

De l'*Énéide* à l'*Énéas* : le traducteur médiéval à la recherche d'une nouvelle stylistique

On sait que vers le milieu du XII^e siècle s'est constituée, dans les territoires soumis à l'influence de la dynastie Plantagenêt, une « véritable école d'imitation de l'Antiquité »¹. L'*Énéide* de Virgile et la *Thébaïde* de Stace, entre autres, ont été traduites ou plutôt adaptées avec une liberté et une originalité qui ont déconcerté les premiers éditeurs des « romans d'antiquité ». Longtemps méconnues, ces œuvres ont aujourd'hui retrouvé la place qu'elles méritaient dans la naissance du genre romanesque². Toutefois l'écart thématique et formel qui existe entre le texte français et son modèle latin continue à poser de nombreux problèmes à tous ceux qui ont tenté un travail de rapprochement³. A propos du *Roman d'Énéas*, certains critiques sont allés jusqu'à poser comme condition préalable à toute démarche critique le « renonce[ment] à la comparaison systématique entre les deux

1 — E. Baumgartner, *Histoire de la littérature française*, t. I : *Moyen Age, 1050-1486*, Paris, Bordas, 1987, p. 97-98.

2 — Voir en dernier lieu, sur le *Roman d'Énéas*, R.J. Cormier, *One Heart, one Mind : The Rebirth of Virgil's Hero in Medieval French Romance*, Mississippi University, 1973 (*Romance Monographs*, n°3) et J.Ch. Huchet, *Le roman médiéval*, Paris, PUF, 1984 ; sur l'ensemble des « romans antiques » ou « romans d'antiquité », G. Angeli, *L'Eneas e i primi romanzi volgari*, Milan, 1971 et surtout A. Petit, *Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XII^e siècle*, 2 vol., Paris, Champion, 1985.

3 — Voir J.Monfrin, « Les translations vernaculaires de Virgile au Moyen Age », dans *Lectures médiévales de Virgile*, Rome et Paris, De Boccard, 1985, p. 191-249.

œuvres » ; d'autres croient cependant cette comparaison possible, insistant sur le fruit que l'on peut tirer d'une telle confrontation pour une meilleure connaissance de la réception médiévale de l'*Énéide*⁴. Il nous semble en effet que même lorsqu'aucune référence explicite n'est faite au modèle latin, le texte démarqué est fort bien connu, a été soigneusement scruté et reste toujours présent, dans le travail de transposition, à la mémoire de l'adaptateur sinon du lecteur. D'autres l'ont déjà montré et nous allons essayer à notre tour, à travers quelques analyses précises, de compléter leurs conclusions.

*
* *

L'auteur anonyme de l'*Énéas*, dont l'entrée en matière est purement narrative, n'a malheureusement laissé aucun prologue explicatif. Mais cette lacune est comblée par les autres *translateurs* dans des préfaces dont les propos se recoupent souvent, semblant donc définir une politique commune. L'intérêt de ces prologues, notamment de ceux qui précèdent le *Roman de Thèbes* et le *Roman de Troie*, a déjà été maintes fois souligné⁵ et A. Petit en a proposé une étude méthodique et détaillée⁶. Nous pouvons donc nous borner à résumer quelques acquis.

Si le clerc-historien Wace, l'un des précurseurs de la « mise en roman », se borne encore à rappeler dans le *Roman de Rou* la fonction de *remembrance* des textes écrits, les romans de *Thèbes* et de *Troie* reprennent ce motif en l'associant à une idée nouvelle, celle de la transmission nécessaire du savoir; il ne faut pas « [son] senz tesir », ni « [sa] sapience retenir »⁷. Comme le note justement A. Petit, « ce souci de faire acquérir au public romanesque des connaissances précises s'inscrit nettement dans la perspective de l'humanisme du XII^e siècle »⁸. Il faut ici se rappeler que d'après Quintilien, l'intérêt des auteurs procède en grande par-

4 — Comparer J.-Ch. Huchet, *Le roman...*, *op. cit.*, p. 14 et A. Petit, *Naissances...*, *op. cit.*, t. I, p. 21ss.

5 — Voir notamment M. Zink, « Une mutation de la conscience littéraire : le langage romanesque à travers des exemples français du XII^e siècle », dans *Cahiers de Civilisation Médiévale*, t. 24, 1981, p. 3-27, qui propose dans le cadre d'une réflexion plus vaste une intéressante analyse du prologue du *Roman de Troie*.

6 — A. Petit, *Naissances...*, *op. cit.*, t. II, p. 789-807 (« le romancier et sa source ») et p. 818-828 (« le romancier et le sens de son œuvre »).

7 — *Roman de Thèbes*, éd. G. Raynaud de Lage, C.F.M.A., v. 1-10.

8 — A. Petit, *Naissances...*, *op. cit.*, t. II, p. 824.

tie de leur valeur morale : ils sont avant tout des *ethici*⁹ ; A. Petit note d'ailleurs, en faisant remarquer la fréquence du procédé rhétorique de l'*interpretatio* dans l'*Énéas* (variations non littérales sur une même idée), qu'on voit là se développer « une tendance à l'*ethos*, de préférence au *pathos* de l'*Énéide* »¹⁰. C'est ainsi que se justifie la fameuse formule de Jean Bodel : « cil de Rome sont sage et de san aprenant »¹¹.

La fonction didactique est donc incontestable. Elle n'est cependant pas la seule. La lecture des romans doit aussi susciter chez les auditeurs un plaisir qu'on peut supposer de nature esthétique : il faut

« que cil qui n'entendent la letre (= le latin)
se puissent deduire el romanz »¹².

Le texte écrit n'est donc pas seulement considéré comme un réservoir de « chose[s] digne[s] por ramembrer », véridiques et instructives, il est aussi un ensemble de mots dont l'agencement étudié peut séduire un auditoire ; il est à la fois *res* et *voces*. C'est alors que le travail du traducteur devient particulièrement délicat ; en témoignent d'ailleurs les hésitations et les affirmations apparemment contradictoires de Benoît de Sainte-Maure qui, venant après la première génération d'adaptateurs, semble avoir eu particulièrement conscience des difficultés qu'impliquait la *translatio*. Il commence en effet par afficher son intention d'être un traducteur rigoureusement fidèle :

« le latin sivrai et la letre,
nule autre rien n'i voudrai metre
s'ensi non com jol truis escrit » ;

mais c'est pour introduire aussitôt de sérieuses réserves :

« ne di mie qu'aucun bon dit
n'i mete, se faire le sai,
mais la matire en ensivrai »¹³.

La fidélité devient ici toute relative ; et il est évident, pour qui compare simplement la longueur du *Roman de Troie* à la brièveté

9 — Voir E.R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, PUF, 1986, t. II, p. 220.

10 — A. Petit, *Naissances...*, *op. cit.*, t. I, p. 733.

11 — *Chanson des Saisnes*, L. I, v. 6-11.

12 — *Roman de Troie*, éd. L. Constans, S.A.T.F., Paris, 1904, v. 38-39.

13 — *Roman de Troie*, v. 139-141 et v. 142-144 ; ce passage a déjà été remarqué et com-

des deux résumés de Darès et de Dictys, que la part de création personnelle de Benoît a été considérable. Il est vrai que le problème se posait en d'autres termes pour les deux adaptateurs de l'*Énéide* et de la *Thébaïde* puisqu'il ne s'agissait plus ici d'amplifier, mais d'abrégier et d'élaguer à partir d'un texte initial beaucoup trop dense et trop riche. Dans tous les cas, néanmoins, *amplificatio* comme *abbreviatio* supposent une refonte totale qui exige un travail d'écriture méticuleux dont Benoît — comme probablement les autres clercs — semble avoir été parfaitement conscient :

« mais Beneeiz de Sainte-More
l'a contrové e fait e dit
e o sa main les moz escrit,
ensi tailliez, ensi curez,
ensi asis, ensi posez,
que plus ne meins n'i a mestier »¹⁴.

Ceci dit, en ce milieu du XII^e siècle, la mise en forme d'un *stylus gravis* roman fait problème¹⁵. Il existe bien un modèle, celui de la chanson de geste, et les traducteurs y ont eu plusieurs fois recours. Mais le roman se définit autant et plus contre la chanson de geste que par rapport à elle, son modèle stylistique avoué étant le poème latin dont il s'inspire. Cependant, il est manifestement impuissant à reproduire ce modèle dans son intégralité — en raison des limites imposées par une langue jeune qui n'a accédé que depuis peu au statut de l'écrit, en raison aussi des capacités d'absorption et de compréhension d'un public peu cultivé. L'écart entre les deux langues a posé d'emblée aux adaptateurs de sérieux problèmes dont nous allons tenter de donner un bref aperçu ; car c'est en gardant ces problèmes présents à l'esprit que nous pourrions mieux apprécier à quel point les clercs médiévaux, et en particulier celui qui nous intéresse ici directement, le traducteur de l'*Énéide*, ont toujours su œuvrer pour le mieux dans le sens de l'efficacité.

*

* *

menté avec pertinence par J.-Ch. Huchet, *Le roman...*, *op. cit.*, p. 10-11.

14 — *Roman de Troie*, v. 132-137.

15 — Sur ce processus de redécouverte progressive d'un style « élevé », voir E. Auerbach, « Camilla, or the rebirth of the sublime », dans *Literary language and its public in late latin antiquity and in the Middle Ages*, New-York, 1965, trad. anglaise par R. Manheim de *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Berne, Francke Verlag, 1958.

La première difficulté est bien sûr d'ordre métrique. L'inadéquation est frappante, en effet, entre la souplesse rythmique aux mille nuances de l'hexamètre virgilien, et la raideur un peu monotone des couplets d'octosyllabes qui prétendent le traduire. C'est que la transposition en vers français des hexamètres latins pose encore de nos jours de redoutables problèmes aux traducteurs¹⁶. Une solution originale a été proposée par R. Martin : il faudrait traduire ces hexamètres non pas par des alexandrins, vers en fait trop courts, mais par des vers de seize syllabes, « qui correspond[ent], à une unité près, à l'hexamètre le plus long »¹⁷. Or cette solution, comme l'a bien vu J. Batany, est celle-là même qu'avaient adoptée nos clercs-adaptateurs du XII^e siècle : au vu de la mise en page présentée par certains manuscrits, le couplet d'octosyllabes peut en effet se lire ou s'entendre comme un vers de seize syllabes à rime intérieure, léonine¹⁸. Contraint de renoncer aux effets mélodiques subtils de l'hexamètre latin, le clerc roman se console donc avec les rimes. Dans l'*Énéas*, la récurrence de certaines d'entre elles se charge d'une résonance toute spéciale et prend valeur signifiante en faisant ressortir, d'une manière très probablement concertée, les principaux fils directeurs et les grands thèmes de l'aventure d'Énée. La rime *joie/Troie*, apparaissant à des charnières de la narration, souligne les aléas de la reconstruction d'une cité détruite et de la reconquête d'un bonheur perdu¹⁹ ; la rime *feme/regne*, rappelant le double enjeu des combats qui se déroulent dans le Latium, indique l'une des modalités de cette reconstruction²⁰ ; enfin la

16 — Voir par exemple M. Brivet, « Vers latins en vers français », dans *Vita Latina*, t. 81, 1981, p. 21-36, sur les diverses tentatives de transposition du début des *Bucoliques* : Marot au XVI^e siècle a employé le décasyllabe, des poètes plus récents (Victor Hugo, Paul Valéry, Marcel Pagnol) ont préféré l'alexandrin, avec ou sans rimes.

17 — R. Martin, « Le défi virgilien, ou : comment traduire Virgile ? », dans *Présence de Virgile*, R. Chevallier éd., Paris, Les Belles-Lettres, 1978, p. 515-526.

18 — J. Batany, « Hexamètre épique et couplet d'octosyllabes : du calque à la parodie », dans *L'épopée gréco-latine et ses prolongements européens*, Calliope II, Caesarodunum XVI bis, Paris, Les Belles-Lettres, 1981, p. 125-138.

19 — *Joie-Troie* : v. 263-264 (néigation de la joie, au cœur de la tempête) ; v. 907-908 et v. 1149-1150 (joie trompeuse à Troie, le jour du faux départ des Grecs : « a grant leee et a grant joie / menames nostre duel an Troie » ; anaphore et métonymie soulignent ici la parodie) ; v. 2815-2816 (joie des Champs Élyséens) ; v. 2991-2992 et v. 3107-3108 (joie retrouvée par Énéas au sortir des Enfers, après les prédictions d'Anchise : « anz an son cuer an a grant joie / oblié a le duel de Troie » ; ces deux rimes sont en fait beaucoup plus rapprochées dans le ms A, le plus ancien, que ne le laisse apparaître l'édition de S. de Grave : il faut supprimer les v. 3021-3104, addition postérieure du ms D) ; v. 3273-3274 (premier accord avec Latinus) ; v. 4783-4784 (accord avec Evandre) ; v. 6865-6866 (ironique hostilité de Turnus) ; v. 10109-10110 (mariage avec Lavine : la consécration).

20 — *Feme-regne* : v. 379-380, v. 553-554, v. 1349-1350 : l'anomalie représentée par le cas

rime *Eneas/Pallas*, associant deux noms que le récit se charge de dissocier par la mort, est comme le rappel lancinant d'un échec qui entraînera la mort de Turnus²¹. Ce retour régulier des mêmes rimes constitue bien sûr une commodité, et l'on peut y voir un des procédés de fabrication du vers roman ; mais il n'en est pas moins vrai qu'en associant de manière insistante, voire obsédante, certains syntagmes — et la lecture des vers à haute voix devait particulièrement bien mettre en valeur cette insistance — il dessine subrepticement des lignes de force qui mettent peu à peu l'auditeur sur la voie du *sen* à donner au roman. La chose se vérifie même sur des exemples à portée plus limitée²².

D'autre part, bien que la brisure du couplet d'octosyllabes ne devienne vraiment la règle qu'à partir du premier roman de Chrétien de Troyes, l'auteur d'*Énéas*, tout en gardant pour l'essentiel un rythme binaire encore un peu raide, introduit déjà certaines innovations. Outre qu'il s'essaie à démembrer l'octosyllabe par l'introduction de dialogues aux répliques extrêmement courtes, il sait utiliser, à l'imitation de ce qu'il trouvait chez son modèle virgilien, les effets stylistiques produits par les rejets et les enjambements. Dans l'adaptation du livre IV, par exemple, la fameuse plainte de la reine abandonnée : « nec moritura tenet crudeli funere *Dido* ? », où le nom de l'héroïne retentit dans la clausule, semble vouloir être rendue par l'équivalent stylistique :

« quant ne vos puet mes retenir
Dido, qu'il'n estovra morir »,

où la mise en valeur du nom est assumée par le rejet ; et dans l'épisode intensément dramatique de la mort de Turnus, le brusque surgissement du souvenir de Pallas, mis en évidence

de Didon, femme seule souveraine d'un royaume ; en regard, l'enjeu représenté par la conquête de Lavine : v. 2187-2188 (prophétie d'Anchise), v. 3237-3238, v. 3421-3422, v. 3461-3462, v. 4129-4130.

21 — *Énéas-Pallas* : v. 4813-4814 (adoubement de Pallas par Énéas) ; v. 5657-5658 (vaillance égale au combat) ; v. 5755-5756, v. 5847-5848 et v. 5995-5996 (mort de Pallas) ; v. 6249-6250 (funérailles de Pallas) ; v. 9809-9810 (mort de Turnus : « ne t'ocirra mie *Eneas*/ mais de toi se venche *Pallas* ») ; la singularité du choix syntaxique — Énéas parlant de lui-même à la 3^e personne — atteste que la chute du discours d'Énée à Turnus sur ce couple de rimes a été voulue, et mûrement préméditée, par l'adaptateur médiéval).

22 — Par exemple, *Cartage*, après avoir rimé avec *rivage* (v. 407-408, v. 471-472, v. 637-638) et (*serpant*) *evage* (v. 483-484) (l'eau comme symbole d'une certaine perfidie féminine), finit par rimer avec *hontage* (v. 1529-1530) et *putage* (v. 1571-1572). Autre exemple : au moment où la mère de Lavine excite Turnus contre les Troyens, la rime *guerre/terre* devient véritablement obsédante (v. 3329-3330, v. 3363-3364, v. 3373-3374, v. 3397-3398, v. 3433-3434).

chez Virgile par une anaphore et un contre-rejet : « *Pallas te hoc volnere, Pallas/immolat* », se manifeste dans l'*Énéas* par un enjambement qui assure la souplesse du vers en brisant le fameux couplet :

« ne perdisses vie ne membre
mais par cest anel m'en remembre
de *Pallas* que tu oceïs »²³.

Peut-être conçu comme l'équivalent prosodique de l'hexamètre latin, le couplet d'octosyllabes peut donc devenir le théâtre d'effets stylistiques point trop indignes, en certaines rencontres, de son modèle virgilien.

La deuxième grande difficulté réside dans l'inadéquation des deux lexiques. On sait que la langue épique latine se caractérise par l'emploi d'un vocabulaire très spécialisé, fixé pour l'essentiel, dans ses éléments principaux, dès l'époque de Virgile, et en grande partie à la suite des choix opérés par ce dernier. D'abord en effet, pour les théoriciens antiques, en vertu de la loi du *decus*, il y a une langue propre à la poésie, et à l'intérieur de cette langue, un style propre à la tragédie, « *gravitas verborum* » (Quintilien) ; il existe des mots nobles, des mots de qualité intermédiaire et des mots bas : *letum* n'est pas le synonyme de *mors*, *pontus* n'est pas le simple équivalent de *mare*, ni *tellus* de *terra*, ni *proelium* de *pugna*²⁴. Ensuite, comme l'a montré A. Cordier²⁵, la langue épique latine doit en principe se caractériser par une fréquence relativement élevée des archaïsmes, des gloses et des composés ; c'est ainsi que des métonymies comme *abies* ou *carina* viennent assez souvent se substituer à *navis* et que *cornipes* ou *sonipes* remplacent volontiers le prosaïque *equus*.

La toute jeune langue romane n'opère pas encore de distinctions aussi subtiles. Elle est forcément beaucoup plus pauvre que celle des modèles latins : là où Virgile peut utiliser plusieurs mots, *navis*, *abies* ou *carina*, le clerc médiéval n'a guère à sa disposition que le mot *nef*, qui ne calque qu'un seul, et le plus banal, des vocables latins ; même chose pour *pontus*, *aequor* et *mare*, qui ne possèdent qu'un seul équivalent roman, le mot *mer*, répété de ce

23 — *Enéide*, IV, 308 et *Énéas*, v. 1703-1704 ; *Enéide*, XII, 948-949 et *Énéas*, v. 9805-9807. Pour les dialogues aux répliques lapidaires, voir G. Biller, *Etude sur le style des premiers romans français en vers (1150-1175)*, Göteborg, 1916, p. 166-167.

24 — J. Marouzeau, *Traité de stylistique latine*, Paris, Les Belles-Lettres, 5^e éd., 1970, p. 190-194.

25 — Voir les listes établies par ce dernier (*Etudes sur le vocabulaire épique dans l'Enéide*, Paris, Les Belles-Lettres, 1939) aux p. 36-43, 131-149 et 269-270.

fait à satiété²⁶. C'est sans doute là ce qui explique la fréquence de l'*ornatus facilis*, et notamment de tous les procédés rhétoriques fondés sur la répétition, dans les premières « mises en roman »²⁷. Il est certain que la fréquence de l'*ornatus difficilis*, et notamment des métaphores, dans la poésie épique latine posait un problème de taille aux adaptateurs romans; l'auteur de l'*Eneas* est pratiquement le premier à oser aborder la métaphore, et bien que cette innovation stylistique fasse de lui, de l'avis de certains critiques, l'un des créateurs du « grand style » roman²⁸, il reste évidemment bien en deçà de la densité virgilienne²⁹.

Probablement conscient de son impuissance à reproduire, en raison de la différence entre les deux langues, nombre de procédés du style épique virgilien, et aussi de sa relative infériorité dans le maniement de la métaphore, le traducteur roman de l'*Énéide* n'en a pas moins fait, dans le domaine du vocabulaire, un certain nombre de recherches non dénuées d'intérêt qui attestent sa volonté de rivaliser quand même, en dépit des difficultés de toute sorte, avec son modèle latin. D'abord, en certains endroits privilégiés, il semble s'efforcer de faire résonner dans son propre texte au moins l'écho assourdi des mots virgiliens. Par exemple, lors de la description des deux portes des Enfers, l'une faite de corne, l'autre d'ivoire, les adjectifs rares *eborine* et *cornine*, associés deux fois coup sur coup à la rime, cherchent sans doute à transcrire les deux adjectifs latins *eburna* et *cornea*, employés par Virgile en cet endroit³⁰; car lorsque l'auteur roman écrit pour son propre compte, sans suivre son modèle mot à mot, ce sont d'autres termes qui viennent sous sa plume³¹.

26 — Voir par exemple les v. 183-269 du *Roman d'Énéas*, traduction de la fameuse tempête du L.I : si la fréquence du mot *nef* (relayé d'ailleurs une fois par *barge*) est modérée (deux occurrences), le mot *mer*, lui, ne revient pas moins de douze fois, là où Virgile utilisait en alternance *mare, fluctus, unda, pontus et aequor* (*En.*, I, 81-129).

27 — Voir G. Biller, *Etude sur le style...*, *op. cit.*, p. 18-61 et A. Petit, *Naissances...*, *op. cit.*, t. I, p. 676-732. Pour la distinction entre *ornatus facilis* et *ornatus difficilis*, voir E. Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 1924, p. 89-97.

28 — Voir G. Biller, *Etude sur le style...*, *op. cit.*, p. 62-83 (« tropes ») et A. Petit, *Naissances...*, *op. cit.*, t. I, p. 747-748.

29 — Comme le montre fort bien M. Zink, « Héritage rhétorique et nouveauté littéraire dans le "roman antique" en France au Moyen Âge », dans *Romania*, t. 105, 1984, p. 248-269.

30 — *Énéide*, VI, 894-898 et *Énéas*, v. 2999-3004 ; la porte *eborine* est celle par laquelle sort Énéas.

31 — On peut le vérifier par exemple au v. 6109, qui ouvre la description de la bière de Pallas : « d'ivoire furent li limon » (cette description s'inspire très librement de l'*Énéide*) ; cf. le *Roman de Thèbes*, v. 2177 : « la porte fu toute d'ivoire » (porte du verger merveilleux où demeurent Isiphile et le serpent). *Eborine* est bien propre à l'*Énéas*.

Il semble donc que l'adaptateur roman ait cherché à compenser la relative pauvreté de la langue et des moyens stylistiques dont il disposait par l'érudition d'un vocabulaire choisi qui s'efforce autant que possible de rappeler la présence sous-jacente d'un modèle latin. Ainsi peut s'expliquer par exemple l'emploi d'adjectifs rares comme *anperial* ou *volatil* ; le premier, qui sert par deux fois à qualifier la pourpre dont se vêt Camille, est formé sur le tardif *imperialis*, mais peut chercher à évoquer le très virgilien *imperium* pour faire de la guerrière Camille comme une image de la souveraineté que cherche à conquérir Énéas³² ; le second adjectif, qui qualifie la « chace » (« l'écran ») dont Enée couvre la bière de Pallas, vient, lui, d'un vocable indéniablement virgilien, *volatilis*, qui apparaît dans le fameux passage du L. IV où Didon amoureuse est comparée à une biche frappée d'un « fer ailé », *volatile ferrum*³³. Le lien formel avec le poème traduit essaie donc de se maintenir vaille que vaille ; mais en même temps semble s'élaborer une nouvelle esthétique qui fait dépendre le « grand style », le *stylus gravis*, d'un vocabulaire choisi pour sa relative rareté, voire sa technicité³⁴. Des mots comme *abesto* (v. 6514), *aconita* (v. 2584), *adamas* (v. 426), *auguire/augure* (v. 1920, 1924, 1938), *betumoi* (v. 6496 et 6498), *caracte* (v. 1038), *cetus* (v. 4446), *conciliun* (v. 479), *ditan* (v. 9561), *ebenus* (v. 6430), *electre* (v. 7645), *escamonie* (v. 9982), *esceptre* (v. 3136, 6463, 7641), *fusique* (v. 2207), *manete/mangnete* (v. 434, 436, 7599), *onicle* (v. 6401) ou *sicamor* (v. 4521), relativement nombreux dans l'*Énéas*, en font foi. Extraits des bestiaires, lapidaires ou plantaires, ils participent au prestige du vocabulaire savant ; mais plusieurs font aussi partie du vocabulaire virgilien, comme *aconita* (*Géorg.*, II, 152), *adamas*

32 — *Énéas*, v. 4033 et v. 7483 (« vols fu de porpre *imperial/anperial* »), et *Enéide*, I, 279 (« *imperium sine fine dedi* »). Il est vrai qu'au v. 4033 les ms A et B, les plus anciens, portent *esperital* ; mais l'unanimité des autres mss, et l'identité des deux vers cités, plaident en faveur d'une erreur de copiste (voir l'éd. S. de Grave, t. II, p. 167 et la note de M. Thiry-Stassin à sa traduction, *op. cit.*, p. 145).

33 — *Énéas*, v. 6130 (« chace volatile ») et *Enéide*, IV, 71 ; il n'est peut-être pas inutile de remarquer que l'expression *volatile ferrum* forme la clause, ce qui facilite sa mémorisation ; les *Saturnales* de Macrobie (VI, 5, 15) attirent par ailleurs l'attention, dans cette clause, sur l'emploi judicieux de l'épithète. L'adjectif roman *volatil(le)* semble quant à lui avoir surpris les copistes de l'*Énéas*, qui lui ont souvent préféré *soutil(le)*, plus connu (éd. S. de Grave, t. II, p. 179).

34 — Cf. R. Deschaux, « La découverte de Carthage : étude littéraire des vers 373 à 548 du roman d'Eneas », dans *L'Information Littéraire*, t. 38, janvier-février 1986, p. 30-34 : « le poète médiéval s'efforce de compenser ce que peut avoir d'un peu grêle l'octosyllabe par l'utilisation de termes qui impressionnent par leur volume ou par leur sonorité, ainsi *pastorals*, « piliers » ou *antailleurs*, « sculptures », ou par leur allure savante, ainsi *adamas*, « pierre dure », *conciliuns*, « coquillages » et *cocadrille*, « crocodile » » (p. 34).

(En., VI, 552), *betumoi* (*bitumen*, Géorg., III, 451), *ditan* (*dictamnium*, En., XII, 412), *ebenus* (Géorg., II, 117), *electre* (En., VIII, 402)³⁵.

Cette recherche systématique du mot rare et savant peut aboutir, par exemple dans la description de la bière de Camille, à l'emploi de termes fort étranges comme *catablati*, *bafe* ou *tribala*, dont on peut trouver des équivalents dans le latin médiéval, mais qui n'ont pas été sans embarrasser les copistes³⁶. Et au moins une fois l'un de ces substantifs érudits est employé dans un sens métaphorique, ce qui semble bien apporter la preuve d'une parenté latente, dans l'esprit du clerc médiéval, entre un vocabulaire technique à consonances latines (ou grecques) et les raffinements de l'*ornatus difficilis*, destinés à concourir de concert à l'élaboration d'un nouveau style ; dans ces deux vers que prononce Eneas au cours de son dernier monologue :

corroz qui trop ne dure mie
est a amor escamonie (v. 9981-9982),

le mot *escamonie*, du latin *scammonea*, qui désigne une plante médicinale à vertu purgative, est en effet employé dans un contexte qui lui donne indéniablement une valeur métaphorique, en relation avec l'image ovidienne de l'amour-maladie³⁷.

Ainsi donc, si l'exceptionnelle densité de l'*Énéide*, et les contraintes exercées par une langue jeune, ont forcé le clerc médiéval à opérer des réductions et des simplifications dans les deux domaines conjoints du vocabulaire et de la prosodie, il semble avoir voulu compenser ces pertes inévitables en grossissant les effets rythmiques et stylistiques, et surtout en leur donnant une valeur délibérément structurale, comme nous avons pu le constater à propos des rimes³⁸. Ainsi se confirme, pour un

35 — Si des termes comme *augure* ou *esceptre*, plus courants, figurent déjà chez Wace ou dans *Thèbes* (*augure*), voire dans la *Chanson de Roland* (*sceptre*, v. 2585), *aconita*, *adamas*, *betumoi*, *ebenus* ou *electre* n'apparaissent guère que dans l'*Énéas*, ou dans des ouvrages spécialisés (*adamas* apparaît chez Ph. de Thaün, *Bestiaire*, v. 1431).

36 — *Énéas*, v. 7455-7460 ; voir, dans le glossaire établi par S. de Grave, les renvois à Du Cange (éd. des C.F.M.A., t. II, p. 248, 249 et 256), et les hésitations de certains copistes sur le mot *catablati* (*ibid.*, t. II, p. 189).

37 — « Le courroux qui ne dure pas trop est un médicament (pour l'amour) » (trad. M. Thiry-Stassin, *op. cit.*, p. 140). Cette métaphore ne nous semble pas figurer, sauf erreur, dans le tableau pourtant détaillé établi par A. Petit, *Naissances...*, *op. cit.*, t. II, p. 1276-1294. Notons qu'elle réapparaît chez Chrétien de Troyes, dans le *Chevalier au Lion* (v. 615-616), avec un sens un peu différent : « la vostre leingue soit honie/que tant i a d'escamonie » (*scammonée* = substance amère, amertume).

38 — La chose peut aussi se vérifier dans l'emploi de certains tropes ; voir par exemple, sur le rôle structurant de la métaphore, D.J. Shirt, « Metaphor as a structuring

romancier médiéval, l'importance primordiale de la *conjointure*. Mais l'adaptateur a pu chercher aussi des effets plus ponctuels, adaptés à chaque problème particulier que lui posait tel ou tel épisode de son modèle latin. Nous allons donc maintenant, en continuant à étudier de près le travail du traducteur médiéval, essayer de dégager quelques grandes lignes de cette recherche qui, fondée sur une lecture attentive et souvent intelligente du poème latin, s'en détache peu à peu à l'aide d'autres modèles pour élaborer un langage et une stylistique autonomes.

*
* *

Si la langue romane, au milieu du XII^e siècle, vient tout juste d'entrer dans le domaine de l'écrit, elle n'en a pas moins déjà élaboré, nous l'avons dit, un modèle stylistique extrêmement efficace, celui qui préside à la confection des chansons de geste. Dire que le roman est né de ces dernières est devenu un lieu commun ; mais ce lieu commun se vérifie chaque fois que l'on aborde la narration des combats, même dans l'*Énéas*, l'œuvre pourtant la moins marquée, aux dires d'A. Petit³⁹, par le style épique français. On y relève en effet une dizaine de combats singuliers de quelque importance⁴⁰. Or dans chacune de ces narrations se retrouvent, à plus ou moins haute fréquence, des formules léguées par la tradition stylistique de la chanson de geste, notamment lors de la mise en œuvre du fameux motif de l'attaque à la lance, qui affleure ici un peu partout⁴¹. Une analyse plus détaillée va tenter de montrer comment une fidélité relative au texte latin essaie de se combiner avec ce qui reste encore, apparemment, un mode d'expression et de narration obligé pour l'écrivain roman.

Dans l'affrontement de Turnus et de Pallas⁴², la première impression est celle d'un profond remaniement du récit virgilien : « même un clerc aussi scrupuleux à l'égard de l'Antiquité que l'est l'auteur du *Roman d'Énéas* [...] cesse [alors] d'être le minutieux traducteur dont on apprécie par ailleurs la rigueur. Il trouvait chez Virgile un combat au javelot, à pied. Il en fait un

device in the *Roman d'Énéas* », dans *Reading Medieval Studies*, t. 10, 1984, p. 91-108.

39 — *Naissances...*, *op. cit.*, t. I, p. 325.

40 — *Énéas*, v. 5878-5926, v. 5861-5877 et v. 9672-9814 ; v. 7107-7125 et v. 7177-7206 ; v. 5709-5756 et v. 9521-9542.

41 — J. Rychner, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1955, p. 139-148. Voir aussi A. Petit, *Naissances...*, *op. cit.*, t. I, p. 296-304.

42 — *Énéas*, v. 5717-5752 et *Enéide*, X, 474-489.

combat équestre et à la lance, dans sa première phase, entre les deux héros revêtus du haubert, puis la joute se poursuit à pied et à l'épée »⁴³. C'est une concession à la logique rituelle du combat médiéval ; mais c'est aussi que le langage formulaire de la chanson de geste exerce ici une action contraignante ; on le voit bien lorsqu'on confronte, d'un texte à l'autre, la première phase du duel. Dans les deux cas, Pallas porte le premier coup : « *At Pallas magnis emittit viribus hastam* » / « *Pallas lo fiert parmi l'escu* »⁴⁴. Mais chez Virgile, il lance d'abord un javelot (*hastam*), dans la solennité un peu pesante d'un vers initial holospondaïque, puis tire « une épée flamboyante » bien mise en valeur par un hexamètre léonin (« *vaginaque cava fulgentem/deripit ensem* ») ; la trajectoire du javelot, qui effleure le corps de Turnus, est ensuite évoquée à travers de subtils effets rythmiques : un rejet, une césure double et des coupes trochaïques⁴⁵ ; autant d'effets difficiles ou impossibles à reproduire. L'adaptateur s'en tire donc en adoptant le style qu'attend son public, c'est-à-dire en énumérant dans le vocabulaire et les formes consacrées cinq des sept « éléments fixes » du motif de l'attaque à la lance, qu'a pu lui suggérer le lancer du javelot⁴⁶. Les deux combattants éperonnent leur cheval : « l'un *point* vers l'autre *lo destrier* » (1) ; Pallas frappe le premier : « *Pallas lo fiert parmi l'escu* » (3) ; il brise l'écu de son adversaire : « que tot li a *frait* et *fendu* » (4) — ici intervient une allitération en *f* qui peut retenir notre attention, car c'est un procédé fréquent de la poésie latine⁴⁷ ; il rompt ensuite le haubert de Turnus : « et *lo halberc* li *desmailla* » (5) ; et manque enfin son adversaire, l'éraflant seulement :

« *pres del costé* li fers passa,
li cous s'an escola defors,
qu'il nel navra noiant del cors » (6).

Le vocabulaire et les formules employés sont bien ceux des chansons de geste ; il suffit pour s'en convaincre de les comparer avec tel ou tel passage de *Gormont et Isembart*, ou de la *Chanson de Roland* :

43 — A. Petit, *L'Anachronisme dans les romans antiques du XII^e siècle*, Lille, 1985, p. 271.

44 — *Énéas*, v. 5719 et *Enéide*, X, 474.

45 — *Enéide*, X, 474-478.

46 — Voir J. Rychner, *La chanson...*, *op.cit.*, p. 141 ; le geste que fait ensuite Pallas (tirer son épée) a pu justifier aux yeux de l'adaptateur médiéval l'introduction de la deuxième phase du combat : « il ont andui les lances fretes,/se vont avant espees tretres » (v. 5729-5730).

47 — J. Marouzeau, *Traité...*, *op. cit.*, p. 45-50.

« [Ernaut] veit le rei Gormund ferir ;
l'escu li ad fret et malmis ;
le hauberc desmaele et rumpi » ;
 « *lez le costet* li cunduist son espiet » ;⁴⁸

la raideur syntaxique qui fait correspondre, en gros, un vers à un « élément fixe », dans une coïncidence étroite du mètre et d'une syntaxe essentiellement paratactique, s'observe aussi bien dans le roman que dans la chanson de geste. De toute évidence, donc, le roman ne se dégage que lentement de l'héritage stylistique des chansons. En dehors du domaine très spécialisé des combats, il existe pourtant déjà d'autres modèles, plus récents et plus novateurs, qui vont peut-être autoriser une plus grande fidélité dans la traduction.

L'intérêt dramatique et la valeur symbolique de la tempête sur laquelle s'ouvre l'*Énéide* n'ont certainement pas échappé au traducteur roman, puisqu'il renforce l'impact structural de l'épisode par un rappel métaphorique à la fin du roman, lorsqu'Énéas compare les tourments de l'amour aux affres du navigateur en détresse⁴⁹. Il a donc eu à cœur, très probablement, de mettre en valeur cet épisode fondateur, d'autant que Virgile, dans cette description promise à un très grand succès, avait multiplié les effets stylistiques⁵⁰. Le schéma narratif du modèle latin est, dans ses grandes lignes, respecté ; les deux passages s'ouvrent sur une description de la mer en furie, puis rapportent les propos désespérés d'Énée qui regrette de n'être pas plutôt mort devant Troie, avant de s'attacher plus précisément à la description du naufrage d'un vaisseau, prélude dramatique à l'apaisement final de la tempête⁵¹. On peut toutefois relever d'emblée quelques modifications de structure. D'abord, dans une intention manifestement didactique, le discours d'Énéas est doublé, dans l'adaptation médiévale, par un commentaire explicatif du narrateur qui reprend et glose en d'autres termes les propos du héros, comme pour mieux en faire saisir la teneur à son public⁵². Ensuite, l'ensemble du passage est recentré, plus encore que dans l'*Énéide*,

48 — *Gormont et Isembart*, L. VIII, v. 167-170 ; *Chanson de Roland*, L. 103, v. 1315. La chanson de *Gormont*, rédigée en octosyllabes, est rythmiquement plus proche du roman que le *Roland* en décasyllabes, comme le fait remarquer à juste titre A. Petit.

49 — *Énéas*, v. 9991-9998.

50 — L'épisode a d'ailleurs été très vite imité, par Ovide d'abord (*Mét.*, XI, 484-521), puis par Lucain (*Pharsale*, V, 594-614).

51 — Cp *Énéas*, v. 188-209, v. 210-238, v. 239-256 et v. 257-272 avec l'*Énéide*, I, 81-91, 92-101, 102-123 et 124-158.

52 — *Énéas*, v. 233-238.

autour du personnage d'Énéas, seul nom à être mentionné ; c'est lui que « Juno vit [...] en mer », lui qui « formant s'escrie » au milieu de l'ouragan, lui qui assiste au naufrage d'une « barge » en perdition, lui enfin qui, après s'être « molt [...] mervoillé » de la tempête, « se vit de Libe lo païs »⁵³. Nous avons là un bon exemple de cette technique de narration plus romanesque qu'épique qui amène l'adaptateur à retranscrire un épisode fondamental à travers la subjectivité d'un personnage central⁵⁴.

En dépit de ces modifications structurales, le traducteur s'est efforcé de suivre son modèle d'aussi près qu'il était possible. Par exemple, un octosyllabe comme « et ciel et mer lor promet mort » rend assez bien, malgré les différences rythmiques, la teneur de l'hexamètre : « praesentemque viris intentant omnia mortem »⁵⁵. Il serait facile ici de multiplier les exemples ; impossible de douter que l'adaptateur ait eu devant les yeux un exemplaire glosé de l'*Énéide*. La traduction n'en restait pas moins une entreprise fort délicate ; car, comme nous venons de le dire, Virgile a multiplié dans ce passage les effets stylistiques de toute nature. Certains sont restés célèbres, comme le fameux vers holospondaique « apparent rari nantes in gurgite vasto », dont la lourdeur évoque les efforts des naufragés⁵⁶ ; mais on peut relever beaucoup d'autres effets métriques, comme celui de la clause atypique « praeuptus aquae mons », dont le rythme en *decrecendo* semble vouloir évoquer l'écroulement des masses d'eau⁵⁷. D'autres effets jouent sur l'allitération, très appréciée des auditeurs latins, comme l'hémistiche « ruont et terras turbine perflant », qui fait entendre le grondement de la tempête, ou la clause « vorat aequare vortex », qui mime l'engloutissement du vaisseau d'Oronte⁵⁸. Autant de procédés manifestement impossibles à reproduire, dans un langage qui est encore loin d'avoir la

53 — *Énéas*, v. 183, 210, 242 (« devant lo roi ot une barge »), 260 et 270-272.

54 — Cette technique était déjà amorcée dans l'*Enéide*, puisque le bateau d'Oronte, par exemple, est englouti « à la vue même d'Enée », *ipsius ante oculos* (v. 114). Mais la présence de personnages secondaires et de divinités agissantes (Neptune) tend parfois à détourner l'attention du personnage central, seul en scène, au contraire, dans l'*Énéas*.

55 — *Énéas*, v. 200 et *Enéide*, I, 91 (« tout fait sentir aux hommes la présence de la mort »). Probablement fier de ce vers à vrai dire assez réussi, avec son balancement binaire initial, son allitération finale en *m* et ses assonances en *o*, le clerc médiéval l'a en fait utilisé deux fois, d'abord au v. 200, où il traduit le vers virgilien correspondant, puis au v. 262, où il produit un effet de reprise et d'écho.

56 — *Enéide*, I, 118.

57 — *Enéide*, I, 105 (3/2/1 syllabes) ; il est tout à fait exceptionnel qu'un hexamètre s'achève sur un monosyllabe.

58 — *Enéide*, I, 83 et 117 (la leçon *vortex* est stylistiquement supérieure à *vertex*, la leçon retenue par l'éd. des Belles-Lettres).

richesse de la langue latine. Le clerc médiéval était donc passablement démuné ; mais il ne renonce pas pour autant à l'*agon* ; la reprise littérale comme la traduction terme à terme lui étant interdites, il va s'aviser d'effets de substitution.

Il a dû s'aider pour cela de ses prédécesseurs romans. Le motif de la tempête n'est pas en effet, en ce milieu du XII^e siècle, un motif nouveau. L'historien Wace, notamment, en a fait l'un de ses sujets favoris⁵⁹. Or « Wace a été pour toute son époque le grand maître de la description littéraire » ; on a donc supposé que le traducteur de l'*Énéide* lui avait emprunté quelques-uns de ses procédés⁶⁰. La chose se vérifie en effet dans le premier mouvement de la narration, celui qui décrit la mer en furie ; les effets rythmiques et phoniques virgiliens que nous avons signalés plus haut étant inaccessibles à l'écrivain roman, il se rabat sur d'autres procédés qui relèvent pour l'essentiel de l'*ornatus facilis*, c'est-à-dire de la disposition des mots au sein du vers et d'un vers à l'autre, en jouant notamment, comme Wace a coutume de le faire, sur toutes les modalités de la répétition. Parfois les vers sont repris sous une forme inversée, « *comeüe est la mer forment* » faisant écho à « *car molt formant comut la mer* »⁶¹ ; notons qu'ici l'auteur introduit une allitération en *m* dont le texte virgilien lui fournissait plusieurs exemples⁶² et qui lui permet donc de se rattacher indirectement à son modèle latin. Parfois les répétitions, plus nombreuses, structurent un ensemble plus vaste ; ainsi dans les v. 195-202, où les locutions « *ne voient* » et « *ne sevent* » reviennent avec une symétrie très étudiée, pour faire alterner savamment les deux motifs distincts mais associés de l'obscurité et de l'errance :

« si fait obscur *ne voient* gote
ne ne sevent tenir lor rote;
ne voient clarté ne soloil.
Il ne sevent d'aus nul consoil,

59 — Voir E. Hoepffner, « L'*Énéas* et Wace », dans *Archivum Romanicum*, t. 15, 1931, p. 248-269 et t. 16, 1932, p. 162-166 ; et aussi J. Grisward, « A propos du thème descriptif de la tempête chez Wace et chez Thomas d'Angleterre », dans *Mélanges Jean Frappier*, Genève, Droz, 1970, p. 375-389.

60 — Cf. M. Pelan, *L'influence du Brut de Wace sur les romanciers français de son temps*, Genève, Droz, 1931.

61 — *Énéas*, v. 189 et v. 194 ; le modèle de ce vers peut être trouvé dans la *Conception Notre-Dame* : « *mut fu la mer tote esmeüe* » ; mais on relève chez Wace bien d'autres exemples d'allitération en *m* : « *dunc comença mer a mesler* » (*Conception*), « *si comença mer à emfler* » (*Saint Nicholas*, v. 234).

62 — Cf. notamment *En.*, I, 124 : « *interea magno misceri marmure pontum* ».

de nule part *ne voient* port,
et ciel et mer lor promet *mort*. »⁶³

La maîtrise de quelques procédés syntaxiques ou rythmiques parvient donc à compenser dans une certaine mesure la relative pauvreté du vocabulaire, notamment en faisant de la répétition vertu. Mais à l'intérieur même de ce vocabulaire, certaines recherches se dessinent ; l'auteur médiéval ne peut égaler la richesse sémantique du poème virgilien, souvent fondée sur des procédés métaphoriques ou métonymiques qui relèvent en fait de l'*ornatus difficilis*⁶⁴ ; mais il s'efforce lui aussi à la précision et à la variété, en privilégiant un vocabulaire presque technique. Ainsi les v. 242-250, qui s'efforcent de restituer assez fidèlement le contenu des v. 102-119 de l'*Énéide*, du moins en combinant en une seule péripétie les épreuves subies par les deux vaisseaux d'Enée et d'Oronte, s'essaient à la précision d'un vocabulaire approprié :

« devant lo roi ot une *barge*,
ses *governalz* li est brisie
et *mast* et *sigle* an mer plungiez ; [...]
les *borz* a fraiz et decassez ;
ronpent *chevilles* et *clotures*,
l'eve i antre par les *jointures* »⁶⁵ ;

la plupart de ces mots se trouvent déjà chez Wace et se retrouveront, associés à d'autres de même nature, dans les nombreux textes romans où sera de nouveau traité ce motif⁶⁶. En accord avec les remarques que nous avons faites plus haut sur le goût du traducteur pour les vocables scientifiques à peine démarqués du latin, il semble donc que l'emploi d'un vocabulaire dont la spécialisation, voire la technicité, garantit une certaine rareté ait pu être considéré comme un enrichissement ou un ornement du langage propre à permettre la naissance d'un *stylus gravis* roman⁶⁷.

63 — *Énéas*, v. 195-207.

64 — Par exemple, *aequor* (I, 117), c'est la « plaine [marine] », *puppis* (I, 115) désigne le bateau par l'une de ses parties, etc.

65 — Notons que dans les deux vers suivants, « *amplie* l'a soldceman, / *afondec* est an un momant » (v. 251-252), l'adaptateur, peut-être pour trouver un équivalent phonique au *vorat aequore vortex* de Virgile, multiplie les nasales aux sonorités lourdes.

66 — Cf. par ex. les v. 2486-2488 du *Brut* : on y trouve *borz*, *chevilles*, *custures/clostures* et *mast* ; voir aussi J. Grisward, « A propos du thème... », *art. cit.*, p. 389, n. 25, pour les textes postérieurs.

67 — Cf. le vocabulaire technique de l'architecture, qui apparaît notamment dans les tombeaux de Pallas et de Camille (*civoire*, *trifoire*, etc.).

*
* *

Il est des domaines, cependant, où les modèles autochtones font défaut et où l'adaptateur se retrouve pratiquement seul devant les difficultés du poème latin. C'est le cas notamment des passages où intervient une mise en œuvre du pathétique, de ce *pathos* qui est précisément l'un des principaux éléments constitutifs du *genus grande* latin, et tout particulièrement des scènes de *planctus*. Le *planctus* est manifestement apparu à l'auteur de l'*Énéas* comme un intéressant domaine propice à de nouvelles explorations stylistiques : il suffit pour s'en convaincre de constater l'extension de ce motif, du modèle latin à l'adaptation romaine. Non seulement le traducteur conserve intégralement les deux déplorations d'Énée et d'Evandre sur Pallas, mais il leur ajoute encore un bref regret d'Énéas sur le champ de bataille, absent de l'*Énéide*, et une longue plainte de la mère de Pallas avant d'inventer de toutes pièces un monologue de Turnus sur le corps de Camille⁶⁸, ce qui porte à cinq le total des *planctus* présents dans l'*Énéas*, contre deux dans l'*Énéide*. Des deux monologues sur lesquels peut donc porter la comparaison, c'est le regret d'Énéas, le plus long et surtout le plus lyrique, qui nous a paru le plus digne d'attention.

Comme d'habitude, on peut relever entre les deux passages des rencontres presque littérales qui attestent un contact personnel du traducteur avec le texte à traduire. L'invective virgilienne contre la Fortune, « *invidit Fortuna mihi* » (v. 43), réapparaît par exemple dans le vers : « trop a esté *fortune* dure ! » (v. 6157). Il n'empêche que le mouvement et la tonalité générale de la plainte sont assez profondément transformés ; plusieurs additions viennent en effet, dans l'*Énéas*, allonger le *planctus* virgilien : au début du monologue, un aveu explicite de culpabilité, suivi d'une invective contre le meurtrier, et surtout, vers la fin, deux ajouts assez considérables, introduits par la même formule (« amis, ne sai que ge te die » / « ge ne sai plus que ge te die »)⁶⁹. Cet étirement de la plainte funèbre, qui laisse souvent une impression de glose, compromet la densité virgilienne et modifie sensiblement l'effet produit ; là où Virgile, en quelques hexamètres nerveux où se multiplient les effets métriques et stylistiques, parvient à créer un *crescendo* où l'exaltation croissante de

68 — *Énéas*, v. 6147-6208 (*En.*, XI, 42-58), v. 6301-6313 (*En.*, XI, 152-181), v. 5850-5856, v. 6317-6369 et v. 7369-7426.

69 — *Énéas*, v. 6148-6156, v. 6185-6199 et v. 6200-6208.

l'orateur fait monter promptement la tension pathétique⁷⁰, le clerc médiéval tend en quelque sorte à diluer ses effets, distribués avec plus d'économie, dans la durée d'un développement qui semble ne plus pouvoir ou ne plus vouloir s'arrêter⁷¹, comme si dans la parole se diluait aussi la douleur, et transforme ainsi l'âpreté du *pathos* virgilien en une sorte de mélancolie élégiaque. Le contraste entre les deux esthétiques est ici flagrant. Mais nous n'en espérons pas moins montrer que cette nouvelle expression du pathétique a pu naître au moins en partie d'une lecture soigneuse du texte virgilien, et d'une volonté de rivaliser avec lui ; pour ce faire nous allons nous attacher à l'une des deux additions finales : celle qui exalte la beauté du jeune défunt par le biais d'une comparaison florale.

Ce passage⁷² n'a pas d'équivalent dans le *planctus* virgilien. L'auteur de l'*Énéas* ne l'a pas pour autant inventé de toutes pièces ; il est allé le chercher dans les vers qui suivent immédiatement la déploration d'Enée et qui décrivent la bière de Pallas. Une partie de cette description, consacrée à la riche parure du défunt, a été placée par l'adaptateur avant son propre *planctus*⁷³ ; mais cinq hexamètres (v. 67-71) ont été intégrés à la plainte funèbre, dont ils contribuent fortement à modifier la tonalité générale. L'innovation a en effet une portée structurale qui devient sensible lorsqu'on regarde l'apostrophe initiale. Dans l'*Énéide*, Enée s'adresse à Pallas en des termes qui contiennent déjà toute la quintessence de la douleur : « tene, inquit, *miserande puer* » ; dans l'*Énéas* au contraire, l'apostrophe est comme une introduction, dans une forme très travaillée qui associe métonymie et métaphore, au lyrisme élégiaque qui va s'épanouir ensuite : « Pallas, fait il, *flor de jovente* »⁷⁴ ; cette ouverture presque musicale annonce déjà la future comparaison du jeune guerrier et de la rose qui intervient vers la fin du *planctus*. L'idée de cette

70 — En 17 hexamètres seulement (*En.*, XI, 42-58), qui débouchent sur l'*akmé* d'une double apostrophe (à l'Ausonie et à Iule), précédée d'une ponctuation bucolique détachant bien, en fin de vers, la plainte finale (*ei mihi* !) ; dans le livre des *Saturnales* consacré au pathétique virgilien, Macrobe ne cite d'ailleurs pas ce passage moins de trois fois (IV, 5, 7 ; IV, 6, 7 ; IV, 6, 13).

71 — Les deux formules presque identiques qui introduisent les deux additions finales sont en ce sens très révélatrices : « amis, ne sai que ge te die » (v. 6185) / « ge ne sai plus que ge te die » (v. 6200) ; le procédé s'apparente à la prétérition ; mais il semble aussi avouer implicitement une sorte d'impuissance à conclure, comme si la plainte, malgré le défaut de matière, voulait continuer à se dérouler indéfiniment.

72 — *Énéas*, v. 6185-6199 ; c'est la première addition mentionnée *supra*.

73 — *Énéas*, v. 6107-6142 et *Énéide*, XI, 59-84.

74 — *Énéide*, XI, 42 et *Énéas*, v. 6147 (*flor* : métaphore ; *jovente* : métonymie — « l'idée abstraite pour l'idée concrète » ; cf. G. Biller, *Etude sur le style...*, op. cit., p. 87).

comparaison, le clerc médiéval l'a probablement trouvée, disions-nous, dans les vers où Virgile assimile Pallas « déposé sur une haute jonchée champêtre » à « une fleur moissonnée par un doigt virginal, violette tendre ou languide hyacinthe »⁷⁵ ; ces hexamètres métaphoriques à la structure étudiée ne passent pas inaperçus : l'un d'entre eux, « *qualem virgineo demessum pollice florem* », constitue un parfait *versus aureus*⁷⁶ ; Macrobe le cite d'ailleurs comme un bon exemple de ce qu'il appelle le « pathétique de pitié » (*pathetica parabola, in [qua] miseratus est*)⁷⁷. D'autre part, juste avant la plainte d'Enée, le poète latin proposait une première image, plus funèbre, du défunt, en insistant sur la pâleur de son visage : « *ipse caput nivei fultum Pallantis et ora* » ; ce vers au rythme raffiné a également retenu l'attention de Macrobe, qui voit là un exemple de pathétique « par attestation de la chose vue » (*adtestatio rei visae*)⁷⁸. Influencé par le jugement de Macrobe, ou guidé par son inspiration personnelle, le clerc médiéval a très probablement réuni les deux passages. La pâleur du trépas s'oppose chez lui à la blancheur éclatante de la beauté, qui évoque à son tour, en accord avec la métaphore florale de l'*Énéide*, l'image de la rose, symbole de la perfection éphémère⁷⁹ :

« ta blanchor est *tote* nergie
et ta color *tote* persie.
Bele faiture, gente chose,
si com soloil flestist la rose,
si t'a la morz *tot* tost plessié
et *tot* flesti et *tot* changié » (v. 6191-6196).

Dans les deux premiers vers, le jeu des rappels phoniques (*blanchor/color, nergie/persie*) et de la répétition (*tote*) vient soutenir l'opposition binaire ; ensuite intervient la comparaison en forme, après deux métonymies qui définissent le défunt comme image même de la beauté, et avant un dernier jeu d'anaphores

75 — *Énéide*, XI, 67-69.

76 — Avec une symétrie en miroir autour du verbe central : A1 A2 V N2 N1.

77 — *Sat.*, IV, 5, 7.

78 — *Énéide*, XI, 39 et Macrobe, *Sat.*, IV, 6, 13 : « et adtestatio rei visae apud rhetoras pathos movet » ; ce vers se signale par une césure double (T/H) qui met précisément en valeur le groupe *nivei fultum*.

79 — Cette valeur symbolique de la rose se rencontre aussi chez Wace, *Rou*, t. II, v. 133 (éd. Holden) et chez Simund de Freine, *Roman de Philosophie*, v. 805-808. La poésie médiolatine contemporaine a sans doute joué un rôle médiateur ; ainsi, dans les *Carmina* CII, CIII et CXV de Baudri de Bourgueil, Alexandre, chanoine de Tours, et Godefroi, un jeune soldat, tous deux morts dans la fleur de l'âge, sont comparés à une rose.

(*tot*) qui clôt le mouvement sur l'ampleur relative d'un rythme ternaire. On voit comment l'influence stylistique du pathétique virgilien contribue ici à engendrer un lyrisme pré-ronsardien ; ici sont mis en œuvre des procédés qui relèvent de l'*ornatus difficilis*, c'est-à-dire d'une recherche sur le sens dérivé des mots (métaphore, métonymie), et non plus seulement sur leur place dans la phrase ou le vers.

*
* *

Cet examen de quelques-unes des modalités de la *translatio* romane, débouchant sur les tentatives effectuées par le traducteur pour reproduire du mieux qu'il lui était possible le pathétique virgilien, ont pu nous convaincre que malgré l'opinion de Quintilien, qui voyait dans les auteurs surtout des *ethici*, et malgré les intentions didactiques avouées des clercs-adaptateurs, l'*ethos* n'a pas complètement supplanté le *pathos*, ni l'intention morale les recherches poétiques, dans le passage de l'épopée latine au roman. Les miniatures des quelques manuscrits illustrés de l'*Énéide* ou de l'*Énéas* sont d'ailleurs là pour rendre témoignage de l'impact toujours produit sur l'imaginaire médiéval par les scènes et les personnages les plus pathétiques de l'épopée virgilienne⁸⁰. Si les auteurs antiques, « cil de Rome », pour reprendre la formule de J. Bodel, « sont sage et de san aprenant », le savoir contenu dans leurs écrits ne consiste donc pas seulement en informations de nature objective ou en préceptes de sagesse ; l'exemple d'une rhétorique bien maîtrisée, du maniement expert et soigneux d'une langue dont la perfection sait agir sur l'affectivité, y a aussi très probablement sa part. Le « clerc plein de bon sens, un peu moraliste et sermonneur » à qui S. de Grave se plaît à réduire l'auteur de l'*Énéas*⁸¹ sait donc aussi souvent, à l'imitation de Virgile, devenir un « poète » au sens plein du terme, un créateur qui s'attache à maintenir — à sa manière et avec les moyens linguistiques dont il dispose — le *genus grande* antique dans un *stylus gravis* médiéval pour lequel il possédait parfois des modèles, mais qu'il a dû parfois aussi inventer de toutes pièces.

Francine MORA
Université de Nantes

80 — Voir L. Harf-Lancner, « Les manuscrits enluminés du *Roman d'Énéas* : assonance et dissonance du texte et de l'image », dans *L'image au Moyen Âge*, D. Buschinger et W. Spiewok éd., Amiens, 1992, p. 125-136.

81 — Ed. des C.F.M.A., t. I, p. XXX.