

— *Sævæ memorem Jūnōnis ob īram* —

un entrelacs virgilien

Nous sommes nombreux, parmi les latinistes, à connaître par cœur les premiers vers de *L'Énéide*. Mais de mon côté, je n'ai pas le sentiment d'en connaître par cœur le quatrième vers : « *vī superum, sævæ memorem Jūnōnis ob īram* ». Pourtant, je sais ce vers, j'en connais « parfaitement » le sens ; je sais l'analyser aussi précisément que possible — me semble-t-il. Il n'empêche : en le disant, je n'ai pas le sentiment de savoir ce que je dis. En fait, en le disant, je ne pense pas ce que je dis : je ne parviens pas à penser en même temps que je le dis, mot après mot.

L'assertion peut paraître peu scientifique, et trop impressionniste. En fait, elle est tout ce qu'il y a de plus scientifique : il s'agit de l'observation d'un fait psychologique réel — à moins de considérer, comme on le dit volontiers aujourd'hui, d'un fait cognitif ? Évidemment, il reste à se demander dans quelle mesure ce constat me concerne moi, ou les latinistes qui me sont contemporains, ou les latinophones contemporains de Virgile, ou Virgile lui-même. Mais réservons cette question pour plus tard. Comment puis-je faire pour avoir le sentiment de véritablement *comprendre* le morceau de vers qui me pose problème : « *sævæ memorem Jūnōnis ob īram* » ?



Au-delà de l'analyse morpho-syntaxique, face à une difficulté de compréhension, ma première piste est en général d'apprendre par cœur : en apprenant par cœur, en me répétant le texte dans des circonstances différentes, dans des lieux différents, peu à peu, j'apprends à placer les mots dans des cases sémantiques, en leur faisant entretenir une relation sémantique dynamique : les mots s'approchent mutuellement les uns des autres pour former, mutuellement leur sens propositionnel. Ainsi, dans le premier vers, il me semble que « *Trojæ* » antéposé vient s'accrocher tout naturellement à « *ōrīs* », bien que les deux mots soient placés aux deux extrémités de l'hémistiche « *Trojæ quī prīmus ab ōrīs* ».

Ma deuxième piste est en quelque sorte de gestualiser, de spatialiser le texte, en m'entraînant à l'adresser véritablement. C'est à la fois le contraire et le redoublement de la piste précédente. En effet, gestualiser, adresser, spatialiser le texte, d'une certaine façon, c'est le désapprendre. D'une certaine façon, c'est ce qu'on appelle traditionnellement « mettre le ton » — à condition d'entendre qu'il ne s'agit pas en réalité de mettre *un* ton, mais d'ajouter

les tons, qui sont plusieurs parce qu'ils varient, et parce qu'en réalité ils ne portent pas seulement sur la hauteur mélodique, mais aussi sur le rythme, le timbre, et en fait tout l'engagement du corps. Or « ajouter le ton », ajouter les gestes, à un texte qu'on a appris *ad litteram*, qu'on s'est essayé à réciter, à vivre en pensée — en quelque sorte cérébralement —, c'est bien sûr une façon de mieux le connaître, mais aussi une façon d'en chambouler la connaissance : dans un premier temps, on se perd davantage quand on se met à dire un texte de façon expressive, après l'avoir appris « à plat ». On le désapprend pour le mieux apprendre.

Mais c'est vraiment une façon de le connaître davantage par cœur, parce que c'est aussi une façon de saisir, de prendre le texte de façon plus *large*. Il s'agit en quelque sorte d'élargir la linéarité discursive : quand je récite un texte appris par cœur, il y a comme un fil qui se déroule, le long duquel je découvre à chaque fois à nouveau le texte. Mais quand je passe à la visualisation et à la gestualisation, le texte ne se contente plus de se dérouler syntagme après syntagme : je le visualise dans l'espace ; je le vois tout entier — ou plutôt je le vois plus entier, par plus larges morceaux : les syntagmes se placent les uns par rapport aux autres dans un espace que je peux appréhender consciemment : je vois leur places respectives, les échanges énergétiques — c'est-à-dire sémantiques — qu'ils entretiennent entre eux.

Donc, que se passe-t-il quand je gestualise « *sævæ memorem Jūnōnis ob īram*¹ » ?

D'abord, je commence à percevoir comment fonctionne l'entrelacement de ce syntagme, en le décomposant par morceaux intelligibles intuitivement, par morceaux que je peux poser les uns à côté des autres, que je peux accompagner d'un souffle, d'un mouvement du corps apaisé, parce qu'en quelque sorte, j'y perçois comment les parfums, les couleurs et les sons s'y répondent. Pour commencer, « *Jūnōnis ob īram* » ne pose aucun problème : c'est un syntagme très classique, très cohérent, où la préposition semble jouer le rôle d'un verrou qui articule le groupe, où le génitif précède très logiquement l'ensemble « préposition+nom » qu'il spécifie. Si j'ajoute à ce syntagme réduit « *sævæ* », pour préciser le sens de « *Jūnōnis* », là encore, cela ne pose aucun problème pour la compréhension intuitive : « *sævæ Jūnōnis ob īram* » — même si cela me paraît peu prosaïque — est très facile à saisir intuitivement, à *comprendre* immédiatement.

Mais si, au milieu de « *sævæ Jūnōnis* », j'intercale un *memorem* à l'accusatif, mes capacités intuitives se cassent le nez. Certes la logique déterminative du latin est intacte : tout

1. Pour mémoire — peut-être oublierai-je d'en reparler ailleurs — ceci. Il n'est pas anodin de noter ici le texte avec les voyelles longues marquées par des macrons, quand il s'agit de travailler à la *collocatiō* des mots et des vers dans les esprits humains.

ce qui détermine précède ce qui est déterminé (« *sævæ* » avant « *Jūnōnis* », « *Jūnōnis* » et « *memorem* » avant « *īram* » ; « *memorem* » fait le lien entre « *sævæ* » et « *Jūnōnis* », assez naturellement du fait qu'il se réfère au nom que ces génitifs spécifient). Mais vraiment, le carambolage entre les deux structures déterminatives naturelles (« *sævæ Jūnōnis ob īram* » + « *memorem ob īram* ») ballotte et secoue l'esprit du lecteur ou de l'auditeur : la colère de Junon met tohu-bohu ses capacités cognitives, comme Énée est ballotté avant d'atteindre au Latium. C'est bien le but ! me direz-vous. Soit ; mais il faut quand même comprendre quelque chose, trouver un *scopulum* auquel s'accrocher, pour tourbillonner sans se noyer. En fait, le problème majeur est de faire en sorte que *memorem* fasse sens, pour le lecteur et l'auditeur, dès la lecture du syntagme « *sævæ memorem Jūnōnis* », alors que la préposition est rejetée trois mots après le début de l'ensemble — qu'on l'appelle hémistiche, syntagme ou groupe de souffle. Cet accusatif peut-il être posé là en commençant à faire sens pour l'auditeur au moment où l'on dit « *sævæ memorem Jūnōnis* », quand *ob* n'est pas encore en vue, quand en plus cet accusatif n'est pas porté par un nom substantif, mais par un adjectif — qui tend lui-même à vouloir s'accrocher à un nom ?

La réponse est sans doute oui — sous deux conditions, me semble-t-il. La première, d'une certaine façon, est gestuelle ; la seconde, mélodique.

Il faut commencer par résoudre le problème de la valeur sémantique de l'accusatif qui advient avec « *memorem* ». Pourquoi peut-on commencer à comprendre ce qu'il signifie, alors que son sémantisme ici paraît indissociablement lié à la préposition *ob*, quand cette préposition est encore bien loin ? Comment peut-on commencer à le comprendre, alors qu'il ne s'agit pas d'une nouvelle proposition, pour laquelle la pensée prépare les trois cases fondamentales [sujet], [objet], [action] ? D'abord, il faut que le diseur fasse entendre, ou plutôt fasse sentir que cet accusatif concerne la proposition déjà entamée, autour de « *jactātus* », dans le vers précédent. Ensuite, il faut qu'il ait en tête que cet accusatif n'est pas fondamentalement « régi par » la préposition *ob*, mais qu'il porte son sémantisme fondamental : objet, portée, étendue de l'action exprimée par le verbe. En l'occurrence, puisque le verbe est à la voix passive, cet accusatif doit forcément être considéré comme un accusatif de relation, un accusatif qui indique l'étendue sur laquelle porte l'action. Énée est ballotté, et tout du long de ce ballottage s'étend quelque chose ou quelqu'un de *memorem*, « qui a de la mémoire ».

Autrement dit, il faut qu'entre le diseur et les auditeurs ait été créé un espace de fiction où Énée est rudoyé (comme l'écrit Münch dans sa traduction en hexamètres). La voix, le geste, les regards doivent avoir créé, au moment où le diseur donnait le deuxième

hémistiche du v. 3 (« *et terrīs jactātus et altō* »), cet espace où l'on peut regarder Énée rudoyé autour d'une mythique Méditerranée. Dès lors que ce *Phantasma* est présent entre les interlocuteurs, il peut être désigné, il peut être l'objet d'une *deixis am Phantasma*, pour reprendre l'expression de Bühler². Dès lors, on imagine bien quel type de geste le récitant, l'aède³, le jongleur, pourra faire pour *placer* son « *memorem* » le long de « *et terrīs jactātus et altō* », toujours présent dans l'espace aérien qui sépare réellement les interlocuteurs : on peut penser par exemple aux deux mains ouvertes vers le haut qui s'avancent, très proches l'une de l'autre, en parallèle, poussées par les avant-bras, puis s'écartent vers l'extérieur, sur une même ligne — en s'étendant le long du deuxième hémistiche du vers précédent.

En fait, il faut que le sémantisme de *ob* soit déjà présent quand on dit *memorem*. Et il peut l'être d'abord parce que le locuteur sait ce qu'il veut dire, et utilise l'accusatif ici parce qu'il veut l'associer à cet *ob* à venir ; il peut l'être ensuite parce que ce sémantisme de l'accusatif associé à *ob* relève de son sémantisme fondamental — et il n'est pas sans intérêt de relever ici ce qu'indique la dénomination de la notion d'*ob-jet* — ; il peut l'être enfin parce qu'il s'agit de vers, et en particulier parce qu'il s'agit d'hexamètres. Qu'est-ce qu'un vers en effet ? Un *versus*, une ligne, « un sillon ». Mais il ne s'agit pas seulement d'une ligne sur la page où le poème a été transcrit, il s'agit d'un sillon de parole quand elle est déclamée, adressée vocalement : chacune de ces lignes, de ces sillons se déposent là, entre le diseur et l'écouteur, l'une parallèle à l'autre : la gestualisation que nous avons évoquée ci-dessus est d'autant plus naturelle qu'elle est appelée par la structure du *carmen* hexamétrique : les hémistiches se répondent les uns aux autres : la structure métrique se surajoute à la structure morpho-syntaxique, et l'informe : c'est une nouvelle dimension qui participe à la production du sens.

Troisième piste : la mélodie, ou plutôt les mélodies. Comment la polyphonie énonciative peut-elle débrouiller ce qui se dit dans l'enchevêtrement du vers 4 ? Cela me semble en fait relativement simple. Il y a en fait deux lignes mélodiques⁴ en contrepoint au milieu du vers, qui viennent converger vers la fin du vers : l'ensemble déterminatif « *sævæ Jūnōnis* » d'une part, et l'épithète « *memorem* » d'autre part. Pour qu'ils s'associent

2. Karl Bühler, *Sprachtheorie*, 1934. On en trouve facilement la traduction française par Didier Samain, chez Agone (2009).

3. Si le récitant est davantage aède que jongleur, sa gestuelle sera sans doute en bonne partie métamorphosée en ondes sonores, par le biais des doigts qui jouent de la lyre ; cette alchimie-là est pour le moment hors de ma portée : à de meilleurs musiciens et musicologues que moi de l'analyser.

4. Notez que je considère ici une déclamation parlée, ou parlée-chantée, et non, à proprement parler, chantée. Il s'agit des mélodies qui peuvent être présentes dans la langue. Mais le raisonnement se transpose aisément pour une version entièrement chantée du poème.

convenablement, chacun doit suivre une ligne mélodique différente — en considérant que ces lignes mélodiques doivent être largement colorées par la variation du timbre. On peut avoir ainsi une mélodie basée sur une note plus basse pour le premier ensemble, et sur une note un peu plus haute pour isoler « *memorem* » au milieu du syntagme. En l'espèce, l'opposition se fait assez naturellement du fait de l'opposition entre deux schémas intonatifs : « *sævæ* » et « *Jūnōnis* » sont tous deux accentués sur la pénultième longue, et « *mémorem* » est accentué sur l'antépénultième, brève. De sorte qu'on pourrait entendre quelque chose comme :

- « *sævæ* ^{*mémorem*} *Jūnōnis* ^{*ob iram*} »

Quatrième piste : les artefacts. On peut, pour raconter, utiliser les objets présents autour de nous, fortuitement, ou parce que nous les y avons placés, comme par exemple le font certains aèdes indonésiens, ou comme tente de le faire depuis quelques mois la troupe Démodocos avec des marionnettes ou des poupées, pour dire *L'Odyssée*. L'un des éléments essentiels de l'épopée, c'est la présence des personnages ou héros, mis en jeu par l'aède, qui est là pour donner vie à leur voix, mais aussi sans doute, d'une certaine façon, à leur corps de fiction. Ce qui se passe ici, c'est que l'ensemble « *sævæ Jūnōnis* », c'est la poupée de Junon dans la voix et les gestes du récitant — qu'elle soit une poupée de bois et de tissu, qu'elle soit une poupée virtuelle, créée par l'imagination partagée du récitant et de ses auditeurs. Junon a une place quelque part dans l'espace épique situé entre les interlocuteurs — ou plutôt les interépopéurs —, et le récitant peut la désigner. Surtout, il faut se rappeler que la *deixis* est portée par le corps humain, qui ne se contente pas de montrer : il montre de telle ou telle façon ; si c'est avec la main, cela peut être avec tel ou tels doigts, avec ou tel ou tel mouvement du poignet, de la paume. En l'occurrence, « *sævæ ... Jūnōnis* » pourrait être désignée par la main gauche, ouverte vers le haut, dirigée horizontalement, et « *memorem ... ob iram* » par la main droite, qui s'élèverait vers le haut en présentant son dos aux spectateurs, les doigts se refermant dans un mouvement contracté.



En somme, il me semble que chez Virgile, les voix et les gestes dansent, que les syllabes et les mots ici savamment assemblés ne sont pas seulement l'ombre d'une pensée agile et érudite : ils s'adressent à de véritables humains vivants, et non à de belles mais évanescents complexions cérébrales.

Nicolas Lakshmanan, le 17 décembre 2021