fait extraordinaires [...]. Le fils d'Anchise découvrit alors un spectacle qui l'effraya. »

Dans ce contexte, et dans les constructions attestées pour les deux lexèmes qui nous intéressent, *wunder* est employé pour désigner les référents extraordinaires ; le lexème *selsane* est attesté dans la construction attributive évoquée ci-avant, qui insiste sur la réaction subjective forte d'Eneas (sans que l'émotion ne soit explicitement définie dans le texte original). L'opposition sémantique entre *wunder* et *seltsan* ne recoupe pas systématiquement la différence entre stimulus et émotion ; mais cette opposition fonctionne souvent.

2.3 Dans l'*Énéide*

Y a-t-il du merveilleux dans l'*Énéide* ? On peut exclure de la catégorie du merveilleux les dieux, en considérant qu'à l'époque de Virgile, leur forte présence dans chaque acte, chaque événement de la vie humaine est un fait établi et parfaitement « naturel », lié aux conceptions religieuses de l'époque ; mais l'*Énéide* recèle également des faits surnaturels, par exemple des métamorphoses, des créatures comme

les Harpyes, mi-femmes mi-oiseaux (proches des sirènes), etc. Ces phénomènes sont-ils présentés comme merveilleux ?

En accord la démarche sémasiologique qui est la nôtre dans ce premier état des lieux, nous nous attacherons à la famille de mots latins qui a donné le mot « merveille » en français : l'adjectif *mirus*, le verbe *mirari*, et l'adjectif *mirabilis*. Même en procédant ainsi, le repérage n'est pas aisé : chacun de ces termes possède un sens fort, qui marque le caractère très étonnant, merveilleux, extraordinaire, et un sens plus faible, qui marque le simple étonnement ; dans le cas de l'adjectif *mirus*, que nous laisserons désormais de côté, le caractère d'émerveillement / de merveilleux est à peine attesté. Autrement dit, la présence d'un de ces mots n'est pas automatiquement le signe d'une présence du merveilleux, ou même d'un étonnement assez fort pour que l'on puisse parler de merveille. On pourra alors se demander quels en sont les critères, ou bien si tout étonnement fait merveille.

Ainsi, on trouve un sens plutôt faible de l'adjectif *mirabilis* en une occurrence, dans l'expression « *matris Ledaë mirabile donum* » (*Aeneis*, I, v. 652 : « don merveilleux de sa mère Léda »), pour qualifier des parures offertes à Hélène. Jacques PERRET, le traducteur, a eu beau traduire par « merveilleux », l'objet ne relève pas du merveilleux à proprement parler.

mirari

Le verbe *mirari* revient 23 fois dans le texte de Virgile et signifie s'étonner, admirer, s'émerveiller devant quelque chose⁴⁹. Face à quoi s'étonne-t-on, qu'admire-t-on dans l'*Énéide* ? On peut admirer des personnes, des êtres humains (9 occurrences sur 23)⁵⁰, ou le fait de retrouver des personnes. Et cela, soit en raison de qualités particulières (par exemple, Évandre veut que son fils Pallas admire Énée, qui doit le former à la guerre⁵¹ ; Drancès, Italien venu en ambassadeur pour

⁴⁹ *Aeneis*, I, v. 421 ; I, v. 422 ; I, v. 456 ; I, v. 494 ; I, v. 709 (deux occurrences) ; II, v. 32 ; V, v. 35 ; V, v. 555 ; VI, v. 317 ; VI, v. 651 ; VI, v. 854 ; VII, v. 382 ; VII, v. 813 ; VIII, v. 91 ; VIII, v. 92 ; VIII, v. 161 (deux occurrences) ; VIII, v. 310 ; VIII, v. 517 ; VIII, v. 619 ; VIII, v. 730 ; IX, v. 55 ; X, v. 446 ; XI, v. 126.

⁵⁰ *Aeneis*, I, v. 709 ; V, v. 35 ; V, v. 555 ; VII, v. 813 ; VIII, v. 161 (deux occurrences) ; VIII, v. 517 ; X, v. 446 ; XI, v. 126.

⁵¹ *Aeneis*, VIII, v. 515-517 : « [...] Sub te tolerare magistro / militiam et grave Martis opus, tua cernere facta / adsuescat primis et te miretur ab annis. » (« sous un maître tel que toi, qu'il s'entraîne à porter le poids du service et le pesant travail de Mars, qu'il voie tes hauts faits et que dès ses premières années il t'admire »).

conclure une trêve avec Énée, se demande s'il doit davantage admirer la justice d'Énée ou ses exploits guerriers) ; mais, des qualités particulières à un caractère extraordinaire, il n'y a qu'un pas, et le personnage de Camille, reine des Volsques, « merveille » en elle-même dans la mesure où elle est une femme guerrière, qui plus est constamment assimilée au modèle des Amazones dans le texte⁵², est elle aussi l'objet de l'admiration des mères italiennes, qui rêveraient de l'avoir pour bru.

En majorité, le verbe *mirari* (11 occurrences) a pour complément des objets d'art, des constructions humaines⁵³. Si, parmi les compléments d'objets de *mirari*, on trouve, par exemple, la construction de la ville de Carthage, ce qui n'a rien de merveilleux en soi, il y a bien une insistance de la part du narrateur sur l'admiration que cette activité enthousiaste provoque chez Énée :

Miratur molem Aeneas, magalia quondam,
miratur portas strepitumque et strata uiarum[.] (*Aeneis*, I, v. 421-422)

« Énée admire cet ensemble, simple douar naguère ; il admire les portes, l'animation et le dallage des rues[.] »

Le complément d'objet de la première occurrence est *molem* (« l'ensemble, la masse »), et c'est ce mot qui désignera au chant suivant le cheval de Troie, admiré par les Troyens⁵⁴, objet, lui, déjà plus proche du merveilleux, puisqu'il est dû à l'inspiration d'Athéna, et clairement lié à la merveille, dans la mesure où les Troyens en font un objet sacré qui, s'il entre dans leur cité, les protégera.

S'il n'y a rien de particulièrement merveilleux dans cet exemple, c'est l'anaphore, en tête de verbe, du verbe *miratur* (« il admire »), qui montre le caractère fasciné du regard porté par Énée. Et, de fait, la présence du verbe peut servir de signal pour scander la description d'ouvrages artistiques : c'est le cas, au chant I, pour les fresques du temple de Junon à Carthage, qui racontent la guerre de Troie, et où Énée, plein d'émotion, se voit représenté, ainsi que les siens. À l'orée

⁵² Judith ROHMAN : *Le statut du personnage dans l'Énéide de Virgile : stratégie narrative et effets de lecture*, thèse pour obtenir le grade de docteur de l'Université Paris-Sorbonne soutenue le 29 novembre 2013, p. 56-60, avec indications bibliographiques. Inédit.

⁵³ *Aeneis*, I, v. 421 ; I, v. 422 ; I, v. 456 ; I, v. 494 ; I, v. 709 (deux occurrences) ; II, v. 32 ; VII, v. 382 ; VIII, v. 91 ; VIII, v. 92 ; VIII, v. 310 ; VIII, v. 619 ; VIII, v. 730.

⁵⁴ *Aeneis*, II, v. 32 : « molem mirantur equi » (« ils admirent la masse du cheval »).

La merveille et le merveilleux

de la description on trouve *miratur* en tête de vers, et puis, à la fin, voici ce qu'on lit :

Haec dum Dardanio Aeneae miranda uidentur,
dum stupet obtutuque haeret defixus in uno [...] (*Aeneis*, I, v. 494-495)

« Tandis qu'Énée s'émerveille à voir ces tableaux, stupéfait, immobile, absorbé dans sa contemplation [...] »

Ici, le verbe *mirari* apparaît sous la forme d'un adjectif verbal, *miranda*. La traduction mot à mot serait : « tandis que ces choses dignes d'admiration d'émerveillement se donnent à voir à Énée ». La proposition subordonnée de temps, introduite par *dum*, est doublée (répétition du *dum* au début du vers suivant), et le doublon indique l'état d'esprit du héros, qui est de l'ordre de la stupéfaction face à cette mise en images de la guerre tout juste perdue par les Troyens. De la même façon, au chant VIII, le verbe *mirari* scande le début et la fin de la description du bouclier d'Énée, qui est à la fois un topos épique (depuis la description du bouclier d'Achille dans l'*Illiade*) et un morceau de bravoure dans lequel Virgile se tourne vers le futur de Rome. Ce qui est remarquable ici, c'est que, dans la première occurrence, le verbe *mirari* porte sur l'ensemble des armes (épée, casque, etc.) et que l'admiration / l'étonnement semblent provoqués par la joie de recevoir un cadeau, qui est un cadeau honorifique.

Ille deae donis et tanto laetus honore
expleri nequit atque oculos per singula uoluit
miraturque interque manus et brachia uersat
terribilem cristis galeam flammisque uomentem,
fatiferumque ense, lorica ex aere rigentem,
sanguineam, ingentem, qualis cum caerulea nubes
solis inardescit radiis longaeque refulget;
tum leues ocreas electro auroque recocto
hastamque et clipei non enarrabile textum. (*Aeneis*, VIII, v. 617-625)

« Rayonnant de joie aux présents de la déesse, à une telle munificence, Énée ne peut se rassasier ; ses yeux s'attachent à chaque détail, il admire ; dans ses mains, à bout de bras, il tourne et retourne le casque aux aigrettes effrayantes et qui vomit des flammes, l'épée qui conclut le destin, la cuirasse que le bronze raidit, couleur de sang, énorme, semblable à une nuée sombre quand elle s'embrace aux rayons du soleil et flamboie au loin ;

puis les jambières polies, d'or et d'électrum recuits au feu, la lance, le bouclier, ouvrage qu'on ne saurait décrire. »

À la fin de la description (*Aeneis*, VIII, v. 730), on lit « miratur rerumque ignarus imagine gaudet »⁵⁵ (« et il admire, et, ignorant, il se réjouit de l'image »). Ce n'est cette fois plus le cadeau, mais ce qui est représenté sur le bouclier (en somme, un condensé des grandes étapes de l'histoire de Rome) qui crée l'étonnement, alors même qu'Énée, par définition, ne peut pas comprendre de quoi il s'agit exactement. En outre, ici, l'objet qui suscite l'étonnement est un peu merveilleux, dans la mesure où le bouclier a été forgé par Vulcain et les Cyclopes et est offert à Énée par sa mère, Vénus : merveille et merveilleux se rejoignent. L'autre grand exposé de l'avenir de Rome dont Énée est témoin sans forcément trop le comprendre se situe durant la catabase : Anchise montre à Énée la longue file des âmes qui attendent pour reprendre une nouvelle vie humaine, et c'est alors ce qu'on appelle le défilé des futurs Romains (parmi lesquels on trouve Camille, Jules César, etc.), qui suscite l'admiration ou la fascination tant de la Sibylle que d'Énée. Ces deux personnages, qui sont les destinataires de l'exposé d'Anchise, fonctionnent dans le passage comme des relais du lecteur / auditeur, et leur attitude émerveillée est une forme de consigne de lecture donnée par le narrateur.

Pour en terminer avec *mirari*, nous voudrions revenir sur l'anaphore observée ci-avant. Ce genre d'anaphore ou de doublement du verbe *mirari* se retrouve ailleurs, lorsque les Tyriens (les Carthaginois) admirent les présents d'Énée et Iule (c'est-à-dire le faux Iule, puisqu'il s'agit de Cupidon qui a pris les traits de Iule), et on le retrouve surtout dans le passage suivant :

mirantur et undae,
miratur nemus insuetum fulgentia longe
scuta uirum fluuio pictasque innare carinas[.] (*Aeneis*, VIII, v. 91-92).

« Les ondes, elles aussi, admirent, le bois surpris admire les boucliers des hommes qui brillent au loin sur le fleuve, les carènes peintes qui passent[.] »

⁵⁵ *Aeneis*, VIII, v. 729-731 : « Talia per clipeum Volcani, dona parentis, / miratur rerumque ignarus imagine gaudet / attollens umero famamque et fata nepotum. » (« Sur le bouclier de Vulcain, sur ce présent d'une mère, voilà ce qu'il admire et, sans connaître la réalité, il se plaît à en voir l'image, chargeant sur son épaule la gloire et les destins de ses neveux. »)

Dans cet extrait, les Troyens remontent le Tibre après être arrivés dans le Latium. On retrouve l'anaphore de *mirari* en tête de vers, avec une petite variante : une fois au pluriel, une fois au singulier. Dans ce cas très particulier, les eaux et le bois sacré sont personnifiés, dans la mesure où ils sont les sujets de *mirari*. À travers leur regard, on est conduit à regarder la production des hommes (les bateaux) comme une merveille. Cette inversion, dans laquelle la nature s'émerveille devant les prodiges réalisés par les hommes, est, peut-être, l'une des versions les plus intenses de l'étonnement dans l'*Énéide*.

mirabilis

L'adjectif *mirabilis*, que l'on peut traduire par « étonnant », n'apparaît que 13 fois dans l'*Énéide*⁵⁶. Hormis l'occurrence de sens faible déjà évoquée, les 12 autres occurrences ont plus ou moins partie liée avec le merveilleux, le surnaturel, le divin.

En effet, sept occurrences concernent très clairement la catégorie des prodiges⁵⁷. Ces occurrences sont à la limite du domaine du religieux, dans la mesure où les prodiges, dans l'Antiquité, sont des signes envoyés par le divin, qui doivent être interprétés par des devins ou des prêtres afin que les hommes puissent adopter le comportement adéquat : le prodige exige une interprétation. Il s'agit donc à la fois de surnaturel et de divin, et on trouve des exemples également dans l'historiographie, pas seulement dans l'épopée. Toutefois, les commentateurs ont relevé que Virgile emploie, dans ce contexte, un lexique plus poétique que technique. En somme, l'événement ou le fait qualifié de *mirabilis* (parfois *mirabilis monstrum*) fait l'objet, dans l'*Énéide*, d'une interprétation par une personne autorisée (un devin, ou Anchise), et il est suivi de l'accomplissement de rites religieux. Voici quelques exemples : on trouve deux fois des chevelures qui s'enflamment, une fois celle d'Ascagne (ce qui permet de décider Anchise à quitter Troie), et une fois celle de Lavinia (c'est ainsi que son père apprend le destin particulier de sa fille)⁵⁸ ; le prodige de la truie qui allaite ses petits,

⁵⁶ *Aeneis*, I, v. 439 ; I, v. 652 ; II, v. 174 ; II, v. 680 ; III, v. 26 ; IV, v. 182 ; VII, v. 64 ; VII, v. 78 ; VIII, v. 81 ; VIII, v. 252 ; IX, v. 120 ; X, v. 637 ; XII, v. 252.

⁵⁷ *Aeneis*, II, v. 174 ; II, v. 680 ; III, v. 26 ; VII, v. 64 ; VII, v. 78 ; VII, v. 81 ; VIII, v. 252.

⁵⁸ *Aeneis*, VII, v. 78-82 : « Id uero horrendum ac uisu mirabile ferri : / namque fore inlustrem fama fatisque canebant / ipsam, sed populo magnum portendere bel-

rencontrée par Énée au chant VIII, lui avait été annoncé au préalable comme un signe montrant que ses errances toucheraient à leur fin.

L'exemple du tombeau de Polydore, au chant III, est particulièrement intéressant :

Accessi uiridemque ab humo conuellere siluam
conatus, ramis tegerem ut frondentibus aras,
horrendum et dictu uideo mirabile monstrum. (*Aeneis*, III, v. 24-26)

« Je m'approchai et comme j'essayais d'arracher de terre des tiges vertes pour couvrir les autels de rameaux feuillus, je vois un prodige horrible, étonnant à raconter. »

C'est ici Énée qui raconte cette mésaventure à Didon. Le terme *monstrum* désigne le signe, le prodige, et « mirabile dictum » (« étonnant à raconter ») qualifie ce signe. Quand Énée essaie d'arracher l'arbuste, il en coule du sang. La suite du passage indique la réaction d'Énée :

Nam quae prima solo ruptis radicibus arbor
uellitur, huic atro liquontur sanguine guttae
et terram tabo maculant. Mihi frigidus horror
membra quatit gelidusque coit formidine sanguis.
Rursus et alterius lentum conuellere uimen
insequor et causas penitus temptare latentis ;
ater et alterius sequitur de cortice sanguis.
Multa mouens animo Nymphas uenerabar agrestis
Gradiumque patrem, Geticis qui praesidet aruis,
rite secundarent uisus omenque leurent. (*Aeneis*, III, v. 27-36)

« Du premier arbuste que je tire du sol, racines brisées, coulent les gouttes d'un sang noir dont l'infection tache la terre. Un frisson sacré secoue mes membres, mon sang se fige, gelé par l'épouvante. Je recommence avec un autre j'entreprends d'arracher une branche flexible, de connaître les causes mystérieuses qui se cachent, et de cet autre encore l'écorce laisse échapper un sang noir. L'esprit plein d'inquiétude j'implorais les nymphes des

lum. / At rex sollicitus monstris oracula Fauni, / fatidici genitoris, adit [...] » (« L'événement apparut effrayant et étonnant à voir ; on interprétait que Lavinia connaîtrait la gloire et un illustre destin, mais que pour le pays tout cela annonçait une grande guerre. Alors le roi, que troublent ces prodiges, recourt aux oracles de son père Faunus, le dieu prophétique. ») Nous modifions ici la traduction de J. PERRET qui traduit « uisus mirabile » par « prophétique », ce qui nous paraît éloigné du sens.

champs, le puissant Gradivus qui règne sur les campagnes gétiques, leur demandant de tourner en bien ces manifestations et d'en conjurer efficacement le présage. »

La première réaction du héros est l'horreur ; mais il recommence et cherche à comprendre les causes ; puis il invoque les dieux. Finalement, la voix de Polydore, fils de Priam lâchement assassiné par l'hôte chez qui il s'était réfugié, se fera entendre à Énée et lui expliquera que son corps gît sous ce buisson, ce qui permettra aux Troyens de donner une sépulture convenable au malheureux prince. Le signe, le prodige, permet donc de signaler une irrégularité, et d'inciter les hommes à réparer l'état de fait qui dérange.

En cinq autres occurrences, par contre, il n'est pas question de prodiges semblables, mais surtout de surnaturel, de merveilleux sans lien avec le religieux : c'est, au chant I, Vénus qui dissimule Énée et son compagnon Achate au creux d'un nuage afin qu'ils avancent sans être vus dans la ville de Carthage qu'ils ne connaissent pas encore⁵⁹ ; c'est *Fama*, la Rumeur, créature monstrueuse, aux mille bouches, être allégorique⁶⁰ ; c'est la métamorphose des navires d'Énée en nymphes, sous l'impulsion de Cybèle (la mère des Dieux), alors que Turnus tentait d'y mettre le feu⁶¹.

Si on laisse de côté cette répartition entre prodiges et éléments surnaturels, on remarque surtout que onze des treize occurrences de l'adjectif *mirabilis* interviennent dans une séquence bien particulière. Il s'agit d'une tournure assez peu fréquente, avec un verbe au supin en -u : *mirabile uisu* (« étonnant / merveilleux à voir ») et *mirabile dictu* (« étonnant / merveilleux à dire »). Et, de fait, le choix de l'une ou l'autre tournure laisse penser qu'il y a une différence : tantôt l'accent

⁵⁹ *Aeneis*, I, v. 439-440 : « Infert se saeptus nebula (mirabile dictu) / per medios, miscetque uiris neque cernitur ulli. » (« Il s'avance, abrité dans une nuée, au milieu de la foule, chose incroyable à raconter ; il se mêle au peuple sans être vu de personne. »). Nous modifions la traduction proposée par J. PERRET de « mirabile dictu ».

⁶⁰ Sur *Fama*, voir *infra*.

⁶¹ *Aeneis*, IX, v. 117-121 : « Et sua quaeque / continuo puppes abrumpunt uincola ripis / delphinumque modo demersis aequora rostris / ima petunt. Hinc uirgineae (mirabile monstrum) / reddunt se totidem facies pontoque feruntur. » (« Aussitôt chacune des poupes brise les chaînes qui la retenaient sur la rive ; semblables à des dauphins, plongeant leur rostre, elles gagnent les profondeurs. Puis elles reparaissent, merveilleux prodige, comme autant de formes virginales, et se portent vers la mer. »)

est mis sur l'effet produit par la vision, tantôt sur le fait que l'événement est extraordinaire à raconter, et qu'il produira donc l'émerveillement chez son auditeur (donc auprès des lecteurs / auditeurs, lorsque c'est le narrateur qui utilise cette expression). Si l'on reprend l'exemple de Polydore, on note, dans le vers mis en italiques, la présence de *uideo* (« je vois »), au présent de narration, qui met en valeur Énée dans sa posture de témoin oculaire ; l'adjectif *horrendum*, qui porte sur *monstrum* au même titre que *mirabile*, indique l'effet que ce prodige produit sur lui : de l'effroi. Et dans le même temps, ce prodige est *mirabile dictum* : étonnant à raconter. Énée, en narrateur chevronné, pense à son auditoire et souligne ainsi l'effet que son récit doit produire ; ce n'est que dans le récit que le fait raconté prend sa dimension de *mirabilis* (« étonnant, merveilleux »).

Ainsi, on retiendra d'une part que ce n'est jamais l'intervention divine en elle-même qui est soulignée par ces expressions : l'accent n'est pas mis sur l'aspect proprement extraordinaire des actions des dieux, comme si l'action des dieux ne relevait pas de la merveille (et peut-être pas même du merveilleux). Par contre, quelques éléments merveilleux sont, rarement, indiqués comme tels (notamment la métamorphose des navires en nymphes et la dissimulation de personnages dans un nuage). D'autre part, on a vu que les prodiges, qui sont des signes des dieux et constituent une bonne partie des *mirabilia* (« merveilles ») de l'*Énéide*, relèvent du divin et de la religion. Enfin, ce n'est souvent pas le merveilleux qui est souligné comme merveille, comme en témoignent les occurrences du verbe *mirari*.

Au terme de cet état des lieux lexical, la merveille et le merveilleux seront envisagés dans leurs rapports avec la mythologie, le monde courtois et l'histoire.

3 Le rapport à la mythologie, au monde courtois, à l'histoire

3.1 La merveille, Dieu et les dieux

3.1.1 Dans l'*Énéide*

On peut envisager les Enfers, visités par Énée au cours de la catabase, comme un lieu particulièrement propice à la merveille et au merveilleux, mais d'un certain type : il s'agit de la vie après la mort, des âmes des morts. Il sera donc ici question des divinités infernales, et

la Sibylle a l'occasion de faire le récit des atroces châtiments du Tartare. C'est donc un sujet « mythologique », mais pas seulement, puisque, dans la catabase virgilienne, on trouve un exposé de type religieux / philosophique sur la métempsycose (réincarnation), et une partie qui, dans la bouche d'Anchise, est prophétique, mais qui, pour le lecteur de Virgile, relève de l'histoire romaine (le défilé des futurs Romains).

Avant d'entrer aux Enfers, Énée a dû cueillir un rameau d'or, aux propriétés quasi magiques ; cet épisode, comme bien des épisodes relevant du merveilleux ontologique dans l'*Énéide*, n'est pas signalé comme tel. On peut d'ailleurs noter qu'il n'y a aucune occurrence de l'adjectif *mirabilis* au chant VI de l'*Énéide*, au cours duquel se déroule la descente aux Enfers. Par contre, Charon, le nocher des Enfers, s'émerveille devant le rameau d'or que lui montrent Énée et la Sibylle pour qu'il les laisse entrer – c'est l'une des autres occurrences de *mirari* :

Ille admirans uenerabile donum
fatalis uirgae. (*Aeneis*, VI, v. 408-409)

« Lui, admirant la baguette du destin, l'auguste don qu'il voit après une longue attente[.] »

Énée, qui bénéficie d'un honneur exceptionnel pour un mortel, s'émerveille-t-il particulièrement en visitant le royaume des morts ? Pas tant que cela ; hormis l'exemple déjà cité, où la Sibylle et Énée admirent le défilé des Romains, le verbe *mirari* se rapporte deux fois à Énée, une fois où il admire les armes et les chars de ses ancêtres troyens (Ilos, Assaracos et Dardanos), et dans l'occurrence suivante :

Aeneas miratus enim motusque tumultu
'Dic' ait, 'o uirgo, quid uolt concursus ad amnem?
quidue petunt animae ? uel quo discrimine ripas
hae linquont, illae remis uada liuida uerrunt ?'
Olli sic breuiter fata est longaeua sacerdos :
'Anchisa generate, deum certissima proles,
Cocytis stagna alta uides Stygiamque paludem,
di cuius iurare timent et fallere numen.
Haec omnis, quam cernis, inops inhumataque turba est ;
portitor ille Charon ; hi, quos uehit unda, sepulti.
Nec ripas datur horrendas et rauca fluenta
transportare prius quam sedibus ossa quierunt.' (*Aeneis*, VI, v. 317-328)

« Énée, car il était surpris et troublé par ce tumulte : ‘Dis-moi, vierge, que veut ce rassemblement de gens aux bords du fleuve, et que demandent ces âmes, et pourquoi cette différence que celles-ci s’écarternt de la rive, tandis que celles-là balaient de leurs rames les flots livides ?’ La prêtresse chargée d’ans lui répondit en peu de mots : ‘Fils d’Anchise, véritable rejeton des dieux, tu vois les étangs profonds du Cocyte, tu vois ce marais du Styx dont les dieux dans leurs serments redoutent d’invoquer la majesté en vain. Tout ce que tu vois ici est foule misérable et sans sépulture ; ce passeur est Charon ; ceux que le flot transporte ont été inhumés. Il n’est pas possible de les faire passer entre ces bords effrayants, par ces rauques courants, avant que leurs os n’aient reposé dans une demeure.’ »

Énée s’étonne et il est troublé devant la foule qui se presse au bord du fleuve, tentant de monter dans la barque de Charon (c’est le début de la catabase) ; son émotion le conduit à interroger la Sibylle, qui lui répond. Après cette information, l’émotion d’Énée a changé : il n’est plus dans le trouble et l’étonnement, mais dans la pitié pour ces âmes qui ne peuvent traverser le fleuve.

Ce schéma se retrouve à trois reprises dans la catabase, mais sans mention de la merveille : en général, c’est plutôt la peur qui étreint Énée et le pousse à interroger la Sibylle, ou bien la Sibylle intervient d’elle-même en voyant les manifestations de peur d’Énée, et lui explique la situation. À la fin de la catabase, prend place une variante, lorsqu’Énée interroge Anchise sur les âmes qui attendent pour boire l’eau du Léthé, ce qui déclenche l’exposé didactique d’Anchise sur le cycle des âmes.

L’intervention de la Sibylle ou d’Anchise permet ainsi de faire passer de la peur, de l’inexpliqué, à la connaissance : la peur comme la merveille sont ainsi atténués, et remplacés par autre chose.

Le chant VI de l’*Énéide*, qui baigne, d’une certaine façon, dans le surnaturel et le merveilleux, montre donc bien que ce qui relève du merveilleux est assez rarement signalé comme tel dans l’*Énéide*. Nous aurons toutefois l’occasion de montrer que d’autres éléments (des figures comme l’hyperbole et la prétérition) permettent de marquer le caractère extraordinaire de la situation.

3.1.2 Dans le *Roman d’Énéas*

Comme l’écrit Hans Robert JAUSS, « les dieux n’ont survécu à l’effondrement de leur univers ni par leur propre pouvoir, ni grâce à leur statut d’archétypes, mais là seulement où ils ont été entraînés avec la

culture antique, 'en quelque sorte prisonniers du cortège triomphal de la nouvelle époque'⁶² ». C'est ce qu'il nomme « la captivité chrétienne de la mythologie au Moyen Âge », une « captivité babylonienne » pour ainsi dire, dont le cadre pluriséculaire est formé, au V^e siècle, par l'admission de la mythologie pour certains genres littéraires et, mille ans plus tard, par le « revirement significatif » de la Renaissance⁶³.

Cette « captivité » se manifeste en particulier par « une sélection, une adaptation des signes et des significations aux intentions des nouveaux auteurs⁶⁴ ». Et, ajoute D. POIRION, « ces intentions changent encore quand on passe du latin des savants au 'roman' des textes destinés au public profane⁶⁵ ». C'est sur ce plan sans doute que doit être posée la question de la mythologie antique dans le *Roman d'Énéas*, selon le double rapport qu'elle entretient avec le christianisme médiéval et avec le monde laïque.

Alors que son auteur réduit sensiblement le livre V, qui comporte l'apparition d'Anchise, les vers 2344-3104 du *Roman d'Énéas* conservent le livre VI dans sa presque totalité, car il s'agit du pivot du récit, dont il souligne la structure bifide. Rompant avec l'épisode de Carthage, qui précède immédiatement, le héros va connaître l'expérience de l'au-delà, à l'instar de héros antiques prestigieux⁶⁶, expérience dont il sortira, libéré de la tentation vénusienne (Didon) et prêt à poursuivre sa quête vers le Latium⁶⁷.

⁶² Hans Robert JAUSS : « Allégorie, 'remythisation' et nouveau mythe. Réflexions sur la captivité chrétienne de la mythologie au Moyen Âge », in : *Mélanges offerts à Charles Rostaing*, éd. Jacques DE CALUWE, Liège 1974, p. 469-499, ici p. 469. La dernière formule est empruntée par H.R. JAUSS à Hans BLUMENBERG : *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, hrsg. von Manfred FUHRMANN. München 1971 (= Poetik und Hermeneutik 4), p. 66.

⁶³ *Ibid.*, p. 470. Voir aussi Jean SZENEC : *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et l'art de la Renaissance*, Paris : Flammarion, 1993 [1940].

⁶⁴ D. POIRION (note 2), p. 33.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Ulysse, Orphée et Hercule, dont les noms apparaissent aux vers 2366-2367 du *Roman d'Énéas*.

⁶⁷ En insistant sur la thématique amoureuse et en donnant un relief nouveau à Lavine (face à Didon), l'auteur du *Roman d'Énéas* « double l'épopée virgilienne d'un art d'aimer ovidien ». En structure profonde, il sollicite le schéma démonstratif propre à tout récit mythique, schéma commun au *Tristan* de Bérout et aux romans de Chrétien de Troyes, qui consiste à « oppos[er] une erreur à une rectification, le contenu inversé au contenu posé ». À Didon il oppose Lavine comme à Vénus Amors : « En face d'Amors, en effet, que sa richesse philosophique permet d'annexer aux philosophies de la sublimation, Vénus reste plus lourdement

Comme le montre Françoise LAURENT dans une étude consacrée à cet épisode crucial, « ont été globalement omis tous les éléments du livre VI qui relèvent d'une culture trop antique, trop archéologique, trop géographique et trop mythologique, et ceux qui font référence aux rites, aux superstitions et aux croyances religieuses⁶⁸ ». Le rameau d'or, qui sert de talisman au héros lors de la catabase, offre un bon exemple du traitement réservé à la mythologie. Si l'auteur médiéval conserve ce motif tout comme la figure de la Sibylle sous la conduite de laquelle Énéas entreprend le voyage au pays des morts, il laisse de côté les colombes, oiseaux de Vénus, qui, dans l'*Énéide*, permettent à Énée et Achate de découvrir le rameau d'or. Selon Françoise LAURENT, l'auteur ne voulait sans doute pas associer à une figure païenne un oiseau symbole de l'Esprit-Saint. Cette modification constitue à ses yeux « une illustration de l'affaiblissement général qui affecte la place et la fonction des dieux antiques dans le texte où leurs actions sont voilées et où ils sont réduits au rôle de figurants⁶⁹ ».

Mais quel sens donner à un tel affaiblissement ? Est-il seulement le signe d'une imparfaite christianisation ?

Selon D. POIRION, il apparaît dans le *Roman d'Énéas* que si « la mythologie tend à sauvegarder un lien essentiel entre le texte antique et la pensée médiévale », les gloses qui se sont interposées, celles des grammairiens (Servius, Donat) ou celles des philosophes (Fulgence, Remy d'Auxerre, Guillaume de Conches, Bernard Silvestre, Jeans de Salisbury) amenuisent ce rapport⁷⁰. À y regarder de près, ajoute-t-il :

le texte nous donne des divinités antiques une image sobre, cohérente, sans réticence à l'égard des pratiques différentes de celles admises à son sujet. Par rapport au texte virgilien d'une grande densité, le récit français est d'une simplicité qui souligne les intentions. On ne retient que les références mythologiques expliquant l'action du héros fondateur, Énée⁷¹.

attachée à la sexualité et à la volupté, à tout ce que la conscience chrétienne repousse et rejette dans l'autre monde païen » (Daniel POIRION : « De l'*Énéide* à l'*Énéas* : mythologie et moralisation », in : *Cahiers de civilisation médiévale* 75 (1976), p. 213-229, ici respectivement p. 224, 226 et 229).

⁶⁸ Françoise LAURENT : « Énéas aux Enfers (éléments pour une étude littéraire) », in : *Méthode ! n° 24 Agrégation de Lettres 2015, 2014*, p. 19-29, ici p. 20.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ D. POIRION (note 59), p. 213.

⁷¹ D. POIRION (note 2), p. 41.

C'est pourquoi l'auteur médiéval a laissé subsister l'histoire d'Hercule et Cacus, alors que bien d'autres ont été éliminés : le héros doit débarrasser le pays où il s'installe d'un monstre qui le ravage.

Il s'agit au fond de préserver ce qui importe à la conduite du récit et au développement d'une claire *intentio auctoris*, en l'occurrence d'un vaste dessein dynastique – et non religieux : « La mythologie ainsi réduite renforce le mythe du héros fondateur d'une cité⁷² », donnant à la fois l'exemple d'une lecture lucide de l'*Énéide* et d'une exploitation intelligente de sa structure mythique à des fins idéologiques⁷³. Il ne s'agit plus ici de raconter la fondation de Rome mais de célébrer les rois d'Angleterre.

Et, dans cette perspective, comme le montre le *Roman de Thèbes*, « les effets de merveilleux » sont « à plusieurs niveaux de signification ». Le premier niveau correspond à l'élaboration d'un « certain style, qui aboutira au merveilleux que préconisera BOILEAU dans son *Art poétique* : « 'Mais que Junon, constante en son aversion, / Poursuive sur les flots les restes d'Ilion / [...] C'est là ce qui surprend, frappe, saisit, attache'.⁷⁴ » Sous ce rapport, D. POIRION invite à saisir le plan de la transposition poétique de la mythologie comme le lieu d'élaboration d'un certain « merveilleux ». Il parle à cet égard de « transparence du merveilleux⁷⁵ ». L'expression renvoie sans doute d'abord aux prestiges sensibles qui invitent à la merveille, à l'impression de féerie qui s'attache au portrait de Camille, à la magie des substances employées mais aussi aux descriptions qui substituent le merveilleux artistique des objets et des tombeaux au merveilleux mythologique.

Mais la transparence du merveilleux est aussi celle qui donne accès à une profondeur que l'on devine à travers les liens privilégiés que la beauté entretient avec la mort :

le merveilleux de l'*Énéas*, dont la fonction littéraire est d'abord de remplacer la poésie mythologique de Virgile, s'est chargé d'un sens plus

⁷² D. POIRION (note 59), p. 215.

⁷³ D. POIRION remarque que « cette structure mythique essentielle est finalement rendue plus apparente par le schématisme même d'un récit dépouillé de toute sa richesse religieuse et de tous les ornements poétiques dont Virgile l'avait si habilement nourri ». D'où, ajoute-t-il, « l'impression d'avoir affaire à un texte de forme plus archaïque que l'*Énéide* » (*ibid.* p. 216).

⁷⁴ D. POIRION (note 2), p. 40-41.

⁷⁵ D. POIRION (note 59), p. 219.

profond qu'il faut comprendre à partir d'une réflexion sur la mort, d'une communication avec la mort⁷⁶.

Quelques motifs secondaires vont dans le même sens, parmi lesquels l'allusion discrète mais récurrente aux trois Parques, qu'il faut reconnaître dans les trois fées qui ont brodé la robe de Camille ou les trois déesses qui ont tissé le bliaut de pourpre de Pallas. Il faut aussi citer Camille et Pallas, deux personnages dont la mort et la sépulture tiennent une place importante.

Il conviendrait au fond de reconnaître que « la fonction du merveilleux est plus sérieuse qu'il ne semblait au premier abord ». Telle est la conclusion à laquelle parvient D. POIRION, en se demandant si « la littérature [n'a pas] cherché dans la figuration antique ce que la religion officielle ne permettait pas de se représenter d'une manière suffisamment suggestive⁷⁷ ». Telle est aussi la thèse que défendent un certain nombre d'historiens à propos du merveilleux des fées dans la mesure où leur capacité d'ubiquité les assimile clairement aux figures surnaturelles du christianisme (anges, Dieu, démons et revenants) :

Avec les fées, la littérature courtoise semble reprendre à son compte des préoccupations essentielles que le christianisme refuse très largement de traiter : celles qui touchent à la connaissance et à la maîtrise de l'avenir, à la reproduction, à la confrontation à la maladie et à la mort⁷⁸.

D'une certaine façon, poursuit Anita GUERREAU-JALABERT :

avec des différences que l'on ne peut négliger, les œuvres [courtoises] offrent le contrepoint laïc de la théologie et des vies de saints : elles traduisent des modes de pensée d'une nature et d'une complexité comparables et elles proposent une vision globalisante du monde et de la société⁷⁹.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 224.

⁷⁷ D. POIRION (note 2) p. 43.

⁷⁸ Anita GUERREAU-JALABERT : « Fées et chevaleries. Observations sur le sens social d'un thème dit merveilleux », in : *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Âge. XXV^e congrès de la SHMES*, éd. Michel BALARD, Paris : Publications de la Sorbonne, 1995, p. 133-150 (avant-propos), ici p. 146.

⁷⁹ Anita GUERREAU-JALABERT : « Histoire médiévale et littérature », in : *Le Moyen Âge aujourd'hui*, dir. Jacques LE GOFF et Guy LOBRICHON, Paris : Le Léopard d'Or, 1998, p. 137-149, ici p. 147.

3.1.3 Dans l'*Eneas*

Veldeke n'emploie jamais le lexème *wunder* en contexte chrétien : il n'existe pas de merveilleux chrétien dans cette œuvre. Lorsque le Christ est mentionné, à la fin de la seconde généalogie, il n'est pas question de merveilleux, mais de « consolation » (*En* 13415 : « troste »). On notera que *wunder* est employé à plusieurs reprises au sujet du diable ; il ne s'agit pas nécessairement d'allusions au diable chrétien, mais d'un moyen de rendre plus effrayantes encore les créatures rencontrées aux Enfers, notamment Charon et Cerbère⁸⁰. Comme l'affirme Catherine CROIZY-NAQUET, le diable est « une manière commode de classer et de comprendre tout ce qui attente à l'ordre du monde⁸¹ », sans qu'il soit nécessairement fait référence au diable chrétien.

Si le merveilleux chrétien n'est guère représenté dans ce roman d'antiquité, certains éléments issus de l'univers mythologique sont en revanche régulièrement, mais non systématiquement désignés par le lexème *wunder*. Dans la catabase, Veldeke reprend le schéma narratif virgilien en l'amplifiant, ainsi que la focalisation interne : le récepteur découvre les Enfers par le biais des perceptions d'Eneas, qui rythment sa progression dans les Enfers. À cinq reprises, le héros éponyme perçoit ainsi une créature ou un état de faits désigné par *wunder* et/ou par *seltsan*, et en ressent une émotion intense (souvent la peur, comme chez Virgile) ; cette émotion le conduit à interroger la Sibylle, dont la réponse s'adresse à Eneas et au récepteur. Ces cinq étapes sont ponctuées par des verbes de perception⁸² et des verbes de mouvement qui expriment la progression des deux personnages⁸³ :

⁸⁰ Le diable est mentionné quatre fois dans l'*Eneas* : deux fois à propos de Cerbère (*En* 3220-3221 : « er was vil vngheivre, / des tivels galle », « il était absolument effrayant, un terrible diable » ; *En* 3254 : « vnd als der tivfel iagite », « comme si le diable chassait »), une fois à propos de Charon (*En* 3089 : « der vbile schalch Karo », « le terrible diable Charon ») et une fois à propos de Didon. Selon le narrateur, le suicide de la reine de Carthage aurait été conseillé par le diable (*En* 2534-2535) : « daz der vient da geriet / der fröwen, daz siv sich erslûch » (« que le diable a conseillé à cette Dame de se tuer »).

⁸¹ Cf. Catherine CROIZY-NAQUET : « Le matériau troyen et le merveilleux, une union aléatoire », in : *Motifs merveilleux et poétique des genres au Moyen Âge*, dir. Francis GINGRAS, Paris : Classiques Garnier, 2015, p. 193.

⁸² Cf. « horte », « gesahen », « vernamen », « gisach », « vernamen », « vernam ».

⁸³ Cf. « chomen fur baz », « fûren furbaz », « furbaz quam ».

La merveille et le merveilleux

er horte daz wazzer dar vnder,
daz brante vnde crahite,
groz wnder ez machite
unde stanche nider floz. (*En* 2898-2901)

« Il entendait sous lui l'eau qui brûlait et crépitait dans un vacarme extraordinaire, avant de plonger brutalement. »

do chomen sie fur baz,
Sybille und ir vartginoz.
al da si wnder vil groz
gesahen vnde vernamen. (*En* 2992-2995)

« alors ils avancèrent, Sibylle et son compagnon. Là, ils virent et entendirent des choses tout à fait extraordinaires. »

<D>o gisach aber Eneas,
daz ime seltsane was. (*En* 3149-3150)

« Là, Eneas vit à nouveau quelque chose d'extraordinaire. »

do füren si furbaz,
do si wnder vil vernamen. (*En* 3194-3195)

« Alors ils avancèrent et virent bien des choses extraordinaires. »

do er daz wnder do vernam
vnd furbaz quam,
Eneas der wigant [...] (*En* 3291-3293)

« Lorsqu'il vit ce prodige et continua à avancer, Eneas le héros [...] ⁸⁴ »

Le motif de la merveille est donc régulièrement mis en œuvre par le poète, à la fois pour mettre en valeur les différentes étapes du voyage et souligner la structure de son récit (et ainsi en faciliter la réception) ; pour mettre en exergue l'état émotionnel du héros ; pour introduire les

⁸⁴ D'autres occurrences de *wunder* / *seltsan* sont attestées dans la catabase, mais elles n'exercent pas la même fonction de structuration du récit. Citons entre autres : « Daz was ein seltsane dinch » (*En* 3641 : « C'était une chose inouïe », au sujet de la vision de Silvius), ou encore : « wie diche ich sint gedachte / des wnders, des ich da vernam ! » (*En* 3468-3469 : « Depuis, je repense très souvent aux choses terribles que j'y vis », lorsque la Sibylle décrit à Eneas les vrais enfers, qu'elle a visités en compagnie de Tisiphone).

explications de la Sibylle, ou bien une description assumée par le narrateur (par exemple pour Cerbère et Charon) ; et sans doute aussi pour mettre à distance cet univers mythologique, potentiellement hérétique pour le public chrétien : en présentant les différentes rencontres comme extraordinaires, le poète les signale comme étrangères à l'univers de croyances qu'il partage avec ses récepteurs.

On retiendra que tous les éléments mythologiques ne sont pas mis en relation avec la merveille. Ni les apparitions d'Anchise, ni l'expression de la volonté divine (lors du départ de Troie et du départ de Carthage par exemple) ne sont signalées comme merveilles. Le poète opère ainsi des choix dans la matière mythologique conservée. Une autre option, plus radicale, consiste à supprimer des éléments mythologiques, qu'il s'agisse du récit de la métempsychose (présent dans le roman français), du nuage qui cache Eneas lors de son arrivée à Carthage, ou encore de la métamorphose des bateaux des Troyens en nymphes (motifs déjà supprimés dans la version française).

Notons que les interventions de Vénus et de Cupidon sont différemment traitées, selon les épisodes, voire à l'intérieur d'un même épisode. Signalées comme dignes d'émerveillement au tout début de l'histoire de Didon⁸⁵, elles sont ensuite traitées sans mise en merveille :

sint ir Venus die strale
in daz herze gischoz.
si leit vngimach groz,
div mare fröwe Dido.
do chom der herre Cupido
mit siner vachelen dar z^o
vnde habet ir spate vnde fro
daz fivr an di wnden. (*En* 860-867)

« Depuis que Vénus lui avait décoché sa flèche et avait touché son cœur, elle souffrait terriblement, la puissante dame Didon. Puis intervint Cupidon avec sa torche, jour et nuit, pour entretenir de son feu la blessure. »

Dans ce passage, les interventions complémentaires de Vénus et de Cupidon, soucieux d'entretenir les souffrances de la dame de Carthage, sont relatées dans un récit purement informatif. De même, dans le récit des amours de Lavinia et d'Eneas, les flèches ne sont pas mises en

⁸⁵ Cf. la mention programmatique : « vernement seltsaniv dinch » (*En* 822 : « écoutez cette incroyable histoire »).

relation avec la merveille. L'amour est déclenché, chez Lavinia, par la vue d'Eneas (*En* 10023), et secondairement seulement par la flèche de Vénus (*En* 10037, sans mention de *wunder*). Eneas, lui, tombe amoureux après avoir lu la lettre écrite par Lavinia (*En* 10961), et avoir contemplé la princesse (*En* 10980) ; la flèche décochée par Amor n'arrive que dans un troisième temps (*En* 10982, sans référence à la merveille). Pour Eneas et Lavinia, et contrairement à Didon, les interventions divines sont présentées comme très secondaires par rapport à la psychologie des personnages et à la naissance « naturelle » (c'est-à-dire non surnaturelle) de l'amour. Plus généralement, il semble que les éléments mythologiques en lien avec les divinités de l'amour soient moins fréquemment signalés comme merveilles que ceux en lien avec la vie après la mort dans la catabase : les motifs empruntés à Ovide sont sans doute moins gênants dans l'univers chrétien de référence, ils nécessitent moins cette mise à distance que permet la mise en merveille.

On s'intéressera pour finir à un jeu intertextuel qui concerne le rapport entre interventions divines et merveille. Il s'agit de l'épisode où Turnus, après avoir tué Pallas, est éloigné du champ de bataille. Chez Virgile, c'est Junon qui l'en extirpe pour le protéger, en créant un fantôme à l'image d'Énée, que Turnus suit jusque vers la flotte des Rutules. Puis elle fait disparaître le fantôme et laisse le navire prendre le large, éloignant Turnus trois jours durant. Dans l'œuvre française, la rationalisation a déjà été opérée : la déesse est remplacée par un archer qui vise Turnus depuis un navire, et que ce dernier décapite, avant d'être entraîné vers le large à cause du vent⁸⁶. Veldeke conserve cette suppression de l'intervention divine ; mais il insère le commentaire suivant :

do gischach ein michel wnder. (*En* 7656)

« il arriva alors un grand prodige. »

Or ce grand prodige, souligné par l'emploi de l'adjectif *michel*, est précisément provoqué par un élément naturel : le vent, qui éloigne le

⁸⁶ *RdE* 5699-5700 : « Demantres est l'ancre rompue / par coi la nes s'estoit tenue » (« Pendant ce temps, l'ancre qui tenait le navire s'est rompue »). On remarque l'emploi du passif qui permet d'éviter la mention de l'agent.

navire⁸⁷. Veldeke rationalise donc l'intervention divine, tout en soulignant de manière appuyée le caractère prodigieux de l'épisode. S'agit-il d'un clin d'œil à la source virgilienne ? Ce commentaire met en valeur à la fois l'importance de l'événement⁸⁸ et la faiblesse de sa motivation par rapport à la source virgilienne. On peut également y voir un questionnement de la notion de « grand prodige » (« michel wunder ») : l'absence des dieux et la rationalisation qui en résulte dépouillent le récit du merveilleux, mais pas nécessairement de la merveille.

3.2 La merveille, l'hyperbole et le monde courtois

3.2.1 Dans l'*Eneas*

Le lexème *wunder* peut être employé par le narrateur ou par un personnage pour désigner des objets discursifs non surnaturels, dépourvus de merveilleux ; on a envisagé pour ces emplois un sens atténué de *wunder*⁸⁹. Or on observe parfois un sens plein, comme chose extraordinaire, sans que l'objet discursif soit ontologiquement merveilleux. Lorsque le narrateur présente le cheval de Camille, il emploie ainsi le terme *wunder* pour annoncer, sur le mode de la prétérition, un récit non pas étonnant, mais sans doute bel et bien extraordinaire :

ich mochte iv wnder dar abe
sagen, ob es ware not. (*En* 5250-5251)

« Je pourrais vous en dire des choses extraordinaires, si c'était nécessaire⁹⁰. »

Or ce cheval, malgré un arrangement de couleurs exceptionnel (et très précisément exposé par le narrateur), n'est pas présenté comme une

⁸⁷ *En* 7657-7661 : « do loste sich daz ancherseil, / da daz schef mite was gihafft, / der wint mit grozer craft / von dem lande do quam[.] » (« L'ancre qui retenait le navire se détacha, un vent très fort soufflait depuis les terres. »)

⁸⁸ Cet épisode joue un rôle charnière dans les adaptations médiévales, parce que Turnus y comprend pour la première fois que les dieux sont du côté d'Eneas, et non du sien.

⁸⁹ Cf. *supra* la première partie de cet article (2.2).

⁹⁰ H. FROMM et D. KARTSCHOKE (note 43) choisissent également de rendre cette occurrence par un sens fort : ils traduisent tous deux par « Wunderdinge » (« merveilles, choses incroyables »).

créature surnaturelle ; c'est la beauté courtoise du cheval (*En* 5241 : « scone hovesheit ») que le narrateur met en exergue, et qu'il invite le récepteur à considérer avec émerveillement.

La coexistence d'un sens fort de *wunder*, en relation avec un référent non merveilleux, conduit à envisager une fonction hyperbolique de l'emploi de *wunder*. On s'appuiera sur la définition de l'hyperbole (du grec *hyperbolê*, « excès ») proposée par Catherine KERBRAT-ORECCHIONI :

le terme [hyperbole] s'applique à toute formulation excessive par rapport à ce que l'on peut supposer de l'intention communicative réelle du locuteur⁹¹.

Il s'agit donc de reconstituer, pour les occurrences de notre corpus, l'intention communicative « réelle » du locuteur, c'est-à-dire l'objet discursif visé par la formulation, et de mettre en regard cette visée référentielle avec le choix de la formulation excessive.

L'examen de quelques exemples permet de dégager des caractéristiques communes aux emplois hyperboliques de *wunder*. Dans la séquence suivante, déjà citée dans la première partie, *wunder* est utilisé par le personnage éponyme pour désigner les effets de l'amour :

vnd hete ich tusent manne sin
vnd solte ich leben tusent iar,
so weiz ich wol daz fur war,
daz ich enmohte ir wnder
gizelen albesunder
von der minne, diu si tv̄t,
beidiv vbel vnde gūt. (*En* 11142-11148)

« Et même si j'avais l'intelligence de mille hommes, et si je vivais mille ans, je sais bien que je serais incapable d'énumérer un à un tous les prodiges que l'amour accomplit, qu'ils soient mauvais ou bons ».

Soumis à l'indice de pluriel, « wunder » est employé comme objet de « gizelen albesunder » ; ce groupe verbal est lui-même inséré dans un énoncé modal à l'irréel et à la forme négative qui exprime l'incapacité : « ich enmohte ». Eneas évoque ainsi les prodiges de

⁹¹ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI : art. « hyperbole », in : *Dictionnaire d'analyse du discours*, dir. Patrick CHARAUDEAU et Dominique MAINGUENEAU, Paris : Seuil, 2002, p. 296-297.

l'amour dans leur indénombrabilité⁹², à laquelle ne saurait remédier ni un supplément d'intelligence (« hete ich tusedt manne sin »), ni un supplément de temps (« solte ich leben tusedt jar »). On remarquera la répétition de « tusedt », comme prototype du très grand nombre et, dans ce contexte, de l'exagération⁹³. La rime « wunder : albesunder » met en valeur le contraste entre le nombre inimaginable des prodiges, et les unités distinctes qui constituent cet ensemble. Le tout incommensurable est rapporté à ses différentes parties. Enfin, on observe une revendication appuyée de véracité, à la première personne, dans « so weiz ich wol daz fur war », qui peut sembler énigmatique, dans ce contexte d'exagération généralisée.

Une telle affirmation de véracité, dans un contexte de mise en merveille et d'emploi hyperbolique de *wunder*, pose la question de la fonction de cette figure. Selon Pierre FONTANIER, l'hyperbole a pour fonction « non de tromper, mais d'amener à la vérité même, et de fixer, par ce qu'elle dit d'incroyable, ce qu'il faut réellement croire⁹⁴ ». Il s'agit là précisément de la fonction conative de la mise en merveille en contexte hyperbolique : l'exagération n'a pas pour objectif de dissimuler la vérité au récepteur, mais de lui permettre d'en approcher. En ce sens, la vérité que le poète souhaite dévoiler à son récepteur peut être comprise comme l'émerveillement du regard à poser sur certains objets. La vérité n'est pas dans les choses elles-mêmes, et le caractère merveilleux en soi importe donc peu ; elle se situe dans une qualité du regard à poser sur le monde.

Le récepteur est ainsi invité à considérer d'un regard émerveillé le cheval de Camille et les prodiges de l'amour, cités ci-avant, mais

⁹² Dans l'énoncé « daz ich enmohte ir wunder / gizelen albesunder », le verbe *gizelen* est polysémique : il désigne soit le fait de compter, soit de raconter. Il s'agit donc soit du topos d'indénombrabilité, soit du topos d'indicibilité. Cette polysémie de *gizelen / zelen* est attestée en allemand jusqu'au XVII^e siècle, avant la spécialisation de *zählen* pour le sens de « compte », et de la forme préfixée *erzählen* pour celui de « raconter ».

⁹³ On trouve aussi *hundert* (« cent ») dans cette fonction prototypique du grand nombre, par exemple dans l'éloge de Barberousse : « ez wirt noch uber hundred iar / von im gesaget vnd geschriben, / daz noch allez ist beliben. » (*En* 13250-13252 : « Dans cent ans, on n'aura toujours pas fini de conter et d'écrire ses hauts faits »).

⁹⁴ Citation in : C. KERBRAT-ORECCHIONI (note 91), p. 123.

également les chevaliers et leurs exploits sur le champ de bataille⁹⁵, l'armée de Turnus (*En* 5135), ou encore Jules César :

daz mach man sagen fur war,
daz er der werlte uil betwanch.
des ware ze sagen alze lanch,
waz wunders worchte. (*En* 13388-13391)

« Il faut bien reconnaître qu'il [César] mit à genoux une grande partie du monde, il serait bien trop long de raconter tous ses exploits. »

Et Frédéric Barberousse :

dem chaiser Fridereiche
geschach so manich ere,
daz man immer mere
wunder da uon sagen mach
uncz an den iungisten tach
an lugene fur war.
es wirt noch uber hundert iar
von im gesaget vnd geschriben [.]. (*En* 13244-13251)

« L'empereur Frédéric fut si glorieux que l'on parlera de ses exploits jusqu'au Jugement Dernier, sans mentir. Dans cent ans, on n'aura toujours pas fini de conter et d'écrire ses hauts faits. »

Qu'il s'agisse de César ou de Barberousse, la configuration des séquences hyperboliques est comparable. On observe le topos d'indicibilité : dans l'éloge de César, l'indicibilité est exprimée par le subjonctif (« ware ») et le rapport au temps (le récit des exploits serait trop long : « alze lanch ») ; pour Barberousse, on remarque le choix de

⁹⁵ On peut citer : « wande si warn unzalihft, / die vor ime tot lagen. / die andire, die daz gisahen, / daz er solch wnder worhte, / si rûmpten ime durch vorhte » (*En* 7418-7422 : « parce qu'on ne pouvait compter ceux qu'il tuait sur le champ de bataille. Les autres, voyant qu'il accomplissait de tels prodiges, prenaient la fuite, effrayés »). Notons la divergence des traductions de D. KARTSCHOKE (note 43) (« so fürchtbare Taten », « des faits si terribles ») et de H. FROMM (« solche Wundertaten », « des actions prodigieuses »). On peut encore citer *En* 11918-11919, lorsqu'Eneas rejoint le champ de bataille juste après avoir été guéri par le médecin : « wnder er sit wohrte / dez tages in dem strite. » (« Il accomplit ensuite des prodiges, la journée durant, sur le champ de bataille. ») Ou enfin les exploits des guerrières de Camille (*En* 8902-8913).

l'indicatif (« *sagen mach* », « *wirt gesaget und geschriben* »), et donc le refus de l'irréel, qui est nuancé par la référence à la durée interminable d'un tel récit (« *unz an den iungisten tach* », « *uber hundert iar* »). L'instance narrative est désignée dans les deux séquences par le pronom indéfini *man* ; à la fin de l'éloge de Barberousse, le choix d'une structure de passif impersonnel permet de ne pas désigner cette instance. Une telle absence revient à nier l'existence même d'un tel narrateur. On remarquera enfin différents signes au service de la revendication de vérité, « *fur war* » pour César et « *ane logene fur war* » pour Barberousse ; la revendication est plus appuyée dans la louange de Barberousse, parce que l'éloge de l'Empereur du Saint Empire est encore plus hyperbolique que celui de César⁹⁶. Veldeke pose ainsi Barberousse comme souverain qui dépasse le modèle dont il est issu.

La présence récurrente des revendications de véracité, lors des mises en merveille à fonction hyperbolique, peut être rapprochée de la « merveille prouvée » examinée par Francis DUBOST :

Alors que la fable est mensonge, dans bien des cas la merveille demande au contraire à être tenue pour vraie [...]. À travers l'oxymore 'merveille prouvée', qui apparaît déjà chez Wace au milieu du XII^e siècle, l'écriture présente la merveille comme une réalité paradoxale : impossible, mais pourtant là⁹⁷.

Dans les séquences hyperboliques de l'*Eneas*, roman d'Antiquité, la « réalité » n'est certes pas posée comme « impossible » ; ni les chevaux, ni les preux chevaliers sur le champ de bataille, ni les souverains ne sont présentés comme irréels. Mais le poète invite son récepteur à s'en émerveiller avec la même intensité que si ces référents étaient surnaturels. La visée argumentative du poète consiste donc à déclencher l'émerveillement, et plus précisément la sidération, si l'on se reporte à

⁹⁶ Dans ces deux séquences, on remarque une différence d'effets de sens pour *wunder*, due à la différence de constructions. Dans l'éloge de César, la séquence « *waz wunders* » (avec une base pronominale neutre, *waz*, déterminée par le génitif de la chose quantifiée, *wunders*) correspond à un pluriel interne, dans l'acception guillaumienne. Ce groupe, employé comme objet de « *er worchte* » (« il fit »), désigne les exploits de César, posés (dès le niveau morphosyntaxique, par le pluriel interne) comme un tout continu, non dénombrable. Dans l'éloge de Barberousse, *wunder* est employé comme objet de *sagen* (« dire ») : il s'agit du récit des choses merveilleuses qu'on peut dire de l'Empereur – et non, directement, de ses exploits.

⁹⁷ F. DUBOST (note 19), p. 52-53.

l'étymologie de *wunder*. Il pourrait s'agir d'une manière de réconcilier le monde réel de la chevalerie et des puissants, et le monde irréel de l'émerveillement, de la fable, du conte. C'est par ailleurs le moyen de renvoyer une image extrêmement positive du monde courtois à lui-même, en un geste réflexif caractéristique non seulement de la littérature courtoise mais aussi, plus généralement, de que les historiens appellent « la mutation féodale des XI^e et XII^e siècles ». Il y a là une conjoncture *sui generis*, fondée sur une « vraie poussée de jeunesse aristocratique et narcissique⁹⁸ », un « feu d'artifice de sources littéraires », et un « imaginaire de l'élite » dépourvu d'innocence car l'idéal chevaleresque a « lui-même des fonctions sociales⁹⁹ ».

3.2.2 Dans le *Roman d'Énéas*

L'un des passages du roman français permet d'observer la manière dont l'écriture de la merveille scelle l'équation fondamentale entre l'éloge de la beauté ou des richesses et les stratégies de distinction sur lesquelles repose l'affirmation de l'identité courtoise. Il s'agit du moment où Énéas pénètre dans le palais de Didon :

Eneas entra ou palays :	690
onc en si bel ne entra mais :	
esgarde l'or et les peintures,	
le maistre dois et les faitures	
et les grapes et la merveille	
d'oysiaus qui erent en la treille ;	695
perçut que celle ert moult cortoise	
qui ert dame de tel richoise.	
Si Troïen moult se merveillierent :	
entr'euz dïent et conseillerent :	
'Mout est la dame preus et saige	700
qui se deduit a tel barnaige !	
Veez quel salle et quel maisnie,	
gentilz, courtoise, afaitie.	

⁹⁸ Dominique BARTHELEMY : *La Chevalerie. De la Germanie antique à la France du XII^e siècle*, Paris : Perrin, 2013 [2007], p. 526. Voir aussi l'article classique de Georges DUBY : « Les jeunes dans la société aristocratique dans la France du Nord-Ouest au XII^e siècle », in : *Annales Économies, Sociétés, Civilisations* 19 (1964), p. 835-846.

⁹⁹ D. BARTHELEMY (note 98).

Bien doit celle terre tenir
qui tel gent a a son servir.' (*Roman d'Énéas*, v. 690-705)

« Énée entre dans le palais : jamais il n'en avait visité d'aussi beau ; il contemple l'or, les peintures, la table d'honneur, les objets et les grappes et la merveille des oiseaux habitant la treille ; il comprit qu'était très courtoise celle qui possédait de telles richesses. Ses Troyens furent stupéfaits ; ils se disaient : 'Elle est d'une valeur et d'une sagesse exemplaire, la dame qui vit si noblement ! Voyez la salle et sa maisnie, noble, courtoise, raffinée. Elle doit fort bien gouverner sa terre celle qui a tant de gens pour la servir.' »

Indexée sur la figure rhétorique de l'hyperbole (v. 691 : « onc en si bel ne entra mais »), l'écriture du haut degré fonde ici la mise en merveille sur le point de vue des personnages, sur leurs regards puis sur leurs mots. C'est d'abord Énée qui « esgarde l'or et les peintures / [...] et la merveille / d'oysiaus qui erent en la treille » (v. 692, 694-695). C'est ensuite la réaction de ses compagnons dont l'étonnement-admiration (v. 698 : « se merveillierent ») est emphatiquement rehaussé par des paroles rapportées au discours direct. À la faveur de la focalisation interne, le récit croise objets et sujets¹⁰⁰ comme pour mieux imposer le langage des prestiges sensibles, ce que traduit bien la relance du regard : « Veez quel sale et quel maisnie » (v. 702). À chaque étape néanmoins, les *semblances* valent moins pour elles-mêmes que pour la *senefiance* qu'elles délivrent. Après avoir promené son regard sur le palais et sur la merveille des oiseaux habitant la treille, Énéas comprend (v. 696 : « perçut ») que « celle ert moult cortoise / qui ert dame de tel richoise » (v. 696-697). Et l'on soulignera le rôle de la rime qui associe « cortoise » et « richoise ». Quant aux propos des compagnons d'Énéas, ils sont saturés par le lexique féodal (v. 704-705 : « terre tenir », « a son servir ») et courtois (v. 703 : « gentilz, courtoise, afaitie »). La merveille fait signe vers la perception, la reconnaissance et la célébration de l'ethos courtois.

Un tel passage n'est pas isolé, cela va de soi. Comme l'a noté Edmond FARAL, dès 1913, dans un article sur les sources latines des romans courtois :

¹⁰⁰ La merveille relève tantôt du monde (la merveille des oiseaux) tantôt de la sphère du sujet (« Si Troïen moult se merveillierent »), dont l'importance s'accroît aux XII^e et XIII^e siècles, notamment en littérature. Voir à cet égard Michel ZINK : *La Subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*, Paris : PUF, 1985.

il est digne de remarquer que, dans le plus grand nombre des cas, uniformément, la description est conçue, si divers qu'en soient les objets, dans une intention élogieuse. Elle est destinée à exciter l'admiration ; elle prétend enchanter l'imagination du lecteur ; et il semble que ç'ait été, pour les poètes auteurs de romans, à qui peindrait les jardins les plus magnifiques, les châteaux les plus somptueux, les femmes les plus éblouissantes, les curiosités les plus rares, les prodiges les plus inattendus : le merveilleux est installé au milieu de leurs descriptions¹⁰¹.

Si la poétique de la merveille et du merveilleux est assurément la clé du discours épideictique courtois, c'est dans la mesure où elle permet d'associer le monde aristocratique à un imaginaire enchanté. C'est ce que souligne Florian MAZEL tout en remarquant que « l'ampleur des phénomènes de cours cristallise rapidement des discours contradictoires¹⁰² » : « vision enchantée » du côté des romans¹⁰³ ; « vision diabolisée », véhiculée d'un autre côté par d'anciens clercs tombés en disgrâce, tels Jean de Salisbury, Gautier Map ou Pierre de Blois. Les travaux s'inscrivant dans le champ de l'anthropologie sociale permettent peut-être, sinon d'articuler les deux termes de cette opposition (vision enchantée *versus* diabolisée), du moins de rendre compte du sens que l'on peut donner aux « moments enchantés » si présents dans les textes courtois.

Telle est l'une des ambitions de Philippe HAUGEARD, qui a proposé d'étudier le motif de la largesse à la lumière des travaux de Max WEBER et des acquis de l'anthropologie sur le don. L'idéalité que promeut la vision enchantée, celle qui recourt si souvent à la merveille et au merveilleux, serait à ses yeux moins désintéressée qu'elle ne se donne à voir. Résultant d'une « automystification collective », elle viserait à « l'instauration ou à la perpétuation d'un véritable rapport de domination¹⁰⁴ ».

¹⁰¹ Edmond FARAL : « Le merveilleux et ses sources dans les descriptions des romans français du XII^e siècle », in : *Id. : Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Paris : Champion, 1913, p. 307-388, ici p. 307.

¹⁰² Florian MAZEL : *Féodalités. 888-1180*, Paris : Belin-Humensis, 2019 [2010], p. 657.

¹⁰³ F. MAZEL prend l'exemple des premiers vers du *Chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes.

¹⁰⁴ Philippe HAUGEARD : « L'enchantement du don. Une approche anthropologique de la largesse royale dans la littérature médiévale (XII^e et XIII^e siècles) », in : *Cahiers de Civilisation médiévale* 49 (2006), p. 295. Du même auteur, voir *Ruses médiévales de la générosité. Donner, dépenser, dominer dans la littérature épique et romanesque des XII^e et XIII^e siècles*, Paris : Champion, 2004. On consultera

3.2.3 Dans l'*Énéide*

L'hyperbole, dans sa dimension d'exagération, est une figure tout à fait appropriée au genre épique, qui repose sur un phénomène de « grandissement ». L'un des éléments typiques du grandissement épique est, par exemple, l'emploi fréquent de « pluriels poétiques » qui ne signifient pas qu'il y a réellement plusieurs objets, mais qui permet de faire nombre, au moins dans le texte. En outre, le grandissement épique implique, si l'on suit Richard HEINZE, la grandeur morale des personnages : cet auteur montre ainsi que l'esthétique virgilienne, dans l'*Énéide*, répondait aux critères du sublime¹⁰⁵. L'un des arguments qu'il emploie pour démontrer la présence du sublime dans l'épopée virgilienne est la grandeur des dieux, par comparaison avec les épopées homériques : les dieux virgiliens sont des puissances supérieures et quasi absolues, selon cet auteur, et ont bien moins de caractéristiques humaines que les dieux de l'*Iliade*. En effet, on ne voit pas les dieux virgiliens commettre d'adultère ou festoyer lors d'un banquet, pas plus qu'un dieu n'affronte un mortel au combat. Lors de la destruction de Troie, telle qu'elle est racontée par Énée au chant II, les dieux agissent de leur côté, puissances invincibles et invisibles à l'œil humain, pour abattre la ville, à l'écart des Grecs ; leur présence est révélée à Énée par sa mère, Vénus, qui lève momentanément le voile qui obscurcit les yeux de son fils mortel¹⁰⁶. Selon R. HEINZE, toujours, la grandeur des héros virgiliens reflète la grandeur des dieux ; et la grandeur morale de ces héros a pour corollaire leur grandeur physique, ou pour être plus précis, la grandeur physique symbolise la grandeur morale¹⁰⁷.

On notera ainsi l'emploi fréquent d'adjectifs signifiant « immense », comme *ingens* ou *immanis*. Le passage qui suit, où l'on voit Turnus, entré dans le camp troyen, abattre, parmi tant d'autres, un dénommé Bitias, contient les deux adjectifs :

Tum Bitian ardentem oculis animisque frementem,

aussi avec profit Joseph MORSEL : *L'Aristocratie médiévale. La domination sociale en Occident (V^e-XV^e siècle)*, Paris : Colin, 2004.

¹⁰⁵ Richard HEINZE : *Virgil's Epic Technique*, Berkeley : University of California Press, 1993, p. 378-379.

¹⁰⁶ *Aeneis*, II, v. 604-631.

¹⁰⁷ R. HEINZE (note 105), p. 379-381.

non iaculo (neque enim iaculo uitam ille dedisset),
sed magnum stridens contorta phalarica uenit 705
fulminis acta modo, quam nec duo taurea terga
nec duplici squama lorica fidelis et auro
sustinuit : conlapsa ruunt immania membra,
dat tellus gemitum et clipeum super intonat ingens.
Talis in Euboico Baiarum litore quondam 710
saxea pila cadit, magnis quam molibus ante
constructam ponto iaciunt, sic illa ruinam
prona trahit penitusque uadis inlisa recumbit ;
miscent se maria et nigrae attolluntur harenae,
tum sonitu Prochyta alta tremit durumque cubile
Inarime Iouis imperiis imposta Typhoeo. (*Aeneis*, IX, v. 703-716)

« [Ensuite de sa main il abat] Bitias dont les yeux brûlent, dont le cœur frémit ; mais non pas d'un coup de javelot, car un javelot n'aurait pu lui arracher la vie : lancée avec un sifflement terrible, une phalarique arrive sur lui comme un carreau de foudre ; ni les deux épaisseurs de cuir de taureau, ni la fidèle cuirasse tressée de doubles écailles d'or n'ont résisté, le corps gigantesque chancelle et s'abat, la terre gémit ; énorme, le bouclier y fait un bruit de tonnerre. Ainsi au rivage eubéen de Baïes tombe parfois une de ces piles de pierre, bâtie d'abord de blocs massifs, puis jetées dans les eaux ; telle elle penche, finit par glisser, s'atterre contre les bancs marins où elle pénètre profondément ; la mer se trouble, les sables noirs montent à la surface ; le bruit fait trembler la haute Prochyta et Inarimé qui par ordre de Jupiter pèse de tout son poids, dure tanière, sur le corps de Typhée. »

Le caractère gigantesque du guerrier Bitias apporte un surcroît de valeur à l'exploit de Turnus ; c'est à la fois son corps (« immania membra ») qui est imposant, mais aussi, de façon logique, son bouclier. La mention de la grandeur de l'arme permet ainsi de redoubler et renforcer la figure.

L'hyperbole se rencontre également dans l'exagération des nombres. C'est de cette façon que prend sens le topos d'indicibilité qui sera repris dans l'*Eneas*¹⁰⁸ :

Non, mihi si linguae centum sint oraue centum,
ferrea uox, omnis scelerum comprehendere formas,
omnia poenarum percurrere nomina possim. (*Aeneis*, VI, v. 625-627)

¹⁰⁸ Voir *supra* le chapitre « Dans l'*Eneas* » (3.2.1).

« Non, eussé-je cent langues, cent bouches, une voix de fer, je ne pourrais représenter toutes les formes des crimes, énumérer tous les noms des supplices. »

C'est sur ces mots que la Sibylle clôt sa description du Tartare, indiquant ainsi que la liste des punitions est interminable et qu'elle doit donc s'en tenir là. L'hyperbole réside donc dans l'importance numérique. Or ce topos a une source homérique, puisque le narrateur iliadique, lors du catalogue des navires grecs, dit :

Οὐδ' εἴ μοι δέκα μὲν γλῶσσαι, δέκα δὲ στόματ' εἶεν,
φωνὴ δ' ἄρρηκτος, χάλκεον δέ μοι ἦτορ ἐνείη,
εἰ μὴ Ὀλυμπιάδες Μοῦσαι Διὸς αἰγιόχοιο
θυγατέρες μνησαίαθ' ὅσοι ὑπὸ Ἴλιον ἦλθον· (*Iliade*, II, v. 489-492)¹⁰⁹

« Eussé-je dix langues, eussé-je dix bouches, une voix que rien ne brise, un cœur de bronze en ma poitrine, à moins que les filles de Zeus qui tient l'égide, les Muses de l'Olympe, ne me nomment alors elles-mêmes ceux qui étaient venus sous Ilion. »

Chez les deux poètes, on retrouve l'anaphore des nombres et l'appareil des multiples bouches ; mais, d'Homère à Virgile on est passé de dix à cent bouches, du bronze au fer et du métal dans la poitrine à la voix de métal. L'hyperbole homérique, déjà marquée, est donc décuplée chez Virgile¹¹⁰, ce qui va dans le sens de la démonstration de R. HEINZE, pour qui l'épopée virgilienne atteint un degré de sublime inconnu de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*. Virgile, en imitateur d'Homère, fait dans la surenchère. On pourra noter que c'est bien le nombre « cent » qui a été conservé dans l'*Eneas*.

Comme l'indique l'exemple de Bitias, l'hyperbole n'est pas seulement appliquée à des éléments merveilleux ; elle concerne même souvent des éléments du monde réel. Elle n'est, par exemple, pas présente dans la plupart des passages où l'on relève des occurrences de *mirari* / *mirabilis*, sauf dans le passage où est décrite *Fama*, la créature divine

¹⁰⁹ Cité d'après : Homère, *Iliade*, éd. Paul MAZON, 4 vol., Paris : Les Belles Lettres, 1937-1938.

¹¹⁰ En réalité, il y a plusieurs intermédiaires entre la version de l'*Iliade* et celle de l'*Énéide*, y compris une autre version chez Virgile lui-même, dans les *Géorgiques*, II, v. 42-44. Voir Stephen HINDS : *Allusion and intertext : dynamics of appropriation in Roman poetry*, Cambridge : Cambridge University Press, 1998, p. 35-38.

et monstrueuse, hybride qui dévoile au grand jour la relation amoureuse entre Didon et Énée, et qui est ainsi décrite :

Extemplo Libyae magnas it Fama per urbes,
Fama, malum qua non aliud uelocius ullum :
mobilitate uiget uiresque acquirit eundo ; 175
parua metu primo, mox sese attollit in auras
ingrediturque solo, et caput inter nubila condit.
Illam Terra parens ira inritata deorum,
extremam, ut perhibent, Coeo Enceladoque sororem
progenit pedibus celerem et pernibus alis, 180
monstrum horrendum, ingens, cui quot sunt corpore plumae,
tot uigiles oculi subter (mirabile dictu),
tot linguae, totidem ora sonant, tot subrigit auris. (*Aeneis*, IV, v. 173-183)

« Aussitôt la Renommée va par les grandes villes de la Libye, la Renommée, un mal plus que tout autre prompt, il prend vigueur par le mouvement et en allant acquiert des forces ; petite d'abord par crainte, bientôt elle s'élève dans les airs, ses pas foulent le sol, sa tête se cache dans les nues. La Terre, sa mère, irritée par le courroux des dieux, l'enfanta, dit-on, comme la dernière sœur de Céos et d'Encelade, forte de la rapidité de ses pieds, de ses ailes, monstre horrible et démesuré : autant il a de plumes sur le corps, autant d'yeux vigilants – ô prodige – sous chacune, et autant de langues, autant de bouches qui parlent, autant d'oreilles qui se dressent. »

Contrairement à ce qu'il se passe dans le topos d'indicibilité, où la Sibylle explique qu'elle n'a pas cent bouches ni langues, *Fama* est placée sous le signe de la multitude des organes : multiplicité des yeux, des langues et des bouches qui, elles, parlent – à l'opposé de la prêtresse d'Apollon qui, elle, doit se taire par manque de bouches – et, enfin, des oreilles. Nulle indication numérique précise ici, mais l'anaphore de *tot* (autant) contribue à donner l'impression d'une quantité si grande qu'elle en devient impossible à déterminer. Autre élément de nature hyperbolique, la taille de *Fama* ; la précision intervient à deux reprises : de petite, elle devient si grande que ses pieds marchent sur le sol alors que sa tête atteint le ciel (v. 176-177), puis on retrouve l'adjectif « ingens » (v. 181). *Fama* est donc décidément immense. Tout concourt à faire de cette créature un être hyperbolique. Dans le même temps et conjointement, le poète souligne avec insistance son appartenance au surnaturel, susceptible de créer un fort étonnement – ce que nous appelons la merveille merveilleuse : *Fama* est d'abord qualifiée de « monstrum horrendum » (v. 181), sachant que l'adjectif « ingens »

complète également le substantif « mons-trum¹¹¹ ». En outre, c'est précisément l'un de ses traits hyperboliques, à savoir la multiplicité des organes, qui crée l'émerveillement chez le poète : « mirabile dictu » (v. 182). Ainsi, dans le cas de *Fama*, hyperbole, merveilleux et merveille sont entremêlés.

Par ailleurs, même lorsque le lien entre hyperbole et merveille / merveilleux n'est pas explicité de cette façon, par les termes (*mirabilis*, etc.) que nous avons cités dans la première partie, l'hyperbole a trait à la merveille et au merveilleux. D'abord, comme nous l'avons dit plus haut, parce que la fonction de l'hyperbole est de créer une émotion forte, un étonnement, donc la merveille¹¹². Ensuite, parce que l'hyperbole fonctionne comme une figure qui permet d'associer plusieurs éléments. Les grammairiens anciens considéraient déjà que l'hyperbole peut fonctionner, par exemple, par comparaison ou par métaphore¹¹³. Philip HARDIE, reprenant ces considérations a pu montrer que l'hyperbole, dans l'*Énéide*, fonctionne de façon allégorique, et met en lien deux niveaux. Or, sur les cinq paires qu'il distingue, trois reviennent à lier le monde réel au surnaturel ou au merveilleux : la première paire associe le cosmologique (qui relève de la nature) et l'humain ; la deuxième le supranaturel et le « naturel », la troisième le divin et l'humain, la quatrième ce qui relève du mythe ou du mythologique et l'histoire, et la cinquième, la masse et l'individu¹¹⁴. Pour lui, la tempête maritime du chant I, traitée par Virgile de façon hyperbolique, est ainsi mise en relation avec la lutte cosmogonique des dieux contre les Titans, qui manqua de bouleverser l'ordre du cosmos¹¹⁵. Si l'on reprend l'exemple du guerrier Bitias donné plus haut, on constate que ce guerrier tout à fait humain, par son gigantisme – c'est-à-dire sa dimension hyperbolique – mérite d'être comparé à une immense colonne de pierre dont la chute dans l'eau provoque des troubles importants. Et l'importance elle-même de ces troubles conduit à l'évocation de Jupiter et de Typhée, le monstre vaincu par le roi des dieux.

¹¹¹ Sur ce terme, voir *supra* le chapitre 2.3.

¹¹² Voir *supra* le chapitre 3.2.1 et Philip HARDIE : *Virgil's Aeneid. Cosmos and Imperium*, Oxford : Clarendon Press, 1986, p. 242-243.

¹¹³ Voir par exemple Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 6,68-73.

¹¹⁴ Ph. HARDIE (note 112) p. 250.

¹¹⁵ Ph. HARDIE (note 112) p. 91-96.

L'hyperbole est donc liée au merveilleux en ce qu'elle est une sorte de voie qui permet la transformation d'un élément naturel en élément merveilleux.

3.3 La merveille et l'histoire

3.3.1 Dans le *Roman d'Énéas*

Comme le montre Dominique BOUTET, la plupart des formes littéraires qui émergent entre 1100 et 1250 ont partie liée avec l'histoire même celles qui paraissent s'en détacher comme la lyrique courtoise, le *Roman de Renart* ou les fabliaux. L'éveil d'une conscience historique serait la clé du « système » qu'elles constituent, la littérature française¹¹⁶ donnant « une forme efficiente à la quête d'un sens de l'histoire qui ne cessait d'échapper aux prises d'une intelligence encore fortement liée par le poids de la tradition¹¹⁷ ».

Au seuil du XIII^e siècle, le prologue de la *Chanson des Saxons* – l'un des premiers documents poétologiques écrits en langue d'oïl¹¹⁸ – porte témoignage d'un tel privilège, car c'est à partir de l'histoire et de la vérité de l'histoire, que son auteur, Jean Bodel, dresse une cartographie des *matières* littéraires qui s'offrent aux esprits éclairés, en les fixant sur une échelle qui mène du *vain* au *voir* (« vrai ») :

Ne sont que .III. matieres a nul home attendant :
De France et de Bretagne et de Rome la grant :
Et de ces .III. matieres n'i a nule samblant.
Li conte de Bretagne sont si vain et plaisant.
Cil de Rome sont sage et de san aprenant.
Cil de France sont voir chascun jor aparant[.]

¹¹⁶ Sur le rôle, sinon premier, du moins « central » ; des lettres françaises aux XII^e et XIII^e siècles, voir Alberto VARVARO : « La centralità della Francia nella letteratura medievale », in : *Medioevo Romano* 34 (2010), p. 241-263. La fin du Moyen Âge voit se créer une situation différente, parfois « inverse » : l'Italie déjà renaissante devient un modèle (Pétrarque, Boccace), bientôt relayé par les cours d'Avignon et d'Anjou. La littérature anglaise (Chaucer) se développe et l'État bourguignon se tourne vers le monde germanique et la péninsule ibérique.

¹¹⁷ Dominique BOUTET : *Formes littéraires et consciences historiques aux origines de la littérature française (1100-1250)*, Paris : PUF, 1999, p. 274.

¹¹⁸ Voir Ulrich MÖLK : *Les débuts d'une théorie littéraire en France. Anthologie critique*, Paris : Classiques Garnier, 2011. Livre original paru sous ce titre : *Französische Literaturästhetik des 12. und 13. Jahrhunderts*, Tübingen : Niemeyer, 1969.

(*Chanson des Saxons*, v. 6-11)¹¹⁹

« Il n’y a que trois matières pour toute personne intelligente : celles de France, de Bretagne et de Rome la Grande. Et ces trois matières ne se ressemblent pas. Les contes de Bretagne sont tellement irréels et séduisants ! Tandis que ceux de Rome sont savants et chargés de signification, et que ceux de France voient chaque jour leur authenticité confirmée. »

Où le trouvère médiéval parle de matières, nous, modernes, parlons de genres : tandis que la matière de France renvoie à la chanson de geste, la matière de Bretagne désigne les romans arthuriens ; la « matière de Rome », quant à elle, se rapporte aux romans d’antiquité. Et si le premier distique présente les trois matières, les vers suivants les caractérisent d’après un jugement intellectuel et moral :

Pour les hommes intelligents, « entendant », le genre « breton » est agréable, mais n’a aucune valeur de vérité ; le genre « antique », au contraire, fait réfléchir, il est plein de sens et donne une leçon ; et l’auteur ici justifie sa préférence pour le genre « français » en invoquant son authenticité, sans préciser s’il songe à la vérité religieuse ou à la vérité historique : les deux se rejoignent d’ailleurs dans la mentalité chrétienne¹²⁰.

Mais comment définir la position que la matière de Rome « savante et chargée de signification » occupe dans cette échelle et, surtout, comment situer la merveille « antique » entre un merveilleux cru, celui de la chanson de geste, et un merveilleux feint, celui du roman arthurien¹²¹, en d’autres termes, selon les mots de Jean Bodel, entre le *vain* et le *voir* ? Incontestablement, la matière de Rome soutient encore prétention à la vérité historique à la différence des récits arthuriens qui signent « l’aveu de la fiction¹²² ». Selon M. ZINK :

¹¹⁹ Citation d’après : Jean Bodel : *La Chanson des Saisnes* [*Chanson des Saxons*], éd. Annette BRASSEUR, Genève : Droz, 1989.

¹²⁰ D. POIRION : « Chanson de geste ou épopée ? Remarques sur la définition d’un genre », in : *Travaux de linguistique et de littérature* 10 (1972), p. 7-20, ici p. 10.

¹²¹ Voir Jean-René VALETTE : « Le merveilleux et la matière de France », in : *Par deviers Rome m’en revenrai errant*, XX^e Congrès international de la Société Rencesvals pour l’étude des épopées romanes (Università di Roma La Sapienza (20-24 juillet 2015), dir. Maria CARERI *et al.*, Rome : Viella, 2017, p. 445-455.

¹²² Michel ZINK : *Littérature française du Moyen Âge*, Paris : PUF, 2014 [1992], p. 142.

en quittant l'Antiquité et le monde méditerranéen pour la Bretagne et le temps du roi Arthur, le roman renonce à la vérité historique, référentielle, et doit se chercher une autre vérité. Une vérité qui est celle du sens ; un sens qui se nourrit pour l'essentiel d'une réflexion sur la chevalerie et l'amour¹²³.

Les romans de Chrétien de Troyes (c. 1170-1185) en offrent un bel exemple¹²⁴.

Si la matière antique soutient encore la prétention à la vérité historique, c'est en la déplaçant dans le champ de la connaissance, selon l'esprit même de la Renaissance du XII^e siècle¹²⁵ et selon le schème bien connu de la *translatio studii*. Entre la vérité de la référence et la vérité du sens, il y aurait place pour une troisième vérité, celle que procure le savoir, car « la matière antique est considérée comme savante, elle se rattache à l'enseignement des arts¹²⁶ ».

La figure de la Sibylle, si présente dans le Roman d'*Énéas*, le montre avec éclat. À la faveur d'un redoublement qui trahit sans doute la « volonté du clerc de préciser à son auditoire l'identité du personnage en la dotant de connaissances conformes aux valeurs de la société du temps¹²⁷ », elle est d'abord décrite lors de l'apparition d'Anchise qui précède la catabase, puis dépeinte une seconde fois devant sa caverne (v. 2352-2357). Elle n'est plus la prêtresse d'Apollon dont elle transmet les prophéties dans un état de transe, comme dans l'*Énéide*, mais un être instruit qui cumule les connaissances officielles des arts libéraux et de la clergie, celles du *quadrivium* et du *trivium*, ainsi que le savoir de la « fusice » (la médecine)¹²⁸ : elle procure un onguent à Énéas (v. 2476) ; et les connaissances occultes de la « nigremance » (la magie). À ce titre, comme le souligne Francine MORA-LEBRUN citant l'édition Jones du *Commentaire sur l'Énéide* de Bernard de Chartres, elle est :

¹²³ *Ibid.*, p. 143.

¹²⁴ Cf. D. BARTHELEMY (note 98), p. 461 : « C'est en effet le génie de Chrétien de Troyes que d'avoir changé la quête réelle de 'chevalerie', c'est-à-dire d'exploits, en quête littéraire du sens et son œuvre, dès lors, transcende indiscutablement le contexte historique. »

¹²⁵ Voir Jacques VERGER : *La Renaissance du XII^e siècle*, Paris : Cerf, 1996.

¹²⁶ D. POIRION (note 59), p. 214.

¹²⁷ F. LAURENT (note 68), p. 22.

¹²⁸ C'est ainsi qu'elle est présentée par Anchise lors de son apparition nocturne à son fils. Voir les v. 2284-2294 de notre roman.

la détentrice d'une « connaissance qui embrasse l'ordre du monde », sans aboutir toutefois, puisque Seville est païenne, au savoir suprême de la théologie : c'est en cela surtout qu'elle se distingue de la Sibylle bernardienne, figure de *l'intelligentia* qui [...] 'n'est rien d'autre que la compréhension des choses divines'¹²⁹.

On le voit, « la Sibylle romane a la maîtrise du savoir et, avec lui, celle de la parole : par une incantation, elle réussit à endormir Cer-bère ; et ses discours bien construits répondent à la demande d'Énéas, soucieux de s'instruire : « 'Dame, fait il, car me fai sage' » (v. 2556)¹³⁰. À ce double titre, elle peut sembler procéder d'« une tentative d'intégration de la figure du clerc-auteur à la diégèse romanesque¹³¹ » – du « clerc guidant le prince sur le chemin de la connaissance¹³² ».

Les merveilles et leur inlassable quête jouent à cet égard un rôle essentiel, en particulier quand il s'agit des merveilles naturelles, comme ce « poisson » qui fournit la pourpre, le crocodile qui donne la peinture noire ou encore cet oiseau qui pond au fond de la mer, mais qui est si chaud qu'il doit couvrir à sa surface pour ne pas cuire ses œufs. Faut-il encore citer le cheval marin de Messape, le palefroi de Camille, les petits poissons rouges dans Carthage, le cerf apprivoisé de Silvia, l'oiseau calade ou celui dont la plume fournit la bordure de manteau de Camille ?

Henri-Irénée MARROU, qui a consacré de belles pages au rôle que joue la *curiositas* chez saint Augustin, ne manque pas de rappeler que, selon l'évêque d'Hippone, elle n'a pas d'autre fin que la joie qui naît de la connaissance des choses¹³³. *Mutatis mutandis*, c'est la même aptitude à s'étonner qui doit être placée au centre de l'écriture romanesque. Elle constitue l'un des caractères remarquables de la Renaissance du XII^e siècle. L'écriture de la merveille relève, à n'en pas douter, de l'« équipement » que Marie-Dominique CHENU assigne alors à la

¹²⁹ F. MORA-LEBRUN : *L'Énéide médiévale. La naissance du roman*, Paris : PUF, 1994, p. 189.

¹³⁰ F. LAURENT (note 68), p. 22.

¹³¹ F. MORA-LEBRUN (note 129), p. 189.

¹³² F. LAURENT, (note 68), p. 27.

¹³³ *De vera religione*, I, 49,94 : « Et omnis illa quae appellatur curiositas, quid aliud quaerit quam de rerum cognitione laetitia ? » Henri-Irénée MARROU : *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, Paris : E. de Boccard, 1938, p. 149.

« curiosité littéraire¹³⁴ », à cette « culture de l'étonnement » mise en lumière par J. LE GOFF¹³⁵.

À côté des merveilles naturelles, il faut mentionner les merveilles techniques, comme ces remparts magnétiques où vont se coller les armures des assaillants, ces automates si perfectionnés du tombeau de Camille ou, dans le même épisode, le miroir prodigieux qui permet de découvrir les ennemis d'aussi loin qu'ils viennent. Tout cela, évidemment, plaisait ou étonnait, au même titre que le *Roman d'Alexandre*, qui, quelques années plus tôt, invente le premier bathyscaphe pour explorer le fond des océans. Ces prouesses techniques sont souvent associées au travail artistique, lequel constitue un trait original du merveilleux d'antiquité.

La qualité littéraire des textes qui mettent en roman la matière de Rome repose sur deux modes d'expression, le monologue amoureux et la description. C'est le second qui favorise la *renaissance du merveilleux*. Cette démarche était déjà perceptible dans le *Roman de Thèbes* et elle culminera bientôt dans le *Roman de Troie* avec le célèbre passage de la Chambre de Beautés¹³⁶. Dans le *Roman d'Énéas*, note D. POIRION, elle « semble consciente, au point de définir une esthétique¹³⁷ ». Surtout sensible dans les épisodes consacrés à Pallas et à Camille, deux personnages voués à la mort, cet « art littéraire du merveilleux » cherche à provoquer l'émerveillement par la médiation des arts plastiques, sculptures et architectures, à travers la description de l'œuvre d'art (*ekphrasis*), en l'occurrence deux tombeaux. Au tombeau de Pallas, une lampe est allumée, qui ne s'éteindra pas : « ici la merveille, faite surtout de richesses et d'ingéniosité technique, semble avoir pour fonction de lutter contre le temps, et d'affirmer une sorte

¹³⁴ Marie-Dominique CHENU : *La Théologie au XII^e siècle*, Paris : Vrin, 1957, p. 21.

¹³⁵ Jacques LE GOFF : « Merveilleux », in : *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, dir. *Id.* et Jean-Claude SCHMITT, Paris : Fayard, 1999, p. 709-724, ici p. 723 : « Le merveilleux revendique un espace humain, naturel, entre Dieu et Satan [...]. Il dilate jusqu'aux frontières du risque et de l'inconnu le monde et le psychisme. En rentrant dans le réel et le naturel, il l'élargit et l'accomplit. De l'étonnant, de l'extraordinaire, il fait le moteur du savoir, de la culture et de l'esthétique du Moyen Âge. Il pousse à ouvrir grands les yeux sur la création et sur l'imaginaire. Il inspire une culture de l'étonnement. Il fait croire à la créativité et à l'audace infinies de Dieu et de sa créature, l'homme. Et il sait même faire son miel des fantasmagories diaboliques. »

¹³⁶ Voir Jean-Charles HUCHET : « La beauté littéraire dans le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure », in : *Cahiers de civilisation médiévale* 142 (1993), p. 141-149.

¹³⁷ D. POIRION (note 2), p. 41.

d'éternité face à la mort¹³⁸ ». Telle est aussi et surtout la fonction de l'art, qui triomphe au tombeau de Camille.

3.3.2 Dans l'*Énéide*

Merveille et travail artistique sont aussi liés dans l'œuvre source, l'*Énéide*. Nous avons en effet dit plus haut que le verbe *mirari* peut scander les descriptions d'objets d'art. Ces dernières provoquent l'étonnement d'Énée, qui les admire. C'est le cas des fresques du temple de Junon à Carthage, qui narrent des épisodes de la guerre de Troie, dans l'exemple déjà analysé dans la première partie¹³⁹. Le verbe *mirari* encadre aussi la description du bouclier d'Énée, au chant VIII, comme nous avons eu l'occasion de l'évoquer. Or, le bouclier d'Énée est l'un des passages qui permettent de faire place à l'histoire dans l'*Énéide*¹⁴⁰. Rappelons que l'histoire romaine est intégrée au sein du récit virgilien sous la forme de prophéties, du défilé des futurs Romains commenté par Anchise aux Enfers, et également de la description des armes divines forgées par Vulcain pour Énée. Ainsi, l'épopée de Virgile intègre la vérité historique, ou plutôt elle s'appuie sur elle : l'histoire romaine constitue l'horizon de l'œuvre. L'*Énéide* ne fonctionne donc pas comme les œuvres médiévales qui traitent de la matière antique en déplaçant la prétention à la vérité historique dans le champ du savoir. Dans l'Antiquité, la distinction entre le légendaire ou le fabuleux et l'histoire est en outre difficile à appréhender ; elle ne se fait pas selon les mêmes termes pour les Anciens que pour nous, modernes. L'histoire romaine plonge ses racines dans le mythe, avec la fin de la guerre de Troie et l'arrivée d'Énée dans le Latium ; la tradition veut que Romulus et Rémus aient été élevés par une louve... Pour autant, l'historien Tite-Live, qui écrit à la même époque que Virgile, met à distance les faits datant de la pré-histoire de Rome, qui sont racontés par les poètes :

Quant aux événements qui ont précédé immédiatement la fondation de Rome ou ont devancé la pensée même de sa fondation, à ces traditions embellies par des légendes poétiques plutôt que fondées sur des documents authentiques, je n'ai l'intention ni de les garantir ni de les démentir. On accorde aux anciens la permission de mêler le merveilleux aux actions humaines pour rendre l'origine des villes plus vénérable ; et d'ailleurs, si

¹³⁸ *Ibid.*, p. 42.

¹³⁹ Voir *supra* le chapitre « Le destin de Rome » (2.3).

¹⁴⁰ Voir la contribution de Judith ROHMAN dans ce volume.

jamais on doit reconnaître à une nation le droit de sanctifier son origine et de la rattacher à une intervention des dieux, la gloire militaire de Rome est assez grande pour que, quand elle attribue sa naissance et celle de son fondateur au dieu Mars de préférence à tout autre, le genre humain accepte cette prétention sans difficulté, tout comme il accepte son autorité. Mais ces faits et ceux du même ordre, de quelque façon qu'on les envisage ou qu'on les juge, n'ont pas, à mes yeux, une grande importance. Ce qu'il faut, selon moi, étudier avec toute l'ardeur et l'attention dont on est capable, c'est la vie et les mœurs d'autrefois, ce sont les grands hommes et la politique, intérieure et extérieure, qui ont créé et agrandi l'empire. (Tite-Live, *Histoire Romaine*, préface, 6-8)¹⁴¹

Tite-Live distingue ce qui relève des traditions et des légendes poétiques et ce qui pourra s'appuyer sur des documents authentiques ; et, pour lui, la première catégorie n'a que peu d'importance. Il sacrifie pourtant à la tradition en débutant son histoire de Rome à la chute de Troie et à la fuite d'Énée (*Histoire Romaine*, I, 1). Dans l'épopée de Virgile, il en va différemment. On a tendance à distinguer, dans la matière épique romaine, les épopées historiques (les *Annales* d'Ennius, le *Bellum ciuile* de Lucain) et les épopées mythologiques. Pour certains critiques de l'Antiquité, le *Bellum ciuile* de Lucain, autrement appelé la *Pharsale*, n'est même pas une épopée, car les dieux n'y apparaissent pas, mais il relève du genre historique¹⁴². L'*Énéide*, elle, serait à classer dans le genre mythologique ; mais, comme on l'a vu¹⁴³, elle intègre également l'histoire romaine. En effet, l'histoire de Rome, telle qu'elle s'est véritablement déroulée jusqu'à l'époque de Virgile, devient le fil à suivre pour la marche des destins dans l'œuvre, ce qui donne à l'épopée une forte dimension téléologique. L'histoire y est dévoilée, à la fois sous la forme de prophéties et sous la forme d'objets artistiques.

¹⁴¹ Traduction citée d'après : Tite Live. *Histoire romaine*, texte établi par Jean BAYET et traduit par Gaston BAILLET, Paris : Les Belles Lettres, 1962.

¹⁴² On trouve notamment cette affirmation chez le grammairien Servius : voir Alban BAUDOU et Séverine CLEMENT-TARANTINO : *Servius. À l'École de Virgile. Commentaire à l'Énéide (livre I)*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2015, p. 244-245 (*ad Aen.* I,382) : « Quod autem diximus eum poetica arte prohiberi ne aperte ponat historiam certum est. Lucanus namque ideo in numero poetarum esse non meruit, quia uidetur historiam composuisse, non poema. » (« Ce que nous avons dit – l'art poétique l'a empêché d'introduire ouvertement la vérité historique – est un fait certain. Et en effet Lucain n'a pas mérité d'être compté au nombre des poètes parce qu'il semble avoir rédigé un ouvrage historique et non un poème »).

¹⁴³ Voir la contribution de Judith ROHMAN dans ce volume.

Le défilé des futurs Romains commenté par Anchise lors de la catabase, au chant VI, permet ainsi une plongée sélective dans l'histoire de Rome, tout comme le bouclier offert à Énée par sa mère Vénus, au chant VIII. En cela, l'*Énéide* peut donc soutenir la prétention à la vérité historique. Il n'en reste pas moins que l'histoire ne constitue pas l'objet du récit virgilien ; d'après Servius, le commentateur antique de Virgile, c'est justement la dimension poétique de son œuvre qui lui interdisait d'aborder de façon directe la réalité historique¹⁴⁴. Lorsque cette dernière est évoquée, c'est par la bouche ou par l'œuvre de personnages divins ou liés au divin, et par là-même dotés d'une connaissance de l'avenir supérieure à celle des mortels : Jupiter, le maître des destins, connaît évidemment mieux que personne ce qui doit advenir ; Vulcain, celui qui forge le bouclier, a été gratifié de la connaissance de l'avenir, comme le dit explicitement le texte dans l'introduction de l'*ekphrasis* :

Illic res Italas Romanorumque triumphos
haud uatum ignarus uenturique inscius aevi
fecerat omnipotens. (*Aeneis*, VIII, v. 626-628)

« C'était l'histoire de l'Italie et les triomphes des Romains ; instruit des prophéties, pénétrant les âges futurs, le maître du feu les avait gravés là. »

Quant à Anchise, il a dans l'*Énéide* un statut particulier, qui le rapproche d'un devin. Il est souvent, en effet, en position d'interpréter les signes envoyés par les dieux¹⁴⁵ ; tel un dieu, il apparaît à Énée dans son sommeil pour le conseiller au chant V ; enfin, une fois mort, aux Enfers, il est doté d'une vaste connaissance de l'avenir, à la fois celui, individuel d'Énée¹⁴⁶, et celui, collectif, de la nation romaine.

Le dévoilement de la vérité historique est donc, dans l'*Énéide*, lié à un savoir de nature divine ; et l'on peut penser que cela annonce la relation entre poétique de la merveille et savoir à l'époque médiévale. Dans une perspective plus large, l'épopée virgilienne – comme, avant

¹⁴⁴ Voir le texte à la note 142.

¹⁴⁵ Anchise interprète ainsi, par exemple, le prodige de l'aigrette de feu qui jaillit au-dessus de la tête d'Iule lors de la dernière nuit de Troie (*Aeneis*, II, v. 682-691). Voir par exemple Helen H. BACON : « Mortal Father, Divine Mother. *Aeneid* VI and VIII », in : *Poets and Critics read Virgil*, ed. Sarah SPENCE, New Haven and London : Yale University Press, 2001, p. 76-85, cit. p. 79.

¹⁴⁶ Le contenu des révélations d'Anchise ne sera pas révélé au lecteur / auditeur, mais à la fin de leur rencontre, Anchise informe Énée des guerres qui l'attendent (*Aeneis*, VI, v. 890-892).

elle, les épopées homériques – a été considérée, notamment dans l'Antiquité tardive, comme une sorte d'encyclopédie qui regorgeait de savoirs plus ou moins dissimulés par sa forme poétique : l'œuvre qui recourt au merveilleux est ainsi considérée comme une source inépuisable de savoir.

3.3.3 Dans l'*Eneas*

Dans l'*Eneas* de Veldeke, retrouve-t-on une vérité historique intrinsèquement liée au savoir des dieux, comme dans l'*Enéide*, ou bien la vérité historique prend-elle la forme de la vérité du savoir, comme dans le *Roman d'Énéas* ?

La description de la ville historique de Carthage est placée par Veldeke sous le signe de la vérité et de la fidélité à la source virgilienne, bien qu'il précise en donner une description volontairement abrégée par rapport à celle de Virgile¹⁴⁷. L'évocation des constructions défensives de la ville est suivie du commentaire suivant :

an Karthagine der grozen
stunden turne hundert.
swen so des wndert,
wil er ez uersuchen,
er kome zu den buchen
die da heizen Eneide.
nach der warheite,
als ez dar an gescriben ist,
so mach ers wol sin gewis. (*En* 372-373, 376-382)

« Carthage la grande était entourée de cent tours. Quiconque s'en étonnerait et souhaiterait le vérifier n'a qu'à consulter les livres qui s'appellent *Énéide*. Conformément à la vérité, comme cela y est écrit, il en trouvera la confirmation ».

Deux tensions *a priori* contradictoires sont observables dans ce contexte. Le narrateur propose d'une part une description propre à déclencher l'émerveillement, avec, dans le contexte amont, la mention du nombre impressionnant de tours, de portes, de chevaliers qui

¹⁴⁷ Cf. *En* 359-361 : « des schulen wir uil lazen / und schûln nach der maze / die rede harte churzen. » (« Nous devons en laisser une grande partie et, conformément à la juste mesure, réduire considérablement ses propos. »)

protègent la ville. Signalons la rime « hundert : wundert », le grand nombre (100) fonctionnant comme déclencheur prototypique de l'émerveillement. C'est le génie bâtisseur et défensif des Tyriens qui suscite ici l'admiration. D'autre part, on observe une revendication appuyée de véracité, introduite par la formule « swen so des wndert » (*En* 376) : le poète anticipe et réfute d'emblée une réception incrédule de son propos. Dans le contexte de cette description revendiquée comme vraie, Veldeke semble craindre que l'admiration du récepteur ne soit teintée de méfiance à l'égard de ses propos. C'est pourquoi il invite son auditoire à vérifier par lui-même chez Virgile. On remarquera la rime « Eneide : warheite » (« vérité »), explicitée par un commentaire dépourvu d'ambiguïté : ce qui est écrit dans l'*Enéide* est nécessairement vrai : « nach der warheite, / als ez dar ane gescriben ist » (« conformément à la vérité, comme cela y est écrit »). La vérité dont il s'agit ici est donc précisément celle de la source, c'est une vérité de la connaissance, qui s'insère dans la *translatio studii* caractéristique des romans d'antiquité. Remarquons enfin que cette vérité du savoir n'empêche guère Veldeke de s'arranger avec ses sources, le nombre de tours n'étant pas précisé chez Virgile – alors que dans la source française, c'est cinq cents tours, et non cent, qui sont évoquées.

Ce premier exemple donne une idée de la complexité des relations entre merveille, histoire, savoir et vérité dans l'*Eneas* : alors que le narrateur prend, dans ce contexte, la posture du passeur de vérité, il joue à la fois avec ses sources (raccourcies et changées) et avec son récepteur, en suscitant sa surprise et demandant sa confiance. Si l'on s'en tient à ce qu'affirme Veldeke dans ce commentaire, il faut comprendre que la vérité en question est la vérité des sources, et donc de la connaissance – quel que soit l'usage qu'en fait le narrateur.

La coprésence du lexème *wunder*, d'un renvoi aux sources et/ou d'une revendication de véracité est extrêmement fréquente. On citera l'exemple des prodiges d'Hercule, très rapidement traités, mais explicitement posés comme vrais par le narrateur :

daz sin vater Ercules
einen lewen erslûch
vnd andires wndires gnûch
des weiz man wol di warheit (*En* 5058-5061)

« que son père, Hercule, tua un lion et accomplit de nombreux autres prodiges, on sait bien que cela est vrai. »

À nouveau, c'est la vérité du savoir (« weiz ») qui est mise en exergue : le narrateur, passeur de ce savoir, ne parle pas en son nom, mais en celui de la communauté des « sachants » désignée par le pronom *man* (« on »). La compatibilité entre merveille et vérité est signalée formellement par l'allitération en /v/ (« wndires », « weiz », « wol », « warheit »).

On s'intéressera pour finir à l'épisode de la découverte du tombeau de Pallas par l'Empereur Barberousse¹⁴⁸, à l'occasion duquel le poète met en relation vérité historique, vérité du savoir et merveille. Voici la fin dudit épisode, qui relate l'extinction de la lampe de Pallas lors de l'ouverture du tombeau :

ez werte vnze an den tach, daz Pallas da wart funden.	8375
daz gischach sint in den stvnden, daz der cheiser Friderich, der lobibare furste rich, ze Rome gewihet wart nach siner ersten hervart,	8380
die er für vber berge mit maniger halsperge ze Lanchparten in daz lant. sint vant man den wigant Palladem in deme gr<a>be,	8385
da wir haben gisaget abe. daz enist gilogen ni<ht>. [...] vil michel wnder da was, daz daz lieht werde bran vnder der erde	8395
also manigen tach, alda Pallas lach, daz wir wizen fur war me danne zwei tusent iar [...] daz ist wizenlich gnuoch. do verlas ez von dem winde.	8405
man sach an dem ende den röch und den aschen vnd den stein vnverloschen. (<i>En</i> 8374-8387, 8393-8399, 8404-8408)	

¹⁴⁸ Dans les chroniques médiévales, l'ouverture du tombeau de Pallas est attribuée non pas à Barberousse, mais à l'empereur Henri II ou Henri III (par exemple dans la chronique de William of Malmesbury, vers 1140). La mention de Barberousse est due à Veldeke.

« Cela dura [la lampe brûla] jusqu'au jour où Pallas fut retrouvé. Cela arriva à l'époque où l'empereur Frédéric, prince glorieux et puissant, fut sacré à Rome, après son premier voyage qui le mena au-delà des montagnes, en Lombardie, accompagné de nombreux soldats. On retrouva alors dans sa tombe le héros Pallas, comme nous l'avons raconté. Ceci n'est pas un mensonge [...]. Quel grand prodige, que cette belle lumière ait continué de brûler sous terre là où Pallas reposait, pendant si longtemps, plus de deux mille ans, nous le savons de manière certaine [...]. Tout cela est bien connu, c'est le vent qui éteignit la lampe. À la fin on ne voyait plus que la fumée et la cendre, ainsi que la pierre encore rougeoyante ».

Remarquons, avec Karen OPITZ, que la matière même de ce récit invite à le considérer comme historique (*historia*), et non comme fictif (*fabula*) : la mention du sacre de Barberousse à Rome (1155), celle de la durée qui sépare la mort de Pallas de ce sacre (plus de 2000 ans) ; par ailleurs le fait qu'Eneas était considéré comme personnage historique, et enfin qu'on considérait la découverte d'une tombe de héros comme tout à fait possible¹⁴⁹.

Examinons comment Veldeke entremêle dans son récit merveille, histoire et vérité. La mention du caractère merveilleux est très appuyée, dans la tournure attributive « vil michel wnder da was » (*En* 8393), où « wnder » est déterminé par deux signes exprimant le haut degré. Cette tournure est employée au sujet de la lampe de Pallas, qui a brûlé pendant deux mille ans, depuis l'enterrement du jeune héros jusqu'à la découverte du tombeau par l'Empereur : est merveilleux ce qui résiste au temps et à la mort, comme dans la source française. Cet emploi de « wnder » est entouré de revendications de véracité, dont les deux premières sont des affirmations générales, désincarnées (*En* 8387 : « daz enis gelogen niht », *En* 8404 : « daz ist wizenlich gnuoch »), qui s'appuient sur les connaissances partagées ; la troisième expression contient le pronom *wir* qui désigne les sachants (*En* 8398 : « daz wizen wir vor war »). Enfin, le poète s'en remet à des témoins visuels, non nommés précisément (*En* 8406 : « man sach »), qui étaient présents lors de l'ouverture du tombeau. On sait que pour les médiévaux, de tels témoins étaient particulièrement dignes de confiance.

Pour résumer, le narrateur focalise son récit sur cette lampe merveilleuse qui résiste au temps, et qu'il invite son récepteur à tenir pour vraie. On peut y voir une métaphore de l'œuvre littéraire, destinée

¹⁴⁹ Karen OPITZ : *Geschichte im höfischen Roman. Historiographisches Erzählen im 'Eneas' Heinrichs von Veldeke*, Heidelberg : Winter, 1998, p. 125.

4 Conclusion

En guise de conclusion, rappelons que les mentions de la merveille, bien que relativement peu nombreuses dans nos œuvres, y exercent des fonctions très variées, qui en rendent l'étude particulièrement intéressante. Le schéma des fonctions du langage selon Roman JAKOBSON nous permettra de présenter de manière synthétique ces fonctions dans le *Roman d'Énéas*, dans l'*Eneas* et dans l'*Énéide*.

La fonction référentielle, centrée sur le contexte, c'est-à-dire sur l'extralinguistique visé par le locuteur, est bien sûr représentée, avec la désignation d'objets ou de procès merveilleux, qu'il s'agisse d'éléments mythologiques (les interventions de Vénus et de Cupidon), de motifs techniques (la lampe de Pallas) ; ou bien de référents non merveilleux sur lesquels le poète (ou un personnage) invite à poser un regard émerveillé, comme les éléments du monde courtois. Le merveilleux mythologique baigne l'épopée de Virgile, même s'il n'est pas souligné comme tel ; il est un peu moins présent dans l'adaptation allemande, qui continue la rationalisation déjà bien avancée par la source anglo-normande. La merveille semble ainsi prendre le relais du merveilleux dans les adaptations médiévales.

La fonction émotive, centrée sur le locuteur, qu'il s'agisse du narrateur ou d'un personnage, est par définition sollicitée par la merveille, qui suscite une émotion forte chez celui qui la perçoit : le nocher s'émerveille ainsi devant le rameau d'or chez Virgile (alors qu'il se calme, dans les adaptations médiévales, sans qu'aucune émotion ne soit thématifiée) ; dans le *Roman d'Énéas* et l'*Eneas*, le narrateur s'émerveille devant la lampe éternelle qui brûle dans le tombeau de Pallas ; dans le *Roman d'Énéas*, le personnage éponyme s'émerveille devant le palais de Didon, dans l'*Énéide* devant Carthage en construction. Du simple étonnement à la fascination, en passant par la peur ou la joie, la merveille ne laisse jamais indifférente la subjectivité qui y est confrontée, souvent par l'intermédiaire du regard. Le merveilleux, en revanche, n'est pas toujours associé à une émotion forte, et son traitement en termes d'affects est très variable, non seulement une œuvre à l'autre, mais également au sein d'une même œuvre.

Les fonctions conatives, centrées sur les interlocuteurs au niveau diégétique, ainsi que sur les récepteurs des œuvres littéraires, revêtent une importance capitale. La *translatio studii* relève, au sein du conatif, de la fonction informative : une vérité du savoir est transmise, qu'il

s'agisse par exemple de l'histoire romaine chez Virgile ; ou bien de l'exposé didactique sur la métempsychose (également à fonction édifiante), dont seul Veldeke fait l'économie, dans un « oubli » fort signifiant ; ou encore du récit de l'ouverture du tombeau de Pallas par Barberousse (également à fonction idéologique et épictique). Evidemment, l'idéologie s'imisce dans ces récits présentés comme vrais, et la fonction informative se double souvent d'une fonction politico-idéologique, par exemple lorsque le narrateur invite à s'émerveiller devant les figures de César ou de Barberousse, chez Veldeke ; ou bien lorsqu'il met en merveille la générosité du héros éponyme, dans un miroir des princes particulièrement prégnant dans l'*Eneas*. La fonction épictique, qui relève elle aussi du niveau conatif, est assumée par les merveilles au service de l'idéalisation du monde courtois – cette automystification collective visant à assoir un rapport de domination. La fonction édifiante, enfin, intervient notamment lors de la catabase, avec les effrayantes merveilles aux traits diaboliques qui scandent le périple du héros dans adaptations médiévales, et la peinture des punitions du Tartare dans les trois œuvres.

La fonction métalinguistique, centrée sur le code, ne manque pas à l'appel. Songeons au narrateur qui prend la peine de se justifier, lorsqu'il qualifie un objet de merveille : les nombreux renvois aux sources, ainsi que les revendications de vérité qui accompagnent ces commentaires, peuvent être interprétés comme un discours autoréflexif sur la possibilité même de désigner un objet donné par le terme de *merveille / wunder*. Chez Virgile, le narrateur met en valeur le fait même de raconter ou de décrire la merveille, dans les expressions du type *mirabile dictu* (« merveilleux à dire, étonnant à dire »). D'un niveau métalinguistique plus implicite relève également la symbolique de la merveille, en tant que signe prototypique de la courtoisie, par exemple lorsqu'Énéas déduit de la richesse merveilleuse du palais de Didon ses hautes qualités courtoises. Les œuvres médiévales associent ainsi à la merveille un nouveau faisceau de significations qui célèbrent l'ethos courtois, et dont le narrateur nous livre les règles.

La fonction phatique, liée au canal, et donc à la possibilité même de la communication, est également attestée. On pense par exemple aux annonces, en début d'épisode, des merveilles qui vont être contées : à des fins de *captatio benevolentiae*, pour s'assurer de l'écoute attentive de son récepteur et le tenir en haleine, le poète recourt volontiers à la merveille.

La fonction poétique, centrée sur la forme du message, est certainement la plus prégnante, aussi bien chez Virgile que dans les adaptations médiévales. Rappelons d'une part les mentions programmatiques de la merveille, qui fonctionnent comme autant de déclencheurs des nombreuses *ekphraseis* – encore amplifiées par Veldeke ; d'autre part la fonction de structuration narrative exercée par les merveilles qu'aperçoit Eneas dans les Enfers, étapes qui ponctuent son parcours et impulsent une dynamique textuelle, dans les trois œuvres analysées ici. Plus généralement, la merveille génère le récit, et le narrateur prend un plaisir évident à la conter (*merveilles a oïr*, *wunder zellen*). Les rimes suscitées par les merveilles, telles *merveille : vermeille*, *wunder : sunder*, ou encore les anaphores de *mirari* observées chez Virgile, qui scandent les descriptions d'œuvres d'art, ainsi que les allitérations qui accompagnent le lexique de la merveille, sont les témoins formels d'une véritable poétique de la merveille dans ces œuvres. La merveille prouvée, paradoxale, « réalité impossible et pourtant là », est au cœur de cette esthétique courtoise ; sa description élogieuse est un des moteurs du texte poétique.

