

## Autour du portrait de Virgile

La mosaïque de Sousse qui représente Virgile entre deux Muses est peut-être la plus célèbre des mosaïques antiques. Ni la bataille d'Alexandre (au Musée National de Naples) ni les colombes de la villa Hadriana (au Musée du Capitole) n'ont été autant reproduites. Quel manuel a renoncé à cette image? Le bon sens voudrait qu'on en reste là.

Mais la poésie et la peinture ne sont pas affaire de bon sens. Elles communiquent avec la beauté, et l'on n'a jamais fini d'en explorer les richesses. C'est une des grandes leçons que nous avons reçues du maître à qui ce volume est dédié. Ne nous résignons pas au «tout est dit», prenons le risque du face à face avec ce visage, puisque chaque regard le colore de sa propre nuance; et, pour la circonstance, prenant quelque distance avec l'érudition, notons librement les réflexions que cette œuvre précieuse nous inspire<sup>1</sup>. Précieuse, cette mosaïque l'est assurément, puisqu'il s'agit d'un portrait, puisqu'il s'agit de Virgile.

Etudier cette œuvre est commenter un commentaire, qui n'est peut-être ici qu'une citation. Il est possible de penser que le mosaïste copie un tableau, comme c'est souvent le cas en Italie. Mais en Afrique, le mosaïste est aussi un créateur. L'hypothèse d'une copie a un avantage. Elle permet de remonter le temps, s'il est vrai que la mosaïque est du III<sup>ème</sup> siècle après J.-C. Ce serait la copie, avec des petits cailloux, d'un tableau qui, avec

<sup>1</sup> Un article de R. Chevallier résume très clairement l'état complexe des questions: *Les dossiers de l'archéologie, Virgile*, n. 68, pp. 16-18.

des pigments (de la terre de couleur) reproduirait sans doute des reproductions, selon une série qui échappe à notre connaissance, mais qui, par paliers, se rapproche de ce qui fut le visage du poète. Sans doute a-t-il posé pour que cette image fût possible?

Donc Virgile est représenté assis. De chaque côté de lui, deux muses debout. Pas de décor. L'artiste va à l'essentiel. Et l'essentiel est la représentation du poète en majesté flanqué de deux divinités parèdres qui le couvent d'un regard presque amoureux. La tendresse, en tout cas, et l'admiration des déesses sont un des sujets importants de l'œuvre.

Elles sont perceptibles malgré la relative maladresse de l'exécution. Le mosaïste est bon, il n'est pas excellent. On le constate sur des détails (les mains des Muses, les «babouches» du poète...) et la dimension relativement grande des tessères y est peut-être pour quelque chose. Mais cette maladresse ne détruit pas l'essentiel: la fermeté de la composition, l'expressivité des poses et des visages. Or l'attitude des divinités est des plus touchantes. L'une s'approche, un texte à la main, comme intimidée. L'autre s'est accoudée sur le dossier, dans une attitude plus simple, moins guindée. Le poids de son corps porte sur la jambe gauche, la droite est repliée avec une certaine nonchalance. Elle est totalement absorbée par ce qu'elle regarde avec un mélange de ferveur et de tendresse: la tête de l'être entre tous chéri.

Ici l'artiste, génialement, inverse les choses. Car enfin ces expressions, ces sentiments que nous voyons sur le visage des Muses sont ceux que le poète a déclaré éprouver pour elles. Il faut citer encore une fois le vibrant passage des *Géorgiques*:

*Me uero primum dulces ante omnia Musae  
quarum sacra fero ingenti percussus amore  
accipiant...*

(*Géorgiques*, II, 475-7).

Pour moi, puissent d'abord les Muses, douces sur toute chose,  
dont je porte les signes sacrés, que j'aime immensément d'amour,  
m'accueillir...

A propos de la douceur des déesses, il est permis de songer à un autre poème, la fameuse pièce 5 du *Catalepton*, qui est officiellement un billet de rupture avec les Muses aimées,



officieusement une déclaration chuchotée. Le jeune poète annonce qu'il se convertit à la philosophie, qu'il va suivre les leçons de l'épicurien Siron et qu'en conséquence, selon les exigences de la doctrine, il renonce à la poésie:

*Ite hinc, Camenae, uos quoque ite iam sane,  
dulces Camenae (nam fatebimur uerum,  
dulces fuistis) et tamen meas chartas  
reuisitote, sed pudenter et raro.*

(11-15).

Loin d'ici, Camènes, vous aussi allez-vous en,  
douces Camènes (car j'avouerai la vérité,  
douces vous fûtes) et pourtant revenez visiter  
mes écrits, mais rarement, sans impudeur.

La douceur, qu'Horace réclamera pour la poésie (*dulcia sunt*), Virgile l'a trouvée chez les Muses qui l'inspirent. *Pudenter* dit bien les choses. Les Muses peuvent séduire avec *lasciuia*. Voulant échapper à leur pouvoir, Virgile —qui ne peut se résoudre à vivre sans elles— leur demande encore quelques rendez-vous espacés; mais, pour ne pas retomber dans cette liaison passionnée, il suggère que ces rencontres aient lieu sous le signe du *pudor*.

La mosaïque fixe pour la postérité l'état des relations entre les déesses et Virgile. Non seulement elles sont revenues, mais l'image montre qu'elles ne le quitteront pas de sitôt. Virgile s'est déclaré passionné pour les Muses. L'artiste dessine les Muses passionnées pour Virgile. Puissance de ce retournement! Ce négatif assure définitivement la promotion d'un poète qui n'avait pas rougi de laisser entendre lui-même sa propre apothéose:

*Tale tuom carmen nobis, diuine poeta...*  
(*Bucoliques*, V, 45)

On ne redira jamais assez la chance que nous avons de pouvoir lire sur le *uolumen* à moitié déroulé que le poète tient sur les genoux: *Mihi causas memora, quo numine laeso*. Si rien n'était écrit, quel embarras! Et songeons à ce que nous éprouverions s'il y avait *Aeneadam genitrix*... Le choix de ce huitième vers se justifie pleinement par l'invocation à la muse<sup>2</sup>, laquelle, inversement, fournit le sujet du tableau.

Mais est-ce pécher par maladroite minutie? Ou doit-on être sensible au fait que le texte s'adresse à la muse, et que l'image en montre deux? Petite anomalie sans conséquence? On dira que l'équilibre de la composition demandait une distribution symétrique; le singulier est un singulier collectif: en invoquant une Muse, Virgile s'adresse à toutes celles qui sont concernées par son projet.

Ici prend place la grande interrogation: supposons qu'il en faille deux, lesquelles choisira l'artiste? C'est la question la plus «visible» et la plus débattue. Puisque la première est incontestablement la muse de la tragédie —le masque qu'elle tient, son riche costume, ses cothurnes l'attestent— qui sera la seconde? On sait que l'opinion des critiques hésite entre deux affectations: Calliope et Clio<sup>3</sup>.

2 Un artiste moins réfléchi aurait écrit: *Arma uirumque cano*, les fameux premiers mots du *proemium*; ils figurent sans doute sur la partie du *uolumen* qui est enroulée (et peut-être aussi les quatre autres: *ille ego qui quondam*...). Mais cette hypothèse est assez peu probable. Très vite, sur les murs de Pompéi comme dans la vulgate (cf. Martial, XIV, 185) le début canonique de l'*Enéide* est *arma uirumque*. Cela ne signifie pas que Virgile n'a pas écrit: *ille ego qui quondam*. Cf., en dernière analyse, l'édition de J. Perret aux Belles Lettres.

3 Dans le cours de l'*Enéide*, le poète invoque nommément deux Muses. Au début de la seconde moitié, Erato (VII, 37); au chant IX, Calliope (v. 525). Chacun

La première semble s'imposer d'abord; ses prétentions ne peuvent être plus légitimes. Elle est fondée à trouver toute autre consœur en flagrant délit d'usurpation de pouvoir (même la tragédie...). Mais il y a deux bonnes raisons de préférer la seconde. La première est d'ordre iconographique: la déesse tient à la main un *uolumen*, comme sur le sarcophage du Louvre, et c'est à ce signe qu'on l'identifie comme la muse de l'histoire.

La seconde porte sur le sens. Le choix de Clio est plus intéressant<sup>4</sup>. La présence de Calliope a quelque chose de redondant, puisqu'elle ne fait que nous redire que l'*Enéide* est une épopée. En revanche, Clio donne une autre inflexion au poème. Souvenons-nous des Muses d'Hésiode: «Nous savons dire beaucoup de mensonges qui ressemblent à la réalité; mais nous savons aussi, quand nous le voulons, proclamer la vérité» (*Théogonie*, 27-8). Clio leste la légende, accrédite le mythe. Sa présence nous fait entendre que ce dont Virgile va parler (ou a parlé) n'est pas imaginé.

C'est une grande et difficile question de savoir quelle consistance les lecteurs de Virgile, et Virgile lui-même, accordaient, non pas aux mythes en général, mais à la légende troyenne, à l'existence d'Enée (le croyaient-ils vraiment fils de Vénus?), à l'épisode carthaginois —aux personnages et aux événements relatés dans le poème. Soit dit en passant, ces questions n'ont pas quitté complètement l'esprit de nos contemporains eux-mêmes, comme en a témoigné naguère, à l'occasion du bimillénaire virgilien, l'exposition *Enea nel Lazio* présentée à Rome dans le palais des Conservateurs.

D'où l'importance de la présence de Clio aux côtés du poète, et il n'est pas non plus sans conséquence qu'elle fasse couple avec Melpomène. Ce que signifie la réunion de ces

de ces passages mérite une analyse approfondie. Pourquoi Erato, pour ouvrir les combats au Latium? Comme preuve de l'embarras des critiques, citons le Pseudo-Servius: «*Erato uel pro Calliope, uel pro qualicumque musa posuit...*». Quant à l'invocation à Calliope, juste avant l'aristie de Turnus, elle est l'occasion du seul vouvoiement de la littérature latine: «*Vos, o Calliope, precor...*». *Grammitici dubitant*.

Il serait tentant d'estimer que les deux Muses présentées sont celles que cite Virgile. Mais la présence incontestable de Melpomène rend caduque cette hypothèse.

4 N'oublions pas ceci: ce n'est pas parce qu'une hypothèse est plus intéressante qu'elle est nécessairement moins vraisemblable.

deux muses autour de Virgile est du plus grand intérêt. Elle dit dans son langage que l'*Enéide* va chanter des faits historiques dans lesquels la tragédie occupe une place éminente. Nous savions déjà que le quatrième livre était, selon une formule consacrée, la plus belle tragédie écrite en langue latine. Mais le rôle du tragique ne se limite pas à l'épisode de Didon. Tragique est le destin de Turnus, comme celui de Camille, de Nisus et d'Euryale, de Pallas et de toutes ces victimes dont le sort émeut si profondément le poète. Et si le mot vaut dans son acception usuelle, il peut aussi être entendu dans son sens le plus précis, désigner des situations dans lesquelles le destin joue avec et gagne contre la liberté humaine.

L'histoire des hommes racontée dans l'*Enéide* est pour moitié tragique: la Calliope de Virgile a deux visages, celui de Melpomène et celui de Clio. Tel est le commentaire de l'artiste. On peut juger que ce n'est pas si mal vu.

\* \* \*

On peut affiner (compliquer?) les choses en se demandant si le *uolumen* est vierge encore, ne portant que le *proemium* de l'épopée. Cette question peut être posée aussi par rapport au temps. Le tableau correspond-t-il à une pose ou un instantané? Dans le premier cas, l'*Enéide* est écrite. Deux des Muses qui ont donné à l'épopée sa couleur nouvelle ont été invitées à venir poser près du poète, pour une postérité qu'on imagine sans fin, «*famam sine fine dedi...*». Dans le second, l'*Enéide* est à écrire: seuls ont été tracés les premiers vers et les Muses sont venues pour assumer leur responsabilité, jouer leur rôle, inspirer. Clio a même en main des documents qui seront indispensables pour une œuvre qui réclame tant de connaissances.

La seconde hypothèse est un peu plus dynamique. En faveur de cette lecture on peut prendre en considération le fait que Virgile n'a pas achevé l'*Enéide*. Il n'est pas vraisemblable de penser que l'artiste pouvait l'ignorer. S'il avait voulu montrer l'auteur de l'*Enéide* terminée, au lieu de Melpomène et de Clio, il aurait dû faire poser Varius et Tucca... Or le choix que l'on fait peut nuancer l'interprétation du regard de Virgile (ainsi pour la célèbre Médée d'Herculanum: l'expression de son

exceptionnel regard change selon qu'on suppose ou non qu'elle a ses enfants devant les yeux).

Les Muses regardent l'homme, comme si elles savaient le prix de ce qui se passe dans cette tête-là. Mais l'homme ne regarde pas les Muses, ni le spectateur. Il regarde ailleurs d'une façon qui autorise, semble-t-il, deux interprétations. On peut estimer que les yeux sont perdus dans le vague et ne se posent sur aucun objet précis. C'est le regard qui correspond à une intense activité intérieure. Le poète poursuit une idée importante qui l'absorbe totalement.

Mais il est possible aussi d'estimer que c'est le regard d'un homme qui voit très loin, beaucoup plus loin que tout le monde, accommodant à l'infini. Que l'artiste veuille montrer Virgile en visionnaire, en prophète n'est évidemment pas pour nous étonner —au moins comme doué de la capacité de discerner des réalités mal perçues du commun des mortels. Un des trois grands manuscrits du Vème siècle, le *Romanus*, comporte des illustrations, dont un portrait du poète, assis, seul, à propos duquel J. Perret a écrit: «Tout le visage tendu dans son regard. Non pas les yeux perdus dans le vide ou qu'assiège l'horreur. C'est nous devant lui, c'est le monde qu'il regarde; il semble discerner au travers quelque être réel et qui ne l'épouvante pas»<sup>5</sup>. Pour l'illustrateur qui sans doute imagine le visage du poète, c'est par le regard que passe l'expression de son génie.

Car le visage du *Romanus*, selon toute vraisemblance, est imaginaire, même si théoriquement on peut penser qu'il pourrait être l'avatar d'une tradition. Si tel est le cas, déformations et simplifications ont abouti à une tête sans traits spécifiques. Seuls y parlent les yeux.

Au contraire, la mosaïque propose une figure dont on peut détailler les caractères. Le cheveu est plat ou coupé très court; le front est dégagé, assez large, les sourcils forts et nettement marqués, le nez long (mais quelques tessères manquent et le dessin en est devenu imprécis). Les pommettes sont particulièrement hautes et saillantes, la bouche grande et le menton bien arrondi. Ce portrait est fortement individualisé. Il est raisonna-

5 *Virgile*, Seuil, p. 5.

ble d'estimer que l'artiste voulait ce résultat et que l'individualisation dénonce le désir de ressemblance. Entre le vrai visage du poète et ce que nous voyons au musée du Bardo, l'écart est peut-être très resserré, peut-être presque inexistant. Et cette pensée est assez troublante. C'est un peu comme si nous lui étions présentés. De plus, cette situation n'est pas sans avoir de nombreuses conséquences. Or si Virgile est bien dans cette image, que ferons-nous de toutes les autres qui se trouvent par elle disqualifiées?

Et que penser, sur le fond, du lien subtil qui existe entre une œuvre et le visage de son auteur? D'un certain point de vue, il est évident que la connaissance des traits de l'homme n'est pas nécessaire à la compréhension de l'œuvre. Nous aimons Lucrèce et Catulle et Horace, et tous les autres (puisque, dans la littérature latine, Virgile est l'exception) sans rien savoir de leur nature physique et l'on dira, non sans raison, que l'œuvre est par définition ce qui se passe du corps, ce qui le dépasse radicalement. Mais, malgré cette massive évidence, les choses ne sont pas tout-à-fait aussi simples. Il existe un besoin, parfois intense, de rêver une forme, de donner consistance à ces visages qui ont été et ne sont plus, visages perdus, richesse évanouie, apparences visibles de singularités radicales et fascinantes par la façon mystérieuse dont elles sont en résonance avec une œuvre. Qu'on songe aux têtes des apôtres, à tous les Pierre, à tous les Paul... Or, dans le cas des auteurs, et peut-être des créateurs en général, il se produit souvent un phénomène remarquable. Voyons le sur un exemple fameux.

Il y eut, dans l'histoire des hommes, un moment où ils eurent besoin de représenter la tête d'Homère et le résultat est fort intéressant, parce que c'est l'*Iliade* et l'*Odyssee* métamorphosées en un visage. Disons plus simplement que l'artiste qui façonne le portrait de l'aède propose à sa façon un commentaire de son œuvre. Il est représenté comme un homme âgé, parce qu'un jeune homme ne peut avoir tout composé, mais aussi parce qu'il incarne la poésie des lointaines origines. Bien sûr, il est aveugle d'une cécité glorieuse. Mais surtout il est grave et profond, et la combinaison des traits et de l'expression est la version figurée des caractères littéraires des épopées, du style *grandis* qu'il a génialement fondé. Dans cette œuvre se trou-



vent réunis tous les sens du mot *figure*, ce terme si beau. On doit ajouter que ce portrait imaginaire a été reconnu. Non seulement il n'a pas été contesté par les Anciens, mais il a fait, et fait encore, autorité.

Qu'en a-t-il été de Virgile? Avant la découverte de la mosaïque, aucun de ses portraits ne s'est imposé, et l'imagination des artistes a pu se donner libre cours. Le recensement de leurs propositions serait un gros travail qui ne manquerait pas forcément d'intérêt. Ici, l'artiste est dans la situation de la nature qui, d'un visage humain peut proposer des combinaisons en nombre illimité. Dans l'immense série que nous entrevoyons nous évoquerons le Virgile du *Romanus*, mentionné plus haut; celui d'un manuscrit du xiv<sup>ème</sup> siècle (un petit ange lui apparaît et lui porte une fleur, symbole de l'inspiration)<sup>6</sup> ou encore, du xv<sup>ème</sup> siècle, une miniature qui le montre en train de décrire la vie des abeilles<sup>7</sup>; passons sur Botticelli, sur les innombrables représentations des éditions illustrées, passons sur Delacroix, sur Ingres<sup>8</sup>, et ne retenons que la version de Signorelli peinte dans la chapelle Saint Brice du Duomo d'Orvieto.

Pour quelle raison sélectionner parmi tant d'autres ce portrait imaginaire? Parce que Signorelli a inventé exactement le contraire du visage en faveur duquel témoigne l'œuvre du Bardo! Qu'il s'agisse de la pose, de l'expression ou de typologie, la fresque est aux antipodes de la mosaïque.

Le Virgile d'Orvieto a la plume à la main; il est en train d'écrire son chef-d'œuvre et il quête l'inspiration en levant les yeux vers le ciel. Le corps est de face, la tête de profil, montrant au spectateur le côté droit d'un visage heurté: front plutôt large, nez grand; une ride va de la narine à la commissure des lèvres. Elle est fortement marquée et pour un peu on dirait que la bouche ébauche une grimace. La chevelure est très fournie: longues mèches grises qui ondulent souplement, mais dans un certain désordre. L'expression qu'on perçoit mêle intensité et

6 Reproduit dans le *Virgile* de J. Perret, *Ecrivains de toujours*, Seuil, p. 22.

7 Reproduit en tête des *Géorgiques*, édition de l'imprimerie nationale, Alain Michel, Jeanne Dion, Philippe Heuzé.

8 Respectivement: *Dante et Virgile aux Enfers*, Musée du Louvre, et *Tu Marcellus eris*. Deux versions existent de cette œuvre, l'une à Bruxelles, l'autre à Toulouse.



anxiété. Sur ce visage, et par sa forme même, s'il est vrai que les formes ont un sens, se lisent l'épreuve de la création et la grandeur effrayante des vérités à révéler.

On le voit, chaque caractère identifiable est exactement le négatif de ce que montre la mosaïque. Disons-nous que Signorelli a tout faux? Non, bien sûr. Il a proposé son commentaire et l'on sait que, en ce domaine, la sanction du vrai et du faux est malaisée à prononcer: c'est ce que nous apprend l'océan des textes que l'œuvre a inspirés; qui donne le vertige par son immensité; et qui impose au critique simplement lucide une prudence extrême. On a tout dit (et on continue de le faire: Virgile assassiné par Auguste!). Est-ce donc un monde au-delà du véridique? Il peut paraître incompatible avec les exigences d'une pensée rigoureuse d'admettre un *no truth's land* en matière de critique littéraire. Les portraits de Virgile ne sont ni vrais ni faux. C'est pourquoi ils sont recevables à proportion de leur richesse.

Le Virgile d'Orvieto dit beaucoup. D'abord il est complètement immergé dans le poème de Dante. Les quatre cartouches qui jouxtent chacun des côtés du tableau illustrent des scènes de la *Divine comédie*. Le peintre a représenté le Virgile du sixième chant, celui de la catabase; il va apercevoir les portes

du Tartare, entendre les coups qui frappent les coupables et leurs gémissements. Il a peint l'inspirateur de Dante, et son visage reflète les tensions et les terreurs du poète de l'*Inferno*. Comparé à la mosaïque, quel contraste! Le choix de l'artiste antique obéit à un équilibre tout classique et l'expression de profonde, d'intense sérénité qu'il a déposée sur le visage du poète s'accorde avec ce qu'exprime la composition. Qu'on pardonne cette opposition facile (et anachronique), mais le Virgile d'Orvieto a quelque chose de romantique, et pas seulement par la chevelue. Il aurait pu être dessiné par Delacroix.

Il est vrai que le visage humain —l'objet au monde qui émet le plus de sens, le noyau le plus irradiant— possède en particulier le pouvoir d'exprimer les grands idéaux esthétiques. Nous connaissons des visages classiques et des visages baroques. Dans le cas de Virgile, dont l'œuvre rayonne de tant d'éclats divers, la variété sans fin des portraits imaginaires figure assez bien l'inépuisable richesse des poèmes.

La mosaïque de Sousse ne ruine pas tous ces commentaires. Mais elle surgit dans l'histoire pour nous mettre en garde. Elle nous rappelle qu'entre tous ces discours il en est de plus vrais les uns que les autres, et que les critiques ne doivent pas l'oublier. Voilà un des enseignements que nous recevons pour notre temps de ces petits cailloux qui dessinent, si heureusement pour nous, le visage de «l'immense Virgile».

PHILIPPE HEUZÉ  
Université de Nantes