



**HAL**  
open science

# L'Enéide, une tragédie dans l'épopée, deux formes du sublime

Joël Thomas

► **To cite this version:**

Joël Thomas. L'Enéide, une tragédie dans l'épopée, deux formes du sublime. *Anthropologie tragique et création poétique*, Hélène Baby et Jacqueline Assaël, Nov 2016, Nice (06000), France. pp.193-204. hal-04562011

**HAL Id: hal-04562011**

**<https://hal.science/hal-04562011>**

Submitted on 29 Apr 2024

**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.

## **L'Énéide, une tragédie dans l'épopée, deux formes du sublime.**

Joël Thomas

Pr. émérite à l'université de Perpignan-*Via Domitia*

« *Ducunt volentem fata, nolentem  
trahunt* »

Sénèque, *Ep. ad Luc.*, CVII, 11)

« Aux yeux des anciens Grecs, la tragédie avait pour fonction ultime de mettre à nu la trame ordinairement cache de la vie, de manière à faire surgir, de façon impromptue et fugace, "le sentiment d'unité tout-puissant", dit Nietzsche. »

(Hervé Clerc, *Dieu par la face nord*, Paris, Albin Michel, 2016, p. 223)

La critique s'accorde généralement à considérer que l'épisode du livre IV de l'*Énéide*, et la passion amoureuse de la reine Didon, s'inscrivent dans la nouvelle tendance esthétique, initiée par la poésie alexandrine, et importée à Rome une génération plus tôt. Cette nouvelle tendance – dirions-nous cette mode ? – abandonnait le genre épique, jugé pesant, trop long, démodé, au profit de poèmes plus courts, d'inspiration souvent amoureuse : ce que dirait Ovide un peu plus tard, en parlant de passer de l'*epos* à l'*eros*. Ainsi, les récits de passions amoureuses prenaient le pas sur les aristies guerrières, comme dans les *Argonautica* d'Apollonios de Rhodes, qui fut une source d'inspiration pour Virgile. Dans ce contexte, le IV<sup>e</sup> livre de l'*Énéide* aurait pour objectif d'habiller une épopée traditionnelle et nationale, l'*Énéide*, aux couleurs du *Zeitgeist*, de l'air du temps, de faire un *aggiornamento*.

C'est possible, mais on reste un peu sur sa faim : les motivations d'un grand créateur seraient-elles à ce point calquées sur le *Zeitgeist* ? Je ne suis guère plus convaincu par les théories de Florence Dupont, dans *Les Monstres de Sénèque*<sup>1</sup> : il est très défendable de considérer que la tragédie romaine propose d'abord un spectacle, celui de la métamorphose en monstre, avant de suggérer du sens ; F. Dupont avance aussi que si l'on veut à toute force chercher du sens dans une tragédie romaine, il ne dépasse pas l'évocation de lieux communs (les méfaits de la passion, l'hypocrisie des classes dirigeantes), sur lesquels tout le monde peut s'accorder. Il me semble que ce point de vue, juste anthropologiquement et historiquement parlant, ne rend pas compte de certains cas particuliers. Dans sa préface à sa nouvelle traduction de l'*Énéide*, Paul

---

<sup>1</sup> Paris, Belin, 1995.

Veyne tient un discours assez proche de celui de F. Dupont : Virgile écrit d'abord son poème pour donner à son lecteur du plaisir et de la beauté<sup>2</sup>. Là encore, si le grand historien de la latinité a raison en général (les Romains ne croyaient plus à leurs mythes), il peut avoir tort dans ce cas particulier. C'est ce que j'essaierai de vous montrer à propos du IV<sup>e</sup> livre de l'*Énéide*.

D'abord, l'épisode de Carthage est bien construit comme une tragédie, avec les quatre moteurs du ressort tragique : le *dolor*, le *furor*, le *nefas*, et le sacrifice. Didon, apprenant la trahison d'Énée, se laisse d'abord aller à de longues plaintes, où elle dit ce *dolor* : la souffrance, l'incompréhension, le sentiment d'injustice (v. 534-557 ; 590-629) ; mais cette deuxième séquence est déjà chargée d'une composante de violence, le *furor* qui la met hors d'elle, et la pousse en particulier à retourner ses envies mortifères contre elle-même, et à passer à l'action, entrant ainsi dans le sacrilège, à travers une mort interdite, *nefas*, dont le symbole réside dans l'objet même qu'elle pervertit en l'utilisant : l'épée héroïque d'Énée, « *non hos quaesitum munus in usus* », « cadeau qui n'était pas destiné à cet usage » (v. 647). Ainsi, c'est bien un sacrifice qu'accomplit Didon, mais un sacrifice pervers, inversé, comme il y en a tant dans les tragédies grecques, celui d'Atrée, celui de Médée. Malraux disait de Faulkner : « C'est l'irruption de la tragédie grecque dans le roman policier <sup>3</sup>. » Nous dirions du IV<sup>e</sup> livre de l'*Énéide* : « C'est l'irruption de la tragédie grecque dans l'épopée romaine ».

Mais quel est le sens de cette tragédie dans l'épopée ? Il est difficile d'y voir un simple effet de mode, destiné à détendre un public, et à lui donner ce qu'il attendait : l'histoire d'une passion amoureuse et de sa fin tragique. C'est pourtant ce que suggère, en général, Florence Dupont : il n'y a rien à y chercher, si ce n'est une esthétique de la passion qui se donne à voir, y compris dans sa monstruosité. Mais, à mon avis, c'est faire peu de cas de la personnalité de Virgile. On sait que, parmi les poètes, il faisait figure, si je puis dire, d'intellectuel, nourri de philosophie et de spiritualité. Les théories de Platon, celles de Pythagore, sont à l'origine de sa représentation des Enfers, au VI<sup>e</sup> livre de l'*Énéide*. Il serait étonnant qu'elles n'aient eu aucune incidence sur l'écriture du livre IV. Or ce qui me frappe d'abord, c'est que cette écriture n'est absolument pas manichéenne. Si Didon nous touche et nous émeut, c'est précisément parce que, malgré son abandon au *furor*, elle reste profondément humaine. Comme le dit très justement Ph. Heuzé<sup>4</sup>, pour la première fois, la compassion entre dans l'épopée. Didon nous touche, parce que les sentiments qui l'animent sont positifs, généreux : elle veut le bien d'Énée, elle l'aime. Sa seule faute est d'être du mauvais côté des destins.

<sup>2</sup> Virgile, *L'Énéide* (présentation et nouvelle traduction de Paul Veyne), Paris, Albin-Michel, 2012, p. 11 sq.

<sup>3</sup> Préface à *Sanctuaire* de Faulkner, 1932.

<sup>4</sup> Ph. Heuzé, *L'Image du corps dans l'œuvre de Virgile*, Ecole française de Rome, Paris, De Boccard, 1985, chap. V.

On s'aperçoit vite, alors, qu'on n'a pas une simple juxtaposition de l'épisode tragique et des passages épiques ; que le livre IV n'est pas une sorte d'échantillon de tragédie isolé dans l'ensemble d'un récit épique à dimension initiatique. Il serait trop simple de poser une opposition entre Didon, l'héroïne tragique qui se fracasse sur les obstacles qu'elle rencontre, et Énée, le héros initiatique, qui les contourne, et les affronte dans une sorte de judo, où il se nourrit de leur résistance qui ne cesse de le grandir. Au contraire, les épisodes se répondent, dans une polyphonie. Le conflit entre Didon et Énée trouve une résonance plus vaste dans l'ensemble de l'*Énéide*, à travers une complémentarité entre la voie tragique et la voie initiatique du héros. On remarquera que la description que nous donnons de cette forme de structure holiste est précisément ce que Benoît Mandelbrot désigne sous le nom de fractales : des formes identiques, quel que soit le point de vue d'où l'on les regarde, de très loin ou de très près ; les avancées de la science convergent avec celles de l'anthropologie pour nous aider à comprendre les mécanismes créateurs, y compris dans le domaine de nos études littéraires.

On peut alors se demander si la raison profonde de la tragédie de Didon ne serait pas, de la part du poète Virgile, de trouver un moyen de décrire la complexité des sentiments, et plus généralement la complexité des énergies qui meuvent le cosmos et le monde du vivant. Son intérêt pour la philosophie et la spiritualité l'amenait naturellement à proposer une représentation en forme d'interprétation, et le mélange des genres, entre épopée et tragédie, serait alors sa réponse à lui.

Ainsi, entre le « côté d'Énée » et le « côté de Didon », entre l'épopée et la tragédie, nous aurions deux visions du monde, dont la complémentarité permettrait de dire la complexité du monde. Le portant initiatique et héroïque du diptyque, celui du héros voyageur, qui se construit en construisant le monde, ne saurait exister sans un contrepoint mortifère : le portant tragique, celui de Didon, et de tous ceux dont la mort est comme le sacrifice nécessaire à l'assomption du héros.

Cela explique une des caractéristiques de l'*Énéide*, relevant de cette capacité de compassion et d'empathie dont nous parlions. Dans l'*Énéide*, personne n'est entièrement bon, ni entièrement mauvais. Il y a toujours du noir dans le blanc, et du blanc dans le noir, comme dans la figure extrême-orientale du *Tai-Ki*, comme dans les romans de Dostoïevski ou les pièces de Shakespeare. Didon n'est pas, on l'a dit, une figure diabolique, comme Médée ; quant à Énée, il n'est pas "pur", lui non plus, jusque dans l'épisode terminal de l'*Énéide*, celui où il tue Turnus, en se laissant aller à un *furor* auquel il était censé avoir renoncé.

L'épisode de Carthage n'est donc pas limité au livre IV ; il s'inscrit dans l'ensemble de l'*Énéide* – à vrai dire, il ne peut même se comprendre que dans ce

contexte –, et il trouve des résonances avec d'autres épisodes en apparence sans relation avec lui. Par exemple, Didon a une sorte de frère en infortune dans le personnage de Turnus : comme elle, il se bat pour ce qu'il aime ; comme elle, il est loyal, courageux, fidèle ; comme elle, il est du mauvais côté des destins ; comme elle, il est sincère. Pour reprendre une belle expression de Ph. Hardie, « *Dido and Turnus wear their hearts on their sleeves* », ils portent leur cœur en bandoulière<sup>5</sup>. Enfin, la mort de Didon, comme celle de Turnus, leur statut dans l'au-delà sont ambigus, comme le mystère qui entoure les vivants. Mais il y a plus : Didon et Énée eux-mêmes ne sont finalement pas si différents. J'en veux pour preuve la mise en relation de deux épisodes parfaitement symétriques, mais inversés, mettant en scène Énée et Didon. Tout au long du livre IV, Didon parle, beaucoup, pour supplier, ou invectiver Enée ; et lui se tait. Au VI<sup>e</sup> livre, lorsqu'Énée rencontre Didon dans les Enfers, il lui parle, il lui dit la peine que lui cause sa mort, mais c'est elle qui désormais se tait (v. 469-471). Le silence et la parole ont changé de camp, mais ils habitent toujours les deux protagonistes. A travers cette réflexivité se dégage l'idée qu'Énée et Didon sont liés, dans une sorte de gémellité qui les oppose sans les exclure.

Ainsi, dans l'*Énéide*, tout se tient, par une vaste concaténation, un tissage complexe du cosmos. Dans ce cadre, l'univers tragique et l'univers initiatique ne sont que les deux versants, vivifiant et mortifère, d'une même montagne ; ils ne sont que les deux visages d'une même réalité janiforme. Ou, pour le dire autrement, quand on envisage l'*Énéide*, que l'on regarde de près ou de loin, de façon plus focalisée ou plus panoramique, on voit toujours la même chose, la même structure. L'épisode de Didon, limité au livre IV, a exactement la même structure, dans l'*agôn* entre Didon et Enée, que l'ensemble de l'organisation de l'*Énéide*, comme « logique d'antagonismes », pour reprendre l'expression de S. Lupasco<sup>6</sup>. Virgile, ce passionné de la philosophie et de la spiritualité de son temps, ne pouvait pas être étranger à ce débat, et il a tenté de lui apporter une réponse à travers son propre regard de poète.

Car c'est précisément ce que disent les Platoniciens, les Pythagoriciens, et même les Stoïciens, trois écoles dont, on le sait, Virgile avait une parfaite connaissance : toutes les formes du vivant convergent vers une forme d'unité. C'est un des sens du mot *logos*, dans sa parenté avec *lego*, rassembler. Pour Platon, la condition humaine est d'essence tragique, c'est-à-dire qu'elle vit dans l'aveuglement, la séparation et l'esclavage. Mais elle a vocation à dépasser ce statut tragique, et à accéder à une forme d'unité transcendante reconquise. Le sentiment tragique de séparation, nous le trouvons dans les *Lois* (I, 644-645), où les hommes sont décrits comme des marionnettes dont les cordons d'or ou de fer, souples ou rigides, sont actionnés par les dieux, pour leur amusement, ou à

<sup>5</sup> *Augustan Poetry and the Irrational* (Ph. Hardie éd.), Oxford University Press, 2016, p. 14.

<sup>6</sup> Cf. S. Lupasco, *Le Principe de l'antagonisme et la logique de l'énergie*, Paris, Hermann, 1951.

des fins plus sérieuses, mais dont nous ignorons tout<sup>7</sup>. Mais ce sentiment est dépassé dans le VI<sup>e</sup> livre de l'*Énéide*, où le discours d'Anchise, d'inspiration platonicienne et pythagoricienne, affirme l'unité du monde, une fois la *catharsis* accomplie :

« ...*totamque infusa per artus  
mens agitat molem et magno se corpore miscet* »,  
« ...infusé dans toutes les parties [du cosmos], l'esprit en meut la masse entière, et vient se mêler à ce grand corps » (v. 726-727, trad. P. Veyne).

Le monde des formes est donc polarisé entre diversité et unité, mais il tend vers un tropisme unitaire. Avant la quête héroïque, les deux mondes, celui du Moi et celui du Soi, étaient radicalement distincts, ils ne pouvaient communiquer, et c'était précisément le drame du héros : le *paraklausithuron* des Alexandrins, le syndrome de la porte fermée ; ou l'aorasia d'Énée, qui voit sa mère divine, Vénus, mais ne peut la toucher, l'étreindre ; ou la contrainte qui oblige Ulysse à ne pas manger les mêmes nourritures que Calypso. C'est plus généralement le drame de la condition humaine, le sentiment de son enfermement, de ses limites, de sa déréliction, provenant de ce qu'on a le pressentiment du sublime, d'une autre dimension de l'être, mais qu'on n'a pas encore la force d'y accéder. Mais, une fois le chemin parcouru, l'ascèse accomplie, le travail de sublimation (comme montée vers le sublime) réalisé, ces limites n'existent plus. Les deux mondes dont nous parlions ne sont plus qu'un. L'Un est l'Autre, l'Autre est l'Un, Tu es Cela, le Soi et le Moi se confondent. L'illusion et le réel, le relatif et l'absolu sont Un. On pense aux trois prières d'Énée dans l'*Énéide*, comme reflet de son évolution spirituelle : la première est une aspiration tragique au suicide ; il demande aux Dieux de lui ôter une vie qui lui est devenue un fardeau intolérable (I, 94-101). Lors de la deuxième prière, vers le milieu du récit (V, 685-692), il demande quelque chose, pas pour lui certes, mais pour son groupe et pour pouvoir continuer sa mission : il réclame la pluie salvatrice qui éteindrait l'incendie de ses vaisseaux. Enfin, la dernière prière est véritablement une action de grâce : il ne demande plus rien, il rend grâce, il remercie (XII, 175-194) : par son action, il a gagné d'être au-delà de l'action.

On remarquera que, dans cette trajectoire, la dimension tragique intervient à la fois *avant* et *après* l'initiation, avec deux valeurs symboliques opposées. Avant, elle marque la déréliction et la solitude du héros aveuglé, abandonné.

<sup>7</sup> Sur un mode assez semblable, Schopenhauer, dans les *Parerga et paralipomena*, écrit : « On peut considérer chaque humain de deux points de vue opposés. Du premier, il est un individu commençant et finissant dans le temps, passant d'une manière fugitive, le songe d'une ombre [Pindare, VIII<sup>e</sup> *Pythique*, *skias onar*], avec cela lourdement chargé de fautes et de douleurs. De l'autre, il est l'être originel indestructible qui s'objective en tout être existant, et qui a le droit de dire, comme la statue d'Isis à Saïs : « Je suis tout ce qui a été, tout ce qui est, tout ce qui sera ». Unir toutes ces antithèses, c'est proprement le thème de ma philosophie. » Cf. Hervé Clerc, *Dieu par la face Nord*, Paris, Albin Michel, 2016, p. 169.

Mais le travail de l'initié se termine toujours aussi par une forme de sacrifice (je pense à celui d'Héraklès, ou à celui d'Orphée) qui est également, à proprement parler, une tragédie, une séparation ; avec la différence que cette séparation est une victoire sur le temps et sur la mort, et qu'elle n'est qu'une apparence de tragédie. L'initiation apparaît bien comme une alchimie qui inverse et change le sens du tragique ; il perd sa valeur mortifère, puisque, derrière la scène, là où est le vrai sens, mort et vie ne font plus qu'un. L'initiation héroïque est alors le moteur qui donne le sens de l'aventure humaine, à travers le miroir tragique : d'abord obscur, puis éclairci.

À ce point de ma démonstration, je risquerai un autre rapprochement avec l'anthropologie contemporaine. Nous parlions tout à l'heure de la théorie des fractales. Maintenant, c'est René Thom, et sa théorie des catastrophes, que je convoquerai. Elle se résume ainsi : toute création de formes, ou morphogénèse, est liée à une rupture de formes, ou catastrophe. De la sorte, on peut lire dans les mêmes processus la genèse et la désintégration : l'ordre du monde s'effectue dans et par le déséquilibre. C'est exactement ce que nous dit Virgile : le travail initiatique d'Énée se met en place lentement, il apprend à lire, à interpréter les signes, à construire le monde tout en construisant son monde intérieur. Mais ce travail ne peut se faire sans que, dans une sorte de contrepoint, une autre partie de l'humanité n'en paie le prix ; on y retrouve Didon, Turnus, et tous les compagnons d'Énée qui restent sur le bord de la route, qui meurent en chemin. Il fallait leur rendre grâce. C'est ce que Virgile réussit à faire, par ce montage astucieux qui allie initiation et tragédie. La tragédie apparaît alors comme la première phase – ou une phase corollaire – d'une construction initiatique (celle qu'Énée prend en charge, dans l'*Énéide*), où tout a sa place, dans une lente émergence. Pour le dire en termes d'anthropologie, un monde ne peut advenir que par la séparation à proprement parler « tragique », voire mortifère ; mais en même temps, il ne peut exister que par la relation proprement « initiatique », celle qu'assume le héros, ce passeur, entre ce qui est séparé ; c'est ce que S. Lupasco désigne comme un conflit générateur : le conflit des deux attracteurs antagonistes, tendant vers son propre dépassement. Dans cette complexité, nous retrouvons le sens profond de la relation entre la tragédie et l'épopée chez Virgile.

C'est sans doute à cette maturation de sa pensée que Virgile était arrivé lorsqu'il écrit l'*Énéide*. Quittant l'utopie arcadienne des *Bucoliques*, qui esquivait les réalités, dans son *locus amoenus*, son jardin clos, il avait ensuite trouvé un enracinement dans la terre italienne avec les *Géorgiques* ; mais ce n'est que dans l'*Énéide* qu'il prend conscience du malheur des temps et de la tragédie qui va avec ; et en même temps, il trouve une réponse à ce malheur, une réponse qui dépasse le sentiment tragique de la vie pour lui apporter un sens.

C'est là où le poète est peut-être plus grand, et plus efficace que le philosophe. Car il parle avec des images, qui ont-elles-mêmes, plus que les concepts, une puissance évocatrice multiforme. Comme l'écrivait A. Machado, qui savait de quoi il parlait, « une idée n'a pas plus de valeur qu'une métaphore, en général elle en a moins. ». C'est précisément ce qu'a fait Virgile. Un peu plus tard, Longin ne dira pas autre chose dans son *Traité du sublime*, sublime qu'il définit comme « un grand masque tragique posé sur le visage d'un tout petit enfant » (XXX, 2). Longin insiste sur l'importance, dans le style sublime, de la *phantasia* (XV, 1 sq.) : c'est la puissance de l'évocation, la capacité de faire croire, par l'image, à la présence de la chose ; ce que nous appellerions la force de l'imaginaire. La *phantasia* rend donc présent ce qui est absent : c'est la magie de l'hypotypose et de l'évocation mimétique. Là où la théorie philosophique se fait longue et pesante, là où le discours spirituel risque les pièges du dogmatisme, seul le discours des images est assez rapide, subtil, complexe, pour tout dire sans imposer, en évoquant et en suggérant.

Pour conclure sur ce point, il me semble que j'arriverai – dans le cas du livre IV de l'*Énéide*, et pas dans le cadre général de la tragédie romaine, je le précise bien – à des conclusions opposées à celles de F. Dupont. Là où elle soutient qu'il n'y a rien à chercher comme sens, dans les tragédies latines, seulement une esthétique et une représentation, je lui objecterai le *Traité du Sublime* de Longin, définissant le sublime comme esthétique de la démesure, qui s'approche des limites, se risque à la transgression, et touche à l'innommable, à l'indicible. C'est en ceci que Virgile rompt avec une esthétique du beau, fondée sur la symétrie et l'eurythmie, ou plutôt qu'il la fait coexister avec une esthétique du sublime, celle de la grande âme, regroupant, aussi bien dans le registre tragique que dans le récit épique, l'élévation de la pensée, celle des sentiments, l'éclat des images, et l'élan qui projette les protagonistes vers l'au-delà. Alors que, pour F. Dupont, on abandonne le schéma classique de l'harmonie, de l'équilibre tendant à la beauté, pour accéder à l'esthétique des monstres, je pense que la préoccupation de Virgile a bien été effectivement, dans le livre IV de l'*Énéide*, de renoncer à l'art classique du beau et de l'harmonie, mais dans un sens inverse à celui qu'évoquait F. Dupont, et avec des résultats opposés : il ne s'agit pas de descendre dans les abîmes de la monstruosité, mais au contraire de monter dans les cimes de la spiritualité. Là où F. Dupont nous dit que le sens, dans une tragédie romaine, « ne peut être que multiple, discontinu, polyphonique, afin que chacun puisse y trouver ce qui lui convient<sup>8</sup> », je répondrai que, à l'inverse, dans l'*Énéide*, l'objet de la quête des héros est – qu'ils le sachent ou non – de trouver un sens unitaire à ce mouvement apparemment brownien qui les entraîne. Ainsi formulée, l'esthétique virgilienne vérifie assez bien une image extrême-orientale, bien présente aussi dans nombre

---

<sup>8</sup> F. Dupont, op. cit., p. 289.



de cultes romains à mystères : le sacrificateur (en l'occurrence, indirectement, Énée) et la victime (Didon) sont, en apparence, séparés, voire opposés sur la scène, mais, ils sont Un en esprit, là où il n'y a pas de contraires irréductibles<sup>9</sup>.

Là où nous pourrions nous retrouver, au moins en apparence, avec F. Dupont, c'est sur l'idée de la place du désordre dans cette nouvelle esthétique de la complexité. Mais pas pour les mêmes raisons : là où elle voit un choix gratuit, une prédilection pour l'esthétique du difforme et du monstrueux, il me semble que l'esthétique virgilienne nous donne à voir un monde où le désordre (celui de la guerre, et celui des passions) est bien présent, mais où il s'inscrit dans un contexte où, à sa manière, il a sa place, où il est « désordre organisateur », selon la théorie du chaos d'Ilya Prigogine. Un chaos qui s'organise, sans perdre la force du chaos : c'est bien ainsi qu'on pourrait définir le monde de *l'Énéide*. D'une certaine façon, cela explique que cette conception du sublime, conciliant les contraires, ne soit pas incompatible avec l'ancienne esthétique classique, si on définit le classicisme comme un chaos maîtrisé. Paradoxalement, la théorie des monstres de F. Dupont, et celle que je propose ici, se rejoignent sur un point : il faut renoncer à une esthétique du « raisonnable », et intégrer la violence, le désordre, le chaos, comme composantes intrinsèques d'un monde tendant vers ce qu'on pourrait peut-être désigner comme une préfiguration de l'esthétique baroque ou, pour reprendre une formule de Ph. Hardie, un « classicisme baroque »<sup>10</sup>.

Il est un dernier point que je voudrais rapidement développer. Il a une dimension plus anthropologique, plus historique, et peut-être plus terre-à-terre, mais il est dans la logique de notre propos. Si l'on admet cette irruption des forces du chaos et de la violence dans *l'Énéide*, on constate qu'elle s'inscrit dans une des tendances de la période. On sait que le règne d'Auguste se présente comme l'instauration d'un ordre et d'une rationalité dans les sphères politique, idéologique, artistique, après la période de désordre et la folie des guerres civiles de la République finissante. Mais la société augustéenne reste fascinée par la violence (peut-être par anxiété de voir le *furor* de la Guerre civile refaire surface), et en même temps obsédée par la passion amoureuse comme folie (d'où, on l'a vu, les thèmes de l'alexandrinisme en faveur dans cette période historique)<sup>11</sup>. Dionysos reste séduisant. Dans ce contexte, Virgile, admirateur sans doute convaincu<sup>12</sup> de la politique d'Auguste, pourrait avoir été tenté de faire de son récit une forme de plaidoyer pour le Prince. Il est établi que, dans la première partie de son règne, Auguste avait lui aussi eu recours à la violence, et

<sup>9</sup> Cf. A. K. Coomaraswamy, *La Doctrine du Sacrifice*, Paris, Dervy, 1978.

<sup>10</sup> Cf. Ph. Hardie, op. cit., p. 32.

<sup>11</sup> Cf. là-dessus Ph. Hardie, op. cit., p. 6.

<sup>12</sup> A moins d'accepter les théories de J.-Y. Maleuvre. Cf. J.-Y. Maleuvre, *La Mort de Virgile d'après Horace et Ovide* (préface de J. Thomas), Paris, Touzot, 1999.

cela pouvait apparaître comme une tache dans le profil de celui qui se présentait comme le restaurateur de la *concordia* et le promoteur de la *Pax Romana*. Il était tentant, voire utile, de l'exonérer de cette faiblesse. Les commentaires sur la personne de l'empereur tendaient à insister sur sa dimension apollinienne. Mais elle cadrerait mal avec cette *Nachtseite*, ce côté sombre de sa personnalité. C'est sans doute un des sens symboliques de la mort de Turnus dans l'*Énéide*. Elle reste une sorte de scandale, de dissonance. Mais pour Virgile, insister sur les zones d'ombre de la légende du Fondateur, qui est aussi un meurtrier, c'est implicitement justifier le comportement d'Auguste, dans son imitation du modèle originel, puisqu'Auguste est un second Énée, un second Romulus, et qu'ils sont tous liés dans la grande chaîne de la fondation de Rome. Ainsi, cette dimension incompréhensible de la violence d'Auguste, par rapport à une éthique traditionnelle, prenait un tout autre sens si on la considérait comme le *furor* du guerrier et du chef, rattaché aux forces charismatiques du sacré. Il y avait donc aussi du Dionysos dans la personne d'Octave. On retrouvait le dialogue entre la dimension initiatique apollinienne et la démesure, la transgression tragique et dionysiaque. Car, dans l'imaginaire des Romains, l'irrationalité est le propre de tout leader charismatique. Max Weber définissait le charisme en opposition avec la rationalité<sup>13</sup>. En ceci, Auguste est une vraie insulte à la rationalité : il est le roi qui a restauré la république, le mortel qui sera un dieu, le révolutionnaire qui fait la promotion du *mos majorum*, le politique sans pitié qui prône la *clementia*<sup>14</sup>. Or toutes ces contradictions – y compris son recours à la violence, qu'il partage avec les autres pères fondateurs – ne sont que la manifestation du caractère singulier du *Princeps*. Il participe d'une loi de non-contradiction, qui est la preuve de son statut exceptionnel et charismatique, et qui définit une forme de sublime impérial. Ainsi se trouve légitimée l'action d'Auguste, fût-elle violente : son *furor*, comme celui d'Énée, ou celui d'Hercule ou d'Oreste, quoique condamnable en lui-même, est nécessaire pour construire le destin de Rome. Il est prélude à quelque chose de positif. Nous retrouvons, dans sa dimension politique, l'argument ontologique que nous avons développé précédemment : le désordre est indispensable à l'organisation d'un projet cosmique de *coincidentia oppositorum* qui dépasse les antagonismes : c'est précisément ce que voulait faire Auguste...

\*\*\*

La prise de conscience de la sublimation potentielle de la condition humaine, mais en même temps de sa fragilité : voici la double postulation simultanée d'où naît le tragique dans l'*Énéide*. Virgile y a gardé au moins une chose des *Bucoliques* : c'est le chant amébee, ce dialogue, ici entre la tragédie et

<sup>13</sup> Cf. M. Weber, *La Domination*, Paris, La Découverte, 2014.

<sup>14</sup> Cf. S. Rebeggiani, « Orestes, Aeneas and Augustus: Madness and Tragedy in Virgil's *Aeneid* », in *Augustan Poetry and the Irrational*, op. cit., p. 71-73.

le récit initiatique proprement épique, deux formes du sublime, pour exprimer la complexité du monde et de la condition humaine (la vie vécue comme désespoir, et la vie vécue comme espérance), et aussi son ambiguïté, qui en reste le sens ultime, celui sans doute autour duquel Virgile a voulu construire son *Énéide*. Pour Virgile, le monde est fait d'ombres portées et de clairs-obscurs, entre la noirceur et les ténèbres tragiques et la lumière de la prophétie et de l'initiation.