



HAL
open science

Virgile, ou le classicisme augustéen

Ou Le Classicisme Augustéen, Joël Thomas

► **To cite this version:**

Ou Le Classicisme Augustéen, Joël Thomas. Virgile, ou le classicisme augustéen. Les cahiers du GADGES, 2010, L'Esprit des Lettres. Mélanges offerts à Jean-Pierre Landry, 8 (8), pp.5-17. 10.3406/gadge.2010.1123 . hal-04568694

HAL Id: hal-04568694

<https://hal.science/hal-04568694>

Submitted on 5 May 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.

Virgile, ou le classicisme augustéen

Joël Thomas

Citer ce document / Cite this document :

Thomas Joël. Virgile, ou le classicisme augustéen. In: Cahiers du GADGES n°8, 2010. L'esprit des Lettres. Mélanges offerts à Jean-Pierre Landry. pp. 5-17;

doi : <https://doi.org/10.3406/gadge.2010.1123>;

https://www.persee.fr/doc/gadge_1950-974x_2010_num_8_1_1123;

Fichier pdf généré le 13/03/2024

Virgile, ou le classicisme augustéen

Joël THOMAS

Combien de peintures ont préservé l'image d'une beauté divine, alors que le temps ou la mort en ont rapidement détruit le modèle naturel, l'œuvre du peintre se trouvant ainsi supérieure à celle de sa maîtresse la Nature !

(Léonard de Vinci, *Traité de la Peinture*, Paris, p. 96)

Deu escreve direito por lenhas tortas (« Dieu écrit droit avec des courbes »)

(Proverbe portugais en épigraphe au *Soulier de Satin* de P. Claudel)

Lorsqu'on m'a demandé de participer à cet hommage à notre ami Jean-Pierre Landry, je me suis demandé comment le faire, en tant que latiniste, spécialiste de la période augustéenne. Il m'est rapidement apparu que le point commun le plus fort, le pont que nous pouvions avoir entre nos deux domaines de compétence disciplinaire, c'était justement cette notion de « classicisme », commune aux deux périodes. Mais cela demandait quelques prémisses notionnelles. Le mot « classicisme » n'est pas facile à définir. Déjà, ceux que nous désignons par « classiques » n'ont pas connu ce terme, et ne se sont jamais désignés comme tels, pas plus du temps d'Auguste que de celui de Louis XIV. On le sait, c'est seulement au XIX^e siècle que le terme apparaît, en réaction contre un romantisme jugé décadent. Goethe, Schiller, effrayés par le nouveau romantisme, celui de Novalis, jugé excessif, se proclameront « classiques » : on connaît la phrase

célèbre de Goethe : « J'appelle classique le sain et romantique le malade »¹ : mais dans ce domaine, où commence la maladie ? Et qu'est-ce que la santé ?

Le mot *classicus* existe déjà en latin : à l'époque augustéenne, on ne le connaît que dans son acception technique, « citoyen de la première classe », mais plus tard, chez Aulu-Gelle, au II^e siècle et par dérivation, « *classicus scriptor* » prend le sens d'« écrivain de premier ordre », donc « classique ». On remarquera que, dans ce sens là, l'épithète a des notions limitées au domaine du qualitatif : classique, c'est-à-dire classé comme modèle d'excellence. Dans cette vaste phalange entrent, peu ou prou, tous les écrivains dignes de composer cette bibliothèque idéale. On le voit, ces critères sont trop vagues pour être scientifiquement pertinents.

D'où la nécessité d'associer la notion de « classique » à des paramètres plus scientifiques. On en suit très bien l'évolution, en diachronie. Cette notion de perfection, vague à l'origine, associée à leur œuvre, s'est précisée. On a rapidement renoncé à une définition simplificatrice qui identifiait classicisme et rationalisme. De même, la critique du XIX^e siècle, on l'a vu, pose le concept de « classicisme » comme la proposition de modèles seuls dignes d'être étudiés, en réaction contre la « décadence » romantique. Il faudra du temps pour se dégager de ces perspectives non dépourvues de parti pris, et pour que la communauté des chercheurs acquière un recul nécessaire à l'objectivité. Cela commence, par moments, au XIX^e siècle, avec des intuitions pénétrantes de Sainte-Beuve², puis cela deviendra systématique avec le XX^e siècle, enfin sensible à la complexité que recouvrait le *Zeitgeist* de la période classique par excellence, le XVII^e siècle. Les définitions du classicisme se sont donc orientées vers une référence à l'esprit de finesse, à une recherche du vrai et du beau, à un esprit d'analyse, une lucidité qui permettaient de ne rien négliger de la complexité humaine, mais de la canaliser : les passions sont certes irrésistibles, mais le passionné veut voir clair en lui-même.

¹ Sainte-Beuve allait dans le même sens lorsqu'il écrivait : « Pour moi, le poème des *Niebelungen* est classique comme Homère : tous deux sont bien portants et vigoureux. Les ouvrages du jour ne sont pas romantiques parce qu'ils sont nouveaux, mais parce qu'ils sont faibles, maladiés ou malades. Les ouvrages anciens ne sont pas classiques parce qu'ils sont vieux, mais parce qu'ils sont énergiques, frais et dispos » (Sainte-Beuve, *Causerie du Lundi* du 21 octobre 1850).

² Cf. *infra*, note 7.

L'écrivain classique serait donc celui qui est capable de durer, parce qu'il a atteint un point de perfection situant son œuvre dans une forme de pérennité. Il peut alors servir de référence, d'exemple moral, il est un modèle pour une communauté, une société qui partage ses idéaux moraux et éthiques. Par là même, il s'inscrit dans le temps : derrière lui, il voit des modèles dont il peut s'inspirer ; et devant lui, il est digne d'être étudié par la génération de ses épigones.

Mais peut-on définir plus précisément les caractéristiques structurelles de cette pensée classique ? On le voit, cette notion de « classique » peut émerger dans des périodes et des situations historiques très différentes. Elles ont toutes un point commun : elles se situent à un moment où la société – et donc l'artiste, qui en est le porte-parole privilégié – a en elle une aptitude à trouver un équilibre entre toutes ses composantes. On serait tenté de dire qu'une des figures reines du classicisme, c'est l'oxymore, puisqu'il a cette capacité d'exprimer la complémentarité des contraires. On pense à Bossuet définissant la démarche créatrice comme « la hardiesse qui convient à la liberté, mêlée à la retenue qui est l'effet du jugement et du choix ». La prise de conscience de cet idéal équilibré permet de comprendre que la notion de clarté, souvent accolée à l'idée de période « classique », est loin de parvenir à définir celle-ci de façon exhaustive. Car la clarté n'élimine pas la profondeur. Elle ne peut s'en passer. La nuit est bien présente. Mais l'apanage de la pensée classique est de parvenir à mettre le mystère en pleine lumière. Le poète portugais F. Pessoa le dit avec ses mots : « *a arte não se faz pelo subconsciente em liberdade, mas pelo subconsciente dominado* »³.

Ainsi, selon Jean Rudhardt, une période « classique » serait celle où coexistent et se nourrissent réciproquement une pensée claire, apollinienne, conceptuelle, et une pensée obscure, dionysiaque, intuitive ; et ce seraient les périodes où l'on atteint l'*apex* de la clarté – donc les périodes dites « classiques » – qui seraient les mieux à même d'exprimer les abîmes de l'inconscient et des formes passionnelles, pulsionnelles, de notre psyché.

Cette démarche passe aussi par un travail sur la forme, sur l'écriture. La recherche d'harmonie s'identifie à un équilibre entre le fond et la forme qui le traduit : une tension entre les forces chaotiques de la

³ « L'art ne se fait pas par l'inconscient en liberté, mais par un inconscient maîtrisé ».

passion, et l'intelligence qui les observe et les canalise, justement à travers la mise en ordre d'une forme impeccable. Cette cristallisation n'est pas pétrification : elle laisse passer la force à travers la forme. Les chevaux du fronton du Parthénon ne sont pas figés, on sent passer en eux une puissance qui immobilise leur mouvement dans une tension habitant toute la sculpture. C'est la différence entre classicisme et académisme : cette tension entre Apollon et Dionysos, entre les deux visages du Génie de chaque homme, à la fois blanc et noir, *albus et ater*, comme le dit Horace, un parangon du classicisme augustéen¹. Le calme des dieux du Parthénon n'est donc qu'une victoire toujours menacée. C'est au XX^e siècle que se réalise, grâce sans doute aux progrès des sciences humaines, la meilleure compréhension du classicisme : une compréhension délivrée de la polémique et de tous les préjugés, de toutes les attitudes excessives qui s'étaient attachées, au XIX^e siècle, à la définition du classicisme, et avaient dérivé vers la stérile querelle des Anciens et des Modernes. On pense à Cocteau, disant son admiration pour l'ordre qui suit la crise ; à Gide écrivant « C'est dans son art classique que le génie de la France s'est le plus pleinement réalisé » ; à Camus proclamant qu'« être classique, c'est se répéter, et savoir se répéter » ; au peintre G. Braque, qui définit le classicisme comme un équilibre entre les puissances du comprendre et les puissances du sentir, tenant à la « connaissance de ses limites ». On pense aussi à ce que R. Caillois écrit de l'Apollon *hyperdexios* du fronton d'Olympie, étendant le bras qui fait vaincre :

Sa sérénité n'est pas un don de la nature, ou un effet de l'habitude, mais le fruit à peine mûr de l'effort... La tension même subsiste, mais cette exigeante accalmie la stabilise, lui donne sa forme, lui permet le style. C'est l'instant dangereux où l'athlète qui sent plier son adversaire voit soudain qu'il lui faut encore maîtriser son propre élan, pour garder l'équilibre quand la résistance se dérobera⁵.

C'est la meilleure définition qu'on puisse donner du classicisme. Le même R. Caillois souligne que le Labyrinthe est grec, autant que l'Acropole. Et c'est Thésée, le héros fondateur, qui relie le Labyrinthe du Minotaure et l'Acropole d'Athènes, fondée par lui comme fédération de tribus jusqu'ici distinctes.

¹ Horace, *Épîtres*, II, 189.

⁵ R. Caillois, *Le Mythe et l'Homme*, Paris, Gallimard, 1938, pp. 178-179.

Ainsi, un art classique se caractérise par son aptitude à gérer les figures de l'harmonie et de l'équilibre ; à associer à la fois le sentir et le connaître ; les forces de la passion et les formes de l'analyse. C'est un art qui s'inscrit dans le temps, qui privilégie la notion d'imitation, ou plutôt d'innutrition, au sens où les arts martiaux japonais nous décrivent l'école du *geidô*, la voie des artistes de la grande tradition « classique » nipponne, à travers sa devise : *Shu Ha Ri* : *Shu*, « copier », *Ha*, « casser le moule », *Ri*, « accéder à l'indépendance ». Dans les arts martiaux japonais, une séance de travail au *dojo* se dit *keïko* : « copier les Anciens » : tant il est vrai qu'on ne peut être libre si l'on n'a pas étudié ce que les hommes qui nous ont précédés ont produit de mieux. Alors seulement peut se profiler l'espoir de devenir créateur. C'est cela, être classique. Sainte-Beuve, souvent pénétrant⁶, l'avait déjà remarqué lorsqu'il soulignait que les meilleurs écrivains du XVII^e siècle, ceux qui se situaient dans la tradition classique, « ont su concilier la tradition avec la liberté du développement et l'indépendance »⁷. Et T. S. Eliot le rejoint lorsqu'il écrit :

La persistance du pouvoir créateur littéraire exige le maintien d'un équilibre inconscient entre la tradition au sens large du mot – la personnalité collective, pour ainsi dire, réalisée dans la littérature du passé – et l'originalité de la génération vivante⁸.

Je laisse à de plus compétents que moi – et ce recueil n'en manquera pas – le soin de mettre en lumière cette définition du classicisme à travers la littérature du XVII^e siècle. Je me réserverai le rôle de mettre en évidence le lien qui relie, par delà les siècles, la période augustéenne et l'époque de Louis XIV, autour de cette définition d'un art classique. Les similitudes font apparaître une sorte de rapport fraternel, de connivence entre les deux périodes. Je vais essayer de cerner cette attitude « classique » dans les processus de la création poétique de la période augustéenne. Il serait intéressant d'établir des similitudes avec la problématique du Grand Siècle. Je me limiterai à deux exemples, parmi les plus représentatifs.

⁶ Pour un intéressant parallèle entre les deux auteurs, cf. J. Granarolo, « Du classicisme libéral de Sainte-Beuve à l'idéal virgilien de T. S. Eliot », dans *Présence de Virgile* (R. Chevallier dir.), Paris, Les Belles Lettres, 1978, pp. 533-540.

⁷ Sainte-Beuve, *Causerie du Lundi* du 21 octobre 1850, *op. cit.*

⁸ T. S. Eliot, *What is a Classic ?*, Discours inaugural prononcé devant la *Vergilian Society*, 16 octobre 1944, Londres, Faber and Faber, 1944.

D'abord – et cela concerne tout l'imaginaire de la période augustéenne – une des caractéristique de ce « classicisme » (comme, avant lui, de l'« art classique » grec du V^e siècle), c'est de mettre en tension une intelligence discursive et une pensée qui procède de façon intuitive : discours du *logos* et discours du *mythos*. Les deux sont reliés, vécus dans l'imaginaire d'un Grec ou d'un Latin comme non-contradictaires : Grecs et Latins « à deux têtes », une tête rationnelle et une tête mythologique, sans tensions ni conflits, pour reprendre l'heureuse expression de M. Detienne, enchaînant lui-même sur une image de Cl. Lévi-Strauss⁹. Ce serait donc au cœur de la pensée la plus classique que résiderait la capacité de comprendre la complexité, en admettant la dimension du pulsionnel, et aussi l'expression d'un discours qui n'est pas logique, mais qui passe par une autre structuration : celle du récit mythologique, merveilleux, irrationnel, mais obéissant à sa propre logique. L'ensemble des récits mythiques a une cohérence : les familles, les généalogies se relient dans une impressionnante construction, un « système mythologique »¹⁰. Ce récit est, à sa manière, aussi construit que le discours logique. On peut en tirer deux conclusions :

- l'apparente profusion buissonnante du mythe obéit à une forme d'organisation
- le récit mythique lui-même se situe dans une relation de complémentarité avec le discours « clair ». Tout se passe comme si la pensée « classique » en arrivait à l'idée que le discours métaphysique et eschatologique relève d'une complexité trop grande pour pouvoir être dit avec le recours à une seule herméneutique. De même que Grecs et Latins sont polythéistes, parce qu'ils pensent que seule cette plurivocité pourra exprimer la complexité du monde, de même le recours à deux discours, non antagonistes, mais complémentaires, le discours rationnel et le discours mythique, permet de dire et de donner à voir l'aventure humaine.

⁹ Cf. M. Detienne, *L'Invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981, p. 220, et *Claude Lévi-Strauss. Textes de et sur Lévi-Strauss*, réunis par R. Bellour et C. Clément, Paris, 1979, pp. 175-176.

¹⁰ Voir *Les Systèmes mythologiques* (J. Boulogne éd.), Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1997.

On constate alors que cette situation est, par excellence, l'apanage d'une période « classique », comme *apex* et moment d'équilibre méridien dans l'histoire d'une société. On a tendance à penser que c'est l'avènement d'une pensée conceptuelle, logique et discursive, qui a mis fin à la pensée mythique, et a fait que les Grecs – puis les Romains – n'ont plus cru en leurs mythes, pour paraphraser le titre de l'excellent livre de P. Veyne¹¹. C'est une erreur de perspective, et une forme d'anachronisme, liée à nos façons modernes de penser. Les deux formes de pensée sont présentes en Grèce, dès les textes les plus anciens. Elles sont toujours là dans les grands textes « classiques », dont l'*Énéide* de Virgile. Ce qui est nouveau, par contre, et qui constitue une part du « miracle grec », c'est la prise de conscience par la pensée logique, autour du V^e siècle, de l'efficacité de ses démarches. Mais ce processus bien connu (à quoi on ramène souvent trop exclusivement le « miracle grec ») s'est accompagné d'un autre processus parallèle, moins bien étudié (mais non moins important) : la prise de conscience par la pensée mythique de sa spécificité. En conséquence, on peut se demander si ce n'est pas un mérite méconnu de la culture gréco-latine (voire un élément fondamental de la problématique de la période) d'avoir conservé le recours à un imaginaire passant par la représentation mythique, après avoir acquis l'usage de la pensée logique et conceptuelle. Là serait un élément fort du « classicisme », et il serait encore bien présent dans la pensée du Grand Siècle, s'opposant en ceci aux dérives qui ont suivi : dès le XVIII^e siècle, la tendance est à une identification entre classicisme et rationalisme, ce qui a pour effet de rejeter l'intuition, le non-rationnel dans une forme de ghetto littéraire, où ils rejoignent la magie, la sorcellerie, les élucubrations d'un Cagliostro. La cyclothymie succède à l'harmonie : l'équilibre est rompu, il le sera pour longtemps. Comme nous l'avons dit, seul le XX^e siècle, qui est revenu de beaucoup de choses, pourra prendre assez de recul pour trouver les fils méthodologiques qui lui permettront de renouer avec l'esprit « classique », ou au moins de le comprendre en profondeur (comme le feront Gide, Cocteau, Camus, Claudel, Montherlant, Pessoa, Ricœur, Caillois, Durand, *et alii*).

¹¹ P. Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Seuil, 1983.

Mon deuxième exemple concernera Virgile lui-même. L'histoire littéraire, et plus particulièrement le jugement des contemporains du Grand Siècle s'accorde à considérer que Virgile est le paradigme, le modèle classique par excellence. Or ce classicisme de Virgile est exprimé, à mon sens, par sa capacité à posséder en propre deux qualités exceptionnelles : l'étendue de la compréhension et l'universalité. Il a su, dans les limites de la langue latine, exprimer le maximum possible de toute la gamme de sentiments qui représentent le caractère du peuple parlant cette langue : le peuple latin. Ainsi, c'est le génie des Romains qui est cristallisé à travers l'aventure d'Énée¹². Ensuite, Virgile a eu ce rêve de l'impérialité, typiquement classique ; nous ne dirons pas « impérialisme », à cause de la dimension négative attachée au mot : l'impérialisme, c'est la figure de l'impérialité quand elle se fige et se transforme en ordre imposé brutalement. Il l'a clairement associée à une volonté de tenir un discours à la fois universel et pérenne. L'universalité le conduit à se placer sous l'égide du Prince ; n'y voyons trace d'inféodation, car « loin d'être servile, le rapport que Virgile se propose d'entretenir avec le nouveau pouvoir est, sur un pied d'égalité, un échange d'appuis pour accéder à l'éternité »¹³. Quant à la pérennité, elle peut s'acquérir aussi par des approches plus personnelles : Horace écrit

Exegi monumentum aere perennius,

J'ai construit un monument plus durable que le bronze (*Odes*, III, 30, 1).

Avec [lui], la littérature a pris son indépendance, et cette indépendance passe par une affirmation du travail créateur de l'artiste, seul capable de conférer l'éternité. Sûre de sa qualité, la littérature est à elle seule son propre gage d'éternité : elle se dégage de la révérence à Auguste et n'emploie les thèmes jusqu'alors assimilés à l'Empereur que pour s'en

¹² Ce génie est fait à la fois d'une relation à une terre natale, une Terre-Mère latine et méditerranéenne (ce que H. Bardon appelle *Le Génie latin* (Bruxelles, Latomus, 1963) et de la projection d'un idéal, représentant proprement le génie romain (voir A. Grenier, *Le Génie romain dans la religion, la pensée et l'art*, Paris, La Renaissance du Livre, 1925 (rééd. A. Michel, 1969) ; là aussi, l'imaginaire des Romains est *biceps*, à deux têtes (une figure « féminine » (au sens bachelardien) et une figure « masculine »), et c'est le gage de sa complexité.

¹³ Voir M. Courrént, « *Nomen erit indelebile nostrum* : Auguste et la littérature monumentale », *Euphrosyne*, XXXVI, Lisbonne, 2008, p. 258.

démarquer, et détourner à son seul profit les images et les valeurs qui leur sont attachées¹⁴.

Contre le Prince, le Poète affirme son indépendance. D'où le si beau vers d'Horace, toujours dans l'Ode XXX, déjà annonciateur de la conception proustienne de la mémoire,

Non omnis moriar,
Je ne mourrai pas tout entier (v. 6).

Ce sera le discours dominant dans l'Europe en train de se construire, y compris sans doute (avec La Fontaine et quelques autres) à l'époque classique.

Que l'on ait affaire à l'un ou l'autre de ces deux types de rapports entre le poète et le prince, dans les deux cas, nous restons dans une démarche typiquement classique. L'impérialité virgilienne apparaît d'abord comme un dépassement de la violence, une volonté d'établir la paix dans le monde ; on se souvient des beaux vers résumant la mission que Virgile assigne aux Romains :

Tu regere imperio populos, Romane, memento
(haec tibi erunt artes), pacisque imponere morem,
parcere subjectis et debellare superbos (Énéide, VI, 851-853)¹⁵.

En ceci, Virgile est, par excellence, le poète de la civilisation. Encore un mot lié au concept de « classique » ; c'est à travers lui que B. Otis définit l'œuvre de Virgile, dans un travail devenu lui-même un classique de la critique virgilienne : *Vergil. A Study in civilized Poetry*¹⁶. En ce sens, il n'y a pas de poésie plus civilisée que celle de Virgile.

À un moment où l'Europe est en train de se construire, nous avons sans doute besoin de nous rappeler que, géographiquement et culturellement, elle est un tout complexe, au sens où E. Morin entend ce mot : une *unitas multiplex* dont les membres divers ne peuvent pas

¹⁴ *Ibid.*, p. 264.

¹⁵ « À toi, Romain, qu'il te souvienne d'imposer aux peuples ton empire. Tes arts à toi sont d'édicter les lois de la paix entre les nations, d'épargner les vaincus, de dompter les superbes » (trad. A. Bellessort).

¹⁶ Oxford, Oxford University Press, 1964.

prosperer si le même courant ne circule pas dans le corps tout entier. Mais en même temps, chaque membre garde sa spécificité, sa saveur propre, en fonction du principe de dialogique cher à E. Morin. Contre une vision brutale de l'ordre imposé (fût-ce au nom de la liberté), dont la tentation n'est sans doute pas étrangère à l'« Empire » américain contemporain, l'*Énéide* reste comme un témoignage pour affirmer cet idéal de tolérance : la construction dans le respect et l'amour de chacun : Vénus, déesse de l'Amour, est la mère d'Énée, et l'anagramme de Roma est *Amor*...

La structure même de l'*Énéide* reflète également un idéal classique : l'intégration, puis le dépassement des passions. On a longtemps soutenu que l'*Énéide* était d'inspiration stoïcienne, par opposition aux premières œuvres virgiliennes, plus épicuriennes. C'était simplifier abusivement. Car les Stoïciens ont pour objet de museler les passions, de ne pas leur laisser la possibilité de s'exprimer. Or, comme le note T. S. Eliot, grand admirateur de Virgile :

Où trouvez-vous la Raison dans le IV^e livre de l'*Énéide* et les transports de Didon ? Où la trouverez-vous dans les fureurs de Phèdre ?¹⁷

Eliot fait bien là le parallèle entre Virgile et Racine, entre le siècle d'Auguste et le Grand Siècle. L'*Énéide* sait dire l'innommable : ce que les hommes ont en eux de violence, d'animalité, et qu'ils n'osent exprimer. On tombe dans l'eau trouble, jusqu'au bord de la noyade (Énée vacille jusqu'à l'aspiration du suicide, Didon sombre dans la folie, autre noyade), mais au moment où le héros touche le fond, il trouve la force du coup de pied qui le ramène vers la surface. Alors commence la reconstruction, l'ascèse initiatique. Mais elle ne pourrait se faire, si le héros ne savait d'où il revient, de quels abîmes il émerge. Il faut connaître l'innommable pour pouvoir le nommer.

C'est alors que l'on prend la mesure de l'importance des démarches rationnelles qui traversent l'*Énéide*. L'une d'elles est l'art du discours, la rhétorique. On sait que Virgile avait eu une formation d'avocat (même s'il n'a sans doute jamais plaidé : il était trop timide, on le surnommait *Parthenias*, la Jeune Fille). Mais cela n'explique rien : si Virgile nous a

¹⁷ T. S. Eliot, *What is a Classic ?*, *op. cit.*

gratifiés de ces magnifiques discours qu'il prête aux principaux protagonistes de son épopée, ce n'est pas seulement parce qu'il avait plaisir à les composer ; c'est parce qu'il avait besoin de cette pensée construite, comme contrepoinct à toute la zone obscure qui rôdait autour de son héros. Le temps de l'élucidation, de la mise en lumière et en ordre est venu ; et, comme nous l'avons dit, elle se fait aussi à travers le discours et par le style. Une autre stratégie de mise en ordre passe par la symbolisation du discours. La démarche initiatique du héros, qui progresse du paradis perdu (Troie) vers la Terre Promise (Rome), de l'Est vers l'Ouest, de la terre de la Naissance (devenue terre *gaste*) vers celle de la mort initiatique et de la résurrection, cette démarche s'organise autour d'une mise en ordre symbolique du monde : une capacité à lire les signes, à donner du sens à ce qui était une errance. D'où la mise en place de plusieurs superstructures structurantes du récit : une lecture astrologique, qui identifie la trajectoire du héros à celle du soleil dans le Zodiaque ; une lecture liée à la numérologie, et où les nombres prennent la dimension qu'ils ont chez Pythagore (sans doute le grand inspirateur de Virgile dans l'*Énéide*) : le Nombre, considéré comme une force vivante, est la loi de l'univers : « Tout est arrangé selon le Nombre » qui introduit l'harmonie dans la marche du cosmos ; une lecture de type initiatique, aussi, qui fait passer le héros par les trois étapes de toute individuation : préparation, détachement et *catharsis* ; passage dans l'Autre monde et révélation ; retour dans ce monde, et réalisation¹⁸.

En ceci, il me semble qu'un des maîtres mots qui pourraient résumer à la fois la démarche de Virgile et l'esprit « classique », en particulier celui du Grand Siècle, c'est la notion de *maturité* : maturité d'esprit, qui nous ouvre à un discours de la construction de soi, un discours responsable, dont les bases sont fondamentalement celles de la démarche initiatique ; et maturité de langue et de style, le corollaire de la maturité d'esprit, puisque, on l'a vu, dans la pensée classique, le style impeccable est une des stratégies qui permettent à l'auteur d'intégrer et de maîtriser des forces qui, sans cela resteraient à l'état sauvage. De même que le tissage symbolique de l'activité civilisatrice du laboureur quadrille et « apprivoise » la terre ensauvagée, et la transforme en territoire, de même le

¹⁸ Voir J. Thomas, *Structures de l'imaginaire dans l'Énéide*, Paris, Les Belles Lettres, 1981.

style, dans sa maîtrise du *textum* (du texte, autre tissage), canalise les forces de l'irrationnel sans les exclure, et donc sans se couper de leur force : les chevaux du Parthénon ont l'air de vouloir jaillir de leur cadre géométrique. C'est toute la force de l'art classique : cette maturité, comme maîtrise et capacité de relier ce qui était jusqu'alors séparé et antagoniste. Alors, tout naturellement, se crée le lien avec l'imitation : passer le cadre de l'individuel, c'est être capable de se relier avec l'Autre, le *protos heurétés*, le premier inventeur, mais aussi tous ceux qui se sont inscrits dans sa démarche fondatrice en l'imitant : la phalange des grands hommes qui ont construit Rome à la suite de Romulus. On pense au *Songe de Scipion*¹⁹, lui-même d'inspiration nettement platonicienne, et où, dans un discours célèbre, l'Africain explique à Scipion Emilien qu'il a rejoint la phalange immarcescible des héros qui, parce qu'ils ont agi sans être assujettis au fruit de leurs actions, à l'avoir et à la concupiscence, vivent désormais au Paradis des héros et n'ont plus besoin de se réincarner. Le temps est aboli, ce qui justifie, à mon sens, une caractéristique du classicisme : la répétition, la mémorisation qui conduit à apprendre « par cœur » les œuvres classiques, celles de la tradition. Ce n'est pas psittacisme : c'est innutrition, pour être capable de créer à son tour. Notre époque est de plus en plus rebelle à cette démarche, qu'elle juge servile. Pourtant, toutes les sociétés ont vécu dans cette communion et cette ferveur avec les grands textes qui les avaient précédés ; au point, dit-on, que, du temps de William Pitt, à la Chambre des Lords, un orateur qui avait cité un jour de travers, à la tribune, un hémistiche de Virgile, vit toute l'assemblée se lever comme un seul homme pour corriger son erreur ; nous sommes loin de ce monde... La maturité des Classiques, c'est donc aussi cette aptitude à se situer dans une continuité, une tradition où l'on est capable de durer, parce qu'on a atteint un point de perfection, une forme de stabilité perceptible à travers l'esthétique de l'art classique, dont les figures maîtresses sont la ligne droite, l'angle droit, les courbes régulières, le cercle ; la recherche des symétries, des proportions mathématiques ; le calme et la simplicité des attitudes ; la sobriété des décors et la recherche de l'équilibre dans les paysages ; enfin la recherche de sujets « nobles », empruntés à la tradition.

¹⁹ Cicéron, *De Republica*, VI.

On le voit, cette recherche de la maturité et de l'harmonie, de l'*unitas multiplex*, qui anime l'*Énéide*, est un moteur autrement fort que la notion de *bon goût* souvent mise en avant pour expliciter l'art classique. Ce n'est pas un des moindres mérites de l'*Énéide* que de nous rappeler que cette pensée dite classique est tout sauf frivole. Le bon goût me paraît le critère le moins pertinent pour juger l'*Énéide*. Il me semble même que ce qu'on pourrait juger être de mauvais goût n'en est pas absent. Mais la vie est-elle de bon goût ? Virgile est trop lucide, trop exigeant, dans cette œuvre d'aboutissement, pour nous cacher quoi que ce soit de la misère, de la souffrance, de la violence et de la vilénie des hommes. C'est à ce prix que s'opérera la *catharsis*, et que la vérité, la transparence seront atteintes. On le voit, nous sommes sur d'autres enjeux que le « bon goût ». Les prises de risque du héros y sont d'ordre vital : il se met en danger, comme d'ailleurs son créateur, tant il est vrai qu'on ne côtoie pas impunément ces abîmes. Et quand Virgile nous dit cela, il parle aussi bien aux hommes de son temps qu'au Grand Siècle (qui comprit bien la leçon comme cela) et qu'à nous-mêmes. Il mérite d'être au paradis des Classiques rien que pour nous avoir dit cela.

Joël THOMAS

Université de Perpignan – *Via Domitia*
EA VECT