

**L'UNITÉ DES CHANTS
DE DAMON ET ALPHÉSIBÉE
(VIRGILE, HUITIÈME *BUCOLIQUE*)**

**Seconde partie :
le chant d'âge d'or de Damon et Alphésibée**

Ainsi que nous l'avons démontré dans une précédente publication, la huitième *Bucolique* virgilienne doit moins se concevoir comme la juxtaposition de deux chants isolés que comme un chant unique à deux voix (masculine puis féminine), tels les épithalames catulliens auxquels notre églogue doit beaucoup : sa structure fondamentale, d'abord ; une série de motifs ponctuels ensuite¹. Introduit par une description de la nature fascinée (v. 1-5), le chant de Damon (v. 17-61) répercute la voix d'un berger qui, trahi par Nysa sa maîtresse, se précipite d'une falaise au soir des noces de la belle. Alphésibée, le concurrent du Damon, entonne un *responsum* (v. 64-109), dans lequel il campe une paysanne organisant un simulacre magique de mariage, au terme duquel elle voit revenir son aimé, Daphnis. Le tout est organisé en strophes de trois, quatre ou cinq vers, tel le chant des Parques du *Carmen* LXIV de Catulle, entonné en l'honneur du mariage de Thétis et Pélée. Ces strophes sont isolées par un refrain, adressé non pas au dieu éponyme du chant nuptial, mais aux *uersus Maenalii* d'une part, et aux *carmina* de l'autre.

Reste à saisir la cohésion de fond, l'idée unique véhiculée par cette « parodie » de chant hyménéen. Reste également à élucider une série de points intrigants, laissés dans le flou dans la première partie de cette contribution : l'absence de verdict sur la joute poétique, en fin de chant, alors que l'on annonçait les bergers *certantes* ; les apparentes contradictions qui traversent le chant de Damon ; l'obscur formule *non omnia possumus*

1. Cf. M. MINET, « L'unité des chants de Damon et Alphésibée (Virgile, huitième *Bucolique*). Première partie : l'épithalame de Damon et Alphésibée », *LEC* 75 (2007), p. 413-432.

omnes, qui introduit le *responsum* d'Alphésibée ; l'identité de Daphnis ; le doute final sur la réussite du rituel magique ; etc.

Pour répondre à ces questions, de nombreux savants se sont appuyés sur l'intertextualité : la plupart des interprétations de l'éplogue se fondent en effet sur la stratification de son inspiration (théocritéenne, italique, ou proprement virgilienne)². Cette approche « géologique », bien que fondamentale à l'étude des motifs ponctuels, est cependant trop déconnectée du processus instinctif de lecture pour permettre d'inférer le sens du texte, pris comme un tout fini. Nous proposons au contraire d'éclairer les différents points obscurs du texte d'abord par le texte lui-même. Démarche d'autant plus prudente que tout l'art de Virgile consiste à subvertir les motifs hérités, à les investir d'une signification nouvelle.

Le chant de Damon : quelques idées reçues

La première moitié du diptyque a longtemps fait l'objet de fausses opinions, construites sur l'opposition apparente entre, d'une part, le suicide du chevrier qu'il incarne et, de l'autre, la « réussite » du rituel accompli par la magicienne d'Alphésibée. Les vers ménaliens de Damon, impuissants à recouvrer l'amour perdu, sont jugés, en négatif des *carmina* magiques qui constituent le chant d'Alphésibée, comme l'aveu d'échec d'une poésie arcadienne, face à une poésie opérante, apte à dompter l'amour³.

Cette lecture repose entièrement sur le postulat erroné voulant que le chevrier cherche à soulager sa douleur, ce qui est absolument infondé. Comme l'a démontré K. Sallmann⁴, le berger suicidaire sait dès la première strophe que son heure est venue. La formule *extrema moriens tamen [...] hora* (v. 20) interdit en effet le doute. Ce n'est qu'après cette

2. Ainsi Andrée RICHTER (*La Huitième Bucolique* [CUF], Paris, 1970), laquelle s'est attelée, avec une rigueur toute philologique, à définir les différents thèmes et motifs théocritéens contaminés ou calqués par Virgile ; voir également, dans la même perspective, V. TANDOI (« Lettura dell'ottava bucolica », dans M. GIGANTE [dir.] *Lecturae Vergilianae*, vol. 1, *Le Bucoliche*, Naples, 1981, p. 263-317).

3. Cf. e.a Andrée RICHTER, *op. cit.* (n. 2), p. 19-20 ; A. CARTAULT, *Étude sur les Bucoliques de Virgile*, Paris, 1897, p. 297 ; Marie DESPORT, *L'incantation virgilienne*, Bordeaux, 1952, p. 51 ; F. CUPAIOLO, *Trama poetica delle Bucoliche di Virgilio*, Naples, 1969, p. 122 ; V. TANDOI, *op. cit.* (n. 2), p. 294-295 ; J. VAN SICKLE, *The Design of Virgil's Bucolics*, Rome, 1978, p. 182. Même type de considérations dans les éditions commentées : *Virgile. Les Bucoliques*, éd. J. PERRET (CUF), Paris, 1961, p. 85-86 ; *The Works of Virgil*, comm. J. CONNINGTON et H. NETTLESHIP, t. I, *Eclogues and Georgics*, rev. F. HAVERFIELD, Hildesheim, New York, 1979, p. 93 ; *Le Bucoliche di Virgilio*, trad. et comm. F. DELLA CORTE, Genova, 1985, *ad loc.* ; *P. Vergilius Maro. A Commentary on Virgil, Eclogues*, comm. W. CLAUSEN (OCT), Oxford, 1994, p. 245.

4. K. SALLMANN, « Poesie und Magie, Vergils 8. Eklog », *ŽA* 45 (1995), p. 191.

précision que le chevrier recherche, dans une deuxième strophe⁵ propitiatoire, les faveurs et surtout l'inspiration du Ménale, inspiration requise pour prononcer sa prière aux dieux (*queror et diuos [...] adloquor*, v. 19-20).

Vraisemblablement, la mauvaise compréhension de la plainte de Damon ne reposait que sur la ressemblance entre le chevrier et l'amoureux éconduit de l'*Idylle* III, lequel n'évoque son suicide⁶ que par chantage affectif, et non avec la résolution de son émule virgilien. Mais en réalité, la plainte de Damon est moins marquée par la nostalgie amoureuse de l'*Idylle* que par le désir de vengeance émanant de la prière adressée par Ariane dans – une nouvelle fois – le *Carmen* LXIV de Catulle. Notons d'ailleurs, à titre d'indice de cette filiation, la ressemblance entre la formule *extrema hora adloquor* prononcée par Damon (v. 20) et le *postrema comprecere hora* d'Ariane (v. 191).

C'est en partant de cette notion de vengeance (cf. le chapitre suivant, *La plainte vindicative*) que nous poserons le cadre d'interprétation du chant de Damon, et éclairerons les éléments *a priori* disparates qui le composent. Nous verrons ensuite que la vindicte du chevrier concerne d'une certaine manière la fin de l'âge d'or (cf. le chapitre *Vengeance et âge d'or*). Ce thème des siècles dorés fournira par ailleurs une clé de compréhension du phénomène de l'*amor* tel que dépeint dans les *Bucoliques* (cf. le chapitre *Amour et âge d'or*).

La plainte vindicative

Dans la première série d'*adynata* d'abord (v. 26-29), dans les reproches adressés à Nysa ensuite (v. 31-35), puis dans la condamnation des ravages causés par le dieu Amour (43-50), le chevrier parodiait les habituels compliments aux mariés et les éloges dus aux dieux du mariage. Ces traits hostiles peuvent encore ressortir de l'amertume légitime de l'amant grugé (*indigno deceptus amore*, v. 18), et non nécessairement de la vengeance. Il y a pourtant, au milieu de tout cela, un élément d'une ex-

5. Les numéros de strophe auxquels nous renvoyons ici sont fonction des choix d'éditions défendus en annexe de la première partie de l'article (cf. n. 1). Nous proposons en effet la suppression du v. 76 et, *a fortiori*, de son symétrique, le v. 28a. Ce qui donne neuf strophes dans chaque chant.

6. « Charmante Amaryllis, pourquoi ne plus m'appeler, penchée à l'entrée de cet antre, moi ton petit ami ? Est-ce que tu m'as en grippe ? Te semblé-je, de près, avoir le nez camus, jeune fille, ou la barbe en désordre ? Tu seras cause que je me pendrai » (v. 6-9) ; « Je quitterai ma casaque et sauterai dans les flots, de là d'où le pêcheur Olpis guette les thons. Et si je meurs alors, – eh bien ! te voilà satisfaite » (v. 25-27) [traduction de PH.-E. LEGRAND, *Bucoliques grecs*, t. I, *Théocrite*, (CUF)].

trême importance dans la compréhension de ce chant, à savoir la stigmatisation de Nysa comme femme indifférente à la poésie et aux dieux (*dumque tibi est odio mea fistula dumque capellae*, v. 33 ; *nec curare deum credis mortalia quemquam*, v. 35).

On pourrait juger incongru, de la part du chevrier, de condamner l'impiété de quelqu'un, quand lui-même reproche aux dieux leur inactivité. Dans la première strophe en effet, il disait s'adresser à eux « bien qu'[il] n'[ait] rien gagné à les avoir comme témoins » (*quamquam nil testibus illis profeci*, v. 19-20). Pourquoi reprocher à Nysa sa conception du divin⁷ si les faits lui donnent raison ? La contradiction apparente est levée si l'on comprend le reproche comme une menace : l'indifférence des dieux n'est que provisoire. Nysa devra regretter d'avoir trahi ses serments, et éprouvera l'action divine.

L'avant-dernière strophe (seconde série d'*adynata*), encore, est dominée par l'idée de vengeance, et éclaire le reproche adressé à Nysa de snober la flûte de son soupirant :

*Nunc et ouis ultro fugiat lupus ; aurea durae
mala ferant quercus, narcisso floreat alnus,
pinguia corticibus sudent electra myricae,
certent et cynnis ululae, sit Tityrus Orpheus,
Orpheus in siluis, inter delphinis Arion.* (v. 52-56.)

À présent, que spontanément le loup prenne la fuite au devant des moutons, que les chênes durs portent des pommes d'or, que l'aune fleurisse de narcisse, que l'ambre onctueux découle de l'écorce des tamaris, que les chouettes luttent avec les cygnes, que Tityre soit Orphée, un Orphée dans les bois, un Arion parmi les dauphins.

Ici, plus question, comme dans la première série d'*adynata*, de réconciliation entre animaux *a priori* hostiles. On assiste bien à une revanche des faibles sur les forts : le loup prendra peur devant le mouton⁸, et les hiboux pourront rivaliser avec les cygnes, comme s'ils s'arroyaient les talents dont la nature les avait floués. Dans ce contexte, la métamorphose de Tityre, prototype du poète bucolique modeste⁹ (et peut-

7. Dans une étude très intéressante sur l'amour dans les *Bucoliques*, G. STROPPINI (*Amour et Dualité dans les Bucoliques de Virgile*, Paris, 1993) relève, peut-être à bon droit, des traces de la pensée épicurienne dans l'attitude de Nysa. L'auteur rapproche (p. 205) notamment le verbe *despicere* (*dum despicias omnes*, v. 32) du célèbre passage où Lucrèce se délecte de contempler de très loin l'eau battue par les flots et les peines d'autrui (II, 1-19). On doit aussi rapprocher ce vers de Catul., LXIV, v. 20 (*tum Thytis humanos non despexit hymenaeos*).

8. On retrouve d'ailleurs dans les *Dirae* (v. 4) de l'*Appendix Vergiliana*.

9. Cf. Serv., *ad loc.* : *uilissimus pastor Orpheus putetur*.

être nom du personnage « incarné » par Damon¹⁰), en un Orphée ou un Arion, résonne comme l'annonce d'une revanche du malheureux par la poésie.

Vengeance et âge d'or

On s'est longtemps interrogé sur cette série d'*adynata* finaux : stigmaté de la folie suicidaire qui gagne le chevrier ? paroxysme du désespoir¹¹ ? marque d'indifférence quant à l'avenir du monde qui subsiste après lui ? Selon nous, c'est encore du texte que doit venir la réponse. Visiblement hybride dans son inspiration¹², l'énumération de ces « paradoxes » l'est également dans sa composition, pêchant dans le vocabulaire animalier, puis végétal, puis à nouveau animalier et enfin poétique. En tout cas, l'enchaînement ne semble pas soumis à une autre logique que la participation des différents motifs (fin de la prédation, fécondité, profusion, talent partagé, allusion aux poètes mythiques) à l'idée d'âge d'or¹³. Il suffit de comparer le passage avec la quatrième églogue (v. 18-25, 53-59).

L'immixtion des thèmes vengeurs et dorés, conjuguée à l'indifférence amoureuse de Nysa, invite à interpréter la strophe comme suit : le chevrier évolue dans un monde que l'amour a ravagé, où les dieux l'ont provisoirement abandonné, et où sa musique et ses chevrettes, – entendez son Arcadie – sont méprisées. Il prie les dieux (*diuos adloquor*) en vers ménaliens¹⁴ (ceux qui insufflent l'arcadisme, cf. v. 22-24) de le venger en restituant un monde doré, règne des poètes¹⁵.

10. Cf. Annexe I.

11. Ainsi B. OTIS (*Virgil. A Study in Civilized Poetry*, Oxford, 1964 p. 105-119), auteur d'une lecture tout à fait intéressante de ce premier monologue de la huitième *Bucolique*, explique la présence des paradoxes comme résultant de la tension insoutenable qui règne dans l'esprit du chevrier entre sa présomption et la réalité des choses, entre un passé riche de promesses et un présent (*nunc*, v. 43 et 52) décevant.

12. La nature des motifs utilisés par Virgile dans la composition de cette série d'*adynata* montre combien le Mantouan aime se livrer à la *contaminatio* : cette strophe, en effet, emprunte sa substance à divers passages de Théocrite et d'autres auteurs. Cf. *Id.*, I, v. 132-136 ; *Id.*, V, v. 136-137 ; Archil., fr. 82 ; Lucr., III, 6-7 ; Lucr., V, v. 911-912 ; Catul., LXIV, v. 106.

13. Sur l'âge d'or des *Bucoliques* comme règne de la poésie et placé sous le patronage de figures de « poètes divins » (Orphée, Silène, Linus, Daphnis), cf. Marie DESPORT, *op. cit.* (n. 3), p. 142-143.

14. Pour K. SALLMANN, *op. cit.* (n. 4), p. 289-290, le refrain est à placer dans la bouche de Damon lui-même et non son personnage. Il s'appuie en cela sur le fait que le refrain parle à la *tibia*, flûte de « concert », et non à la *fistula* (syrinx) mentionnée par le chevrier (v. 33). Opposons à cette hypothèse deux éléments : premièrement, rien n'interdit le chevrier de posséder plusieurs instruments, et de troquer la *tibia*, plus plaintive (Lucr., IV, v. 584-585) et plus grave (Catul., LXIII, v. 22), contre la joyeuse flûte de Pan ; de surcroît, la deuxième strophe de Damon (exaltation du

Dans ce cadre, le premier vers chanté par le chevrier sonne comme la formule initiale d'une invocation de l'âge d'or : *nascere, praeque diem ueniens age, Lucifer, alnum* (« Parais, Lucifer, et amène le jour bien-faisant, toi qui le précèdes », v. 17). Ce Lucifer, astre nuptial, est peut-être à rapprocher de la *Lucina* invoquée de la quatrième églogue.

Cette hypothèse est également corroborée par la strophe centrale (v. 37-41), que nous avons jusqu'alors laissée de côté. Le tableau de l'enfance qui y est dépeint est absolument idyllique et doré : enfant, le chevrier déambulait dans un petit monde cloisonné (*saepes*¹⁶) où les *roscida mala* (cf. les *aurea mala* du v. 53) se laissaient aimablement cueillir. Ce paradis, l'amour l'a pénétré et aboli, entraînant le jeune berger dans un funeste *error*, au sens propre et autant que figuré (*ut uidi, ut perii, ut me malus abstulit error !*, v. 41)¹⁷.

Reste à décrypter la strophe finale. Notre hypothèse, qui coïncide avec l'intuition de Marie Delcourt, est que le berger de Damon accomplit ce qu'il est convenu d'appeler un suicide de vengeance, à savoir un rituel de malédiction orienté contre un ennemi moyennant le sacrifice de sa propre personne¹⁸. Ce *munus* qu'évoque le chevrier en se précipitant dans les

Ménale) forme, avec le refrain qui la suit, la même unité que formait la deuxième strophe d'Alphésibée avec l'appel aux *carmina*, attribuables exclusivement à la magicienne.

15. Cette présence des thèmes dorés a gêné certains commentateurs. Ainsi, J. PERRET, *op. cit.* (n. 3), *ad. loc.* : « Il est curieux que, dans ce passage désespéré, Virgile n'ait pas évité les traits qui semblent caricature ou dérision des espoirs qu'il a lui-même naguère formulés. » Alain Michel notait quant à lui : « VIII semble constituer une sorte d'écho à IV, où la dérision désespérée répond à l'espérance : comme en IV, l'auteur décrit la paix universelle qui suit le retour de l'âge d'or : les loups vont jusqu'à fuir les brebis, les chênes portent des pommes, etc. Mais l'enfant (*sic*) qui chante par la bouche de Damon va se suicider par amour : le rapprochement avec IV devient alors étrange. » (« Catulle dans les *Bucoliques* de Virgile : histoire, philosophie, poétique », *REL* LXVII [1989], p. 140-148.) Cette prétendue contradiction, qui oblige à inférer une ironie malvenue, découle en réalité du mauvais postulat de départ dénoncé plus haut.

16. Dans la *Médée* de Sénèque (v. 335), le terme *dissaeptus* qualifiera le monde des siècles d'or.

17. Dans sa description, au troisième livre des *Géorgiques*, des transports de l'amour, Virgile a répété ce motif de la transgression des frontières naturelles : « Ne vois-tu pas comme tout le corps des chevaux tressaille, pour peu qu'ils aient humé les effluves bien connus ? Alors ni les hommes avec la bride ou le fouet cruel, ni les rochers ni les ravins ni les barrières des fleuves ne les arrêtent plus, même si l'on roule des pans de montagnes emportés. » (v. 250-254.)

18. Marie DELCOURT, « Le suicide par vengeance dans la Grèce ancienne », *RHR* 119 (1939), p. 170. Ce type de suicide vindicatif est attesté, non seulement par des témoignages épigraphiques (tablettes d'exécration attestant le suicide de son exécutant) mais aussi dans la littérature. Parmi les différents exemples illustrant cette pratique,

ondes (*hoc munus habeto*) renvoie bien à sa propre vie, qu'il offre à Nysa¹⁹ ou aux dieux, selon le sens que l'on prête à *habeto*.

Comment, dans ce contexte, comprendre le v. 58, qui précède le suicide (*omnia uel medium fiat mare, uiuite siluae!* (v. 58) ? Selon nous, le premier hémistiche n'est pas tant à rapprocher des *adynata* le précédant que du suicide lui-même. Comme l'a suggéré Tandoi²⁰, ces paroles ont à voir avec le monde aquatique que le berger rejoint en se précipitant de la falaise, et s'opposent en cela à l'adieu aux forêts, deuxième hémistiche du v. 58 (*Viuite siluae*). « Que tout ne soit que mer pour moi, puisque je quitte la forêt », tel est peut-être le sens de ce vers²¹. On pourrait aussi y voir le souhait de voir ce monde imparfait « immergé », en un cataclysme préluant au renouvellement des âges.

Amour et âge d'or

Revenons sur le sentiment central de la huitième églogue, à savoir l'amour. Dans ce cadre d'interprétation, le pays d'*Amor* décrit par le che-

on trouve notamment une épigramme de Dioscoride (*A. P.*, V, 52) dont l'influence sur la première strophe du chant de Damon est évidente. Citons, à l'appui de cet élément, un remarque d'Anne-Marie TUPET (*La Magie dans la poésie latine*, v. I, *Des origines à la fin du règne d'Auguste*, Paris, 1976, p. 226) à propos de l'intuition de Delcourt sur la nature du suicide de Damon : « [...] la suprême déclaration du désespéré justifie cette interprétation, car, par sa solennité, elle donne à sa fin un caractère qu'elle n'avait pas chez Théocrite. La forme d'impératif futur *habeto*, empruntée aux anciennes prières ou aux textes juridiques, lui confère un style archaïque et figé de formule rituelle ; aucune nuance de ce genre n'apparaissait dans le texte du poète grec. D'autre part, l'emploi du participe présent *morientis* est à remarquer ; il implique le cadeau que fait le chevrier en mourant – par sa mort – au moment même où il meurt, où il devient une ombre, plus ou moins malfaisante. Cette nuance originale donne au suicide une valeur de vengeance rituelle, et le cadeau semble bien être empoisonné, dans la mesure où il est prometteur de tourments. »

19. Cf. V. TANDOI *op. cit.* (n. 2), p. 292, par rapprochement avec certains passages des *Idylles* (III, v. 25-27 et 52-54 ; XXIII, v. 20).

20. *Op. cit.* (n. 2), p. 269 : *Gli interpreti sorvolano, o non insistono secondo me nella maniera più opportuna sul fatto che l'inondazione è conditio sine qua del suicidio...*

21. *Contra*, L. BRAUN (« *Adynata und versus intercalaris* im Lied Damons [Vergil, Ecl. 8] », *Philologus* 113 [1969], p. 292-297) a formulé, à propos du premier point, l'hypothèse selon laquelle la présence d'un refrain (qu'il appelle *versus intercalaris*) au milieu d'une énumération d'*adynata* met en évidence la signification du dernier de ceux-ci. Ce souhait de voir le monde immergé serait en cela la marque suprême et finale d'indifférence : « Après moi le déluge ! », littéralement. V. TANDOI (*op. cit.* [n. 2], p. 291) note quant à lui que l'inondation invoquée par les vœux du chevrier est *condicio sine qua non* de son suicide, ce qui revient à rapprocher cette phrase du reste de la strophe plutôt que de la strophe précédente. Cela se confirme, si l'on tend à souligner l'opposition de cette formule avec le second hémistiche de ce vers, soit l'adieu aux forêts (*uiuite siluae*, autrement dit *ualete siluae*).

vrier (v. 43-46) fait office d'anti-âge d'or, autant que sa chanson est un anti-épithalame. Dans la septième strophe, d'ailleurs, il est explicitement fait allusion au mythe de Médée, lequel est traditionnellement lié à la fin de l'âge d'or²². Quant à l'union de Nysa avec Mopsos, elle est illustrée par des motifs qu'utilisera Virgile dans sa troisième *Géorgique* pour décrire la fin des *saecla aurea* : « les daims timides et les cerfs fuyards errent maintenant, confondus avec les chiens, autour des habitations » (v. 539)²³.

Pourtant, on notera avec Marie Desport²⁴ qu'en plusieurs endroits des *Bucoliques*, la présence de l'être aimé produit sur la nature des effets dorés :

*Phyllidis aduentu nostrae nemus omne uirebit
Iuppiter et laeto descendet plurimus imbri.* (VII, v. 59-60.)

*Omnia nunc rident : at si formosus Alexis
montibus his abeat, uideas et flumina sicca.* (VII, v. 55-56.)

Tout le long du recueil, le Mantouan semble donc entretenir une certaine ambiguïté vis-à-vis du sentiment amoureux, tour à tour créateur et destructeur d'âge d'or. En réalité, on peut considérer qu'il existe chez le Virgile des *Bucoliques* deux amours : d'une part l'amour disharmonieux et hostile ; de l'autre l'amour réciproque et doré. Nous pourrions même qualifier ces amours de *non poétique* et de *poétique*, car leur distinction repose précisément sur l'élément qui différenciait le bon poète du poète raté, à savoir un principe « acoustique ». Marie Desport a démontré en effet que le bon poète, l'artiste inspiré (et *a fortiori* le poète divin), se singularise par sa faculté de faire résonner son chant au loin, par son aptitude à susciter l'écho²⁵. On peut appliquer à l'amour des *Bucoliques* ce même *distinguo* : est *poétique* un amour qui résonne, qui répond, bref, un amour réciproque. *A contrario*, l'*indignus amor*, l'amour mal payé, en se dispersant dans le vide sans jamais être répercuté, est *non poétique*. Le premier œuvre en faveur de l'âge d'or, ainsi que l'énonce Théocrite :

ἦ ῥα τότ' ἦσαν
χρῦσειοι πάλιν ἄνδρες, ὃ κἀντεφίλησ' ὁ φιληθείς.

[...] Certes, c'était alors
à nouveau l'âge d'or, lorsque l'aimé aimait en retour. (*Id.*, XII, v. 15-16.)

22. Ce mythe touche aussi au motif de la confusion entre noces et funérailles (cf. M. MINET, *op. cit.* [n. 1], p. 424-426).

23. On pensera aussi à Horace (*Epod.*, XVI, 30-32 : *nouaque monstra iunxerit libidine / mirus amor, iuuet ut tigris subsidere ceruis / adulteretur et columba miluo*).

24. Marie DESPORT, *op. cit.* (n. 3), p. 264.

25. *Ibid.*, p. 63-91.

Le second, comme la mauvaise poésie, introduit de la disharmonie dans l'univers. La deuxième églogue fournit une illustration des effets de cette unilatéralité amoureuse sur la poésie : Corydon, jadis tenu pour un poète de qualité, pousse, depuis qu'il est abandonné, une plainte *incondita*, sans art (*haec [...] incondita [...] iactabat*, v. 4-5).

L'amour bucolique n'est donc pas encore la force univoque et impérieuse des *Géorgiques* (III, v. 244, *omnibus idem amor*), préfigurée par le *omnia uincit amor* de la dernière églogue, laquelle entérine l'abandon de la muse bucolique (Cf. annexe II).

Amour et magie

À titre de parenthèse, évoquons la tension entre amour et magie, thèmes qui traversent chacun des deux chants. Dans l'*Idylle* II de Théocrite, la magie était allégorie de l'amour : Simaitha, éprise de Delphis, espérait susciter sur ce dernier des effets magiques en tous points comparables aux *topoi* de l'émoi amoureux (v. 23-31)²⁶. Selon K. Sallmann, le chevrier et la magicienne sont aux prises avec le pouvoir magique, subi dans un cas et maîtrisé dans l'autre, de l'amour. L'amour possède en effet le pouvoir surnaturel de mener les éléments vers une unité, une fusion : aussi l'amour détruit-il le personnage campé par Damon en le menant à se confondre avec le monde – c'est en ce sens que Sallmann entend *omnia uel medium fiat mare* – ; la magicienne d'Alphésibée s'unira quant à elle, nous le verrons, avec son aimé²⁷. L'amour de la huitième églogue préfigurerait donc, d'une certaine manière, celui de la dixième.

Toutefois, cette hypothèse ne repose que sur la magie prêtée à l'amour, et non au pouvoir intrinsèque des vers ménaliens en tant que prière de vengeance – cette connotation vindicative étant passée sous silence par l'auteur – face aux *carmina* enchanteurs²⁸. L'étude du chant d'Alphésibée montrera que l'églogue tout entière est dominée par la tension entre poésie et magie, d'avantage que qu'entre amour et magie.

26. Selon Didier PRALON (« Théocrite, La Magicienne », dans *La Magie. Actes du colloque international de Montpellier 25-27 mars 1999*, t. 1, *Du Monde babylonien au Monde hellénistique*, Montpellier, 2000, p. 308, n. 2), l'*Idylle* II est un indice de l'intérêt porté à époque hellénistique pour la pathologie érotique.

27. K. SALLMANN, *op. cit.* (n. 4), p. 294, 297-298.

28. La tension entre *uersus Maenalii* et *carmina* est placée par K. Sallmann dans le cadre d'une réflexion poétologique surtout axée sur la terminologie, et plus précisément les oppositions entre élégie, bucolique et tragédie (*Ibid.*, *passim*). L'auteur, en effet, cherche à donner à la dédicace une importance centrale dans la compréhension de l'églogue, ce qui nous semble inutile.

Vers de transition

Les mots introduisant le *responsum* d'Alphésibée (*non omnia possumus omnes*, v. 63) ont fait couler beaucoup d'encre²⁹. Au risque de tomber dans le travers dénoncé plus haut, qui consiste à induire le sens d'un passage à partir de sa source d'inspiration, considérons ce vers de Lucrèce : *ferre omnes omnia possent* (« tous [scil. les arbres] pourraient tout porter », I, 167). Modèle incontestable de Virgile, ce vers apparaît par surcroît dans un contexte similaire. Il est tiré d'un des passages où l'épicurien oppose des *adynata* aux arguments contraires à ses théories physiques. Ces paradoxes empruntent généralement aux images cataclysmiques ou, au contraire, dorées (cf. II, v. 495-518 ; III, v. 741-753 ; III, v. 784-789). En l'occurrence, il s'agit d'illustrer le principe de diversité des espèces. Or il est à noter que le Mantouan se servira d'une expression similaire dans sa deuxième *Géorgique* (v. 109 : *nec uero terrae ferre omnes omnia possunt*), pour opposer la variété des lois naturelles à l'univocité de l'amour (cf. *supra*), et, avant cela, dans la quatrième églogue (*omnis feret omnia tellus*, v. 39), lorsqu'il parle de l'avènement de l'âge d'or. En somme, *non omnia possumus omnes* constituent un anti-*adynaton*. Est-ce une manière de réaffirmer le poids de la Nécessité, en contrariant les *adynata* de Damon ? Cette formule induit que chaque être donne des fruits différents, que Tityre n'est pas Orphée. Damon n'étant pas Alphésibée, c'est à ce dernier de psalmodier son chant, inspiré par les Piérides (*dicite Pierides*, v. 63).

Mais quelque sens que l'on prête à l'expression, celle-ci s'inscrit dans la problématique du chant de Damon, à savoir la tension entre impossibilité naturelle et poésie, laquelle domine également, comme nous le verrons, le chant d'Alphésibée. En cela, il y a une coïncidence entre le cadre narratif (la « joute poétique » des bergers-chanteurs Damon et Alphésibée) et les personnages-acteurs mis en scène. Nous reviendrons sur ce point important en conclusion de cette étude.

29. Selon les interprétations, il s'agirait d'un tour proverbial soulignant la différence entre les poètes, de talent ou d'inspiration (cf. not. Andrée RICHTER, *op. cit.* [n. 2], p. 145, d'après e.a. *Il.*, XXIII, 670-671 et Lucil., 218M. ; M. C. J. PUTNAM, *Virgil's Pastoral Art*, Princeton - New York, 1970, p. 277-278 ; A. CARTAULT, *op. cit.* (n. 3), p. 313 et s. ; V. TANDOI, *op. cit.* (n. 2), p. 295 ; J. PERRET, *op. cit.* (n. 3), *ad loc.* ; *Virgile. œuvres*, éd. F. PLESSIS et P. LEJAY, Paris, s.d., *ad loc.* Anne-Marie Tupet (*op. cit.* [n. 18], p. 227) pense quant à elle que cette phrase et une formule apotropaïque : Alphésibée se dédouane de la responsabilité de chanter sur un sujet aussi terrible que la magie.

Le chant d'Alphésibée et le double sens du *carmen*

Si l'on compare le chant d'Alphésibée avec son modèle théocratéen (*Idylle* II), on constate que Virgile a dépouillé le rituel de Simaitha de ses éléments les plus obscurs ou maléfiques, pour se concentrer sur la seule incantation³⁰. Pour tout dire, Virgile traite la magie comme une allégorie de la poésie, à la faveur du double sens du mot *carmen* : enchantement-poésie³¹. Mieux, en omettant tous les éléments aptes à éclairer les antécédents ou à préciser l'identité et la nature de la paysanne, Virgile nous laisse un chant qui se confond avec l'incantation, qui commence et s'achève avec elle.

De cette identité entre enchantement et chant, nous pourrions citer de nombreux indices, notamment dans la sonorité même des vers ou dans la disposition des mots³². Développons seulement le plus parlant : dans la troisième strophe, la magicienne se propose de faire revenir Daphnis en entourant son effigie de trois fois trois fils de couleurs différentes (v. 73-74). Or le chant compte neuf strophes³³, ou plus précisément trois fois trois strophes de longueurs différentes (alternance de 3, 4 et 5 vers). De même, lorsqu'elle promène cette effigie autour de l'autel, elle emploie le verbe *ducere* (v. 75), quand le refrain enjoint les *carmina* de *ducere*

30. La manipulation des rhombes (v. 29) et de l'hippomane (v. 58) aurait requis des explications de la part de Virgile ; nous en voulons pour preuve que, dans le troisième chant des *Géorgiques* (v. 280-283), le Mantouan a accompagné l'allusion à l'hippomane d'un descriptif de l'origine et des propriétés de cette substance, signe qu'une clarification était nécessaire à la bonne intelligence du passage. Il a par contre conservé certains gestes simples, qui mettent en scène des substances, lieux ou objets magiques bien connus des Romains : la farine sacrée (*Ecl.*, VIII, v. 82 ; *Id.*, II, v. 18), la cire (*Ecl.*, VIII, v. 80 ; *Id.*, II, v. 28), le laurier (*Ecl.*, VIII, v. 82 ; *Id.*, II, v. 23), le seuil (*Ecl.*, VIII, v. 92 ; *Id.*, II, v. 60), les dépouilles (sixième strophe de *Ecl.*, VIII ; *Id.*, II, v. 53), et le poison (*Ecl.*, VIII, v. 95 ; *Id.*, II, v. 58).

31. V. TANDOI, *op. cit.* (n. 2), p. 300 : [...] *il poeta vuole inverare qui l'accezione primordiale di carmen, "formula magica" (superstite in charme, nel calabr. carmu), in conformità con il senso storico romano che l'associava alle origini della più genuina poesia italica, di cui il ritmo sarebbe rimasto elemento essenziale.*

32. Ainsi, par le truchement d'hyperbates bien senties, Virgile a donné aux phrases d'Alphésibée une dimension analogique partagée par le rite lui-même. Au vers 64, premièrement, de même que la servante doit entourer l'autel d'une souple bandelette, les mots *mollis* et *uitta* entourent le groupe *cinge haec altaria*. Au vers 105, parallèlement, ce sont les termes *tremulis* et *flammis* qui enserrent *altaria*, mettant en perspective le phénomène qui se joue sous les yeux de l'assistante : on voit en effet les flammes tremblantes ceindre l'autel. Le deuxième hémistiche du vers 81, *sic nostro Daphnis amore*, montre également combien les mots semblent agir comme les actes qu'ils énoncent : *nostro amore* s'empare littéralement de *Daphnis*.

33. Cf. M. MINET, *op. cit.* (n. 1), p. 429-430.

Daphnim. Par cette mise en abyme³⁴, Virgile renforce le lien substantiel entre *chant* et *charme*.

Pouvoirs magiques, pouvoirs poétiques

Le constat de l'identité de la poésie et de la magie dans le chant d'Alphésibée peut être poussé plus avant. Selon nous, il est possible de saisir, dans l'énoncé des trois propriétés magiques directement prêtées aux *carmina* (deuxième strophe), des références plus ou moins directes à une « imagerie poétologique », c'est-à-dire à des motifs employés par les poètes – Virgile en particulier – pour illustrer l'acte poétique : le pouvoir de faire descendre la lune du ciel, la force circéenne de susciter les métamorphoses, et la capacité de rompre les serpents.

— *Carmina uel caelo possunt deducere lunam* (v. 69) : l'emploi du verbe *deducere* n'est pas sans évoquer le fameux *carmen deductum* portée aux nues dans la VI^e églogue. Alain Deremetz, dans un excellent ouvrage consacré à la représentation de l'acte poétique par les poètes latins eux-mêmes, s'est longuement penché sur le sens de cette expression ; son étude démontre que les mots *carmen deductum*, que l'on traduirait improprement par « chant exigü », font référence à une idée, sous-jacente chez les plus vieux poètes grecs et clairement exprimée par Catulle, selon laquelle l'art poétique s'apparente à l'action de carder la laine (*carminare*, rapproché par une étymologie fantaisiste de *carmen*), d'étirer de l'écheveau le fil le plus fin possible³⁵. L'image, que nous laisse le Véronais dans son poème LXIV, des Parques « étirant » leur chant et leur laine (*Currite ducentes subtegmina currite fusi*), en fournit l'illustration la plus nette. Virgile sacrifiera à ce symbolisme textile du « fil du poème » dans la troisième strophe que nous venons de décrypter.

— *Carminibus Circe socios mutauit Vlixi* : le choix de Circé comme figure de proue magique n'a rien de fortuit. Parmi les magiciennes mythiques, celle-ci est la plus fameuse, et partant la plus apte à patronner le rituel orchestré par la paysanne. En outre, n'est-elle pas également un peu italienne ? Si ces données suffisent amplement à justifier la présence de Circé, il faut toutefois noter qu'à plusieurs niveaux, la fille d'Aiétés a des allures de poétesse. Ainsi, lorsqu'au chant VII de l'*Énéide*, Énée doit, pour accoster sur les rivages latins, longer le pays de Circé, Virgile nous gratifie

34. Et même double mise en abyme, puisque cette *deductio* est aussi une allusion au cortège nuptial : *ibid.*, p. 427.

35. A. DEREMETZ, *Le miroir des muses : poétiques de la réflexivité à Rome*, Villeneuve d'Ascq, 1995, p. 287-309.

alors d'une belle description des sons qui viennent aux oreilles de l'équipage :

*Proxima Circaeae raduntur litora terrae,
diues inaccessos ubi Solis filia lucos
assiduo resonat cantu, tectisque superbis
urit odoratam nocturna in lumina cedrum
arguto tenuis percurrens pectine telas* (v. 10-14).

Circé, à la lumière de ce passage, est loin de n'être qu'une magicienne. Elle est également une figure poétique, dont le chant, en ce qu'il est qualifié d'*assiduus*, c'est-à-dire « répétitif », ininterrompu, évoque les sonorités lancinantes des *carmina* à refrain de notre paysanne. En outre, la magie de Circé est également poétique en ce que la *fascination* qu'elle suscite procède d'un chant sylvestre (*lucos*). Par là, Circé rejoint Orphée dans le rang des enchanteurs surnaturels.

— *Frigidus in pratis cantando rumpitur anguis* : *rumpere* fait partie de ces verbes qui, chez Virgile, marquent la vibration de la nature au chant du poète ; en témoigne ce vers des *Géorgiques*, où *rumpere* a un sens équivalent à *resonare* (*et cantu querulae rumpent arbusta cicadae*, *Georg.*, III, v. 328). Plus précisément, *rumpitur* signale l'effet abasourdissant, abrutissant d'un chant. On retrouve, une nouvelle fois, l'idée de voix lancinante, *assidua*, confirmée du reste par la sonorité hypnotique du vers en question : *frigidus in pratis / cantando / rumpitur anguis*.

La figure de Daphnis

Depuis Théocrite (1^{ère} *Idylle*) et encore nettement dans les *Bucoliques* virgiliennes (not. V et VII), Daphnis est la figure de proue, la divinité patronnant la poésie pastorale³⁶. Quels éléments attestent l'identité entre le Daphnis de notre huitième églogue et le berger personnifiant l'art bucolique ? À vrai dire, le chant d'Alphésibée ne contient que peu de renseignements sur Daphnis. À la rigueur, il est possible de lire la cinquième strophe (décrivant l'errance à laquelle la magicienne voue son amant, v. 85-89) comme une vengeance du personnage féminin de la première *Idylle* théocritéenne, condamné par Daphnis à le chercher « de fontaine en fontaine, de forêt en forêt » (Α δέ τε κώρα / πάσας ἀνὰ κρίνας, πάντ' ἄλσεα ποσσὶ φορεῖται, v. 82-83) :

*talis amor Daphnim, qualis cum fessa iuuenctum
per nemora atque altos quaerendo bucula lucos*

36. La récupération du Daphnis théocritéen par Virgile se fonde principalement sur le rôle qu'il lui donne de poète bucolique idéal en harmonie avec la nature (Marie DESPORT, *op. cit.* [n. 3], p. 118-119).

*propter aquae riuum, uiridi procumbit in ulua
perdita, nec serae meminit decedere nocti,
talis amor teneat, nec sit mihi cura mederi.*

Puisse un amour tel qu'éprouve la génisse qui, lasse de rechercher, par les bocages et les forêts profondes, le jeune taureau, s'effondre le long du rivage, dans l'ulve verdoyante, et qui, éperdue, oublie de rentrer, à l'avancée de la nuit. Puisse un tel amour s'en emparer, et puissé-je me moquer de lui porter remède. (v. 85-89.)

Mais hormis cette connexion on ne peut plus allusive à un référent connu, le seul élément donné par Virgile pour portraiturer notre Daphnis semble contredire ce que nous savons de ce personnage : en effet, nous lisons à neuf reprises Daphnis est *à la ville*. La simple adjonction des mots *Vrbs* et *Daphnis* ne résonne-t-elle pas comme un paradoxe, comme un « véritable » *adynaton* ? Pour Desport³⁷, Virgile se réfère à une facette autre du Daphnis mythique, non plus incantatoire mais érotique : Virgile, pour ne pas donner un portrait de Daphnis qui fût incomplet, aurait choisi d'en faire ici une victime de l'amour, tel qu'il fut dans diverses traditions qui sont attachées à son personnage³⁸.

Nous pensons que cette incohérence apparente est, bien au contraire, une preuve de l'identité du personnage pourchassé par la magicienne avec le héros bucolique par excellence ; car le chant d'Alphésibée fait suite à celui de Damon qui nous avait laissé dans un monde sens dessus dessous qu'il s'agissait de rétablir. En outre, puisque d'une part la campagne est par excellence le lieu enchanté par la poésie et inspirant la poésie, et que d'autre part la magie de la paysanne est littéralement une allégorie de la poésie, comment voir, dans le rituel qui consiste à attirer ce Daphnis à la campagne, autre chose qu'une *ars poetica*, un programme où Virgile,

37. Marie DESPORT, *op. cit.* (n. 4), p. 124.

38. Théocrite, dans tout son œuvre (*Id.*, V, 20 et 81 ; VI ; VII, 73 ; VIII ; IX ; *Epig.*, II, III, et V), fait référence à des traditions mythiques divergentes gravitant autour de la personnalité de Daphnis. Cf. *Theocritus*, éd., trad. et comm. A. S. F. Gow, t. II, *Commentary, Appendix, Indexes and Plates*, Cambridge, 1950, p. 1-3. La tradition la plus connue veut que, enivré par une princesse, il ait trahi le serment de fidélité éternelle le liant à une nymphe, et devint par conséquent aveugle (DS., IV., 84 ; Parth., 29 ; El., V. H., 10, 18 ; Serv., *ad Ecl.*, V, 20 et VIII, 68 ; Philarg., *ad Ecl.*, V, 20 ; Ov., *M.*, IV, 276). D'après une autre version (scholie à Théocrite VIII, 59 et IX arg.), Daphnis était un Eubéen, qui se jeta d'une falaise à cause d'un amour déçu (pour une certaine Xénéa, d'après un scholiaste *ad. Id.*, VII, 73 ; il précise que ce nom est celui de la fameuse « fille » mystérieuse de l'*Id.*, I, v. 84, ce que le mot ζατείσα interdit de croire). D'après une scholie de Servius à notre églogue (v. 68), il aimait une certaine Thaleia (ou Pimpleia), enlevée par des pirates puis sauvée par Héraclès. Dans l'*Idylle* I, il est un succédané d'Hippolyte, qui symbolise le refus d'aimer (cf. aussi DS., IV, 84).

derrière les traits de la paysanne, revendique pour le maître-enchanteur un cadre rustique ?

Le Daphnis de la VIII^e *Bucolique*, en somme, est plus qu'une facette secondaire de la riche tradition qui entoure ce personnage ; c'est, ici aussi, la manifestation la plus pure de la poésie bucolique, tel le Daphnis de l'*Idylle* I de Théocrite, ou plus exactement celui de la cinquième églogue, dont le destin est mis en rapport avec les *aurea saecla*. On peut lire en effet que la mort ainsi que l'apothéose de Daphnis sont accompagnées de phénomènes paradoxaux, préluant respectivement à une disette puis à une période favorable : à sa mort, les lions pleurent et le bétail dédaigne l'herbage (v. 26-27), tandis qu'à l'annonce de son apothéose, les loups et les chasseurs cessent de harceler respectivement les troupeaux et les cerfs (v. 60-61). Plus intéressant pour nous, les vers 76-78 rapportent que le culte de Daphnis sera célébré tant que l'ordre des choses sera respecté (*dum iuga montis aper, fluuios dum piscis amabit / dumque thymo pascentur apes, dum rore cicadae, / semper honos nomenque tuom laudesque manebunt*). Alphésibée imagine donc une saynète où une magicienne – comprenez une poétesse – serait à même de forcer ce Daphnis *perfidus* (traître car déserteur de la campagne) à revenir, lui, le garant d'un ordre nouveau ³⁹.

Synthèse

Les vers ménaliens de Damon préludent la restauration de l'âge d'or ; profitant du pouvoir qu'ont les forêts du Ménale de répercuter sa douleur, le chevrier adresse aux dieux une déploration de l'horreur de ce monde pour en obtenir l'expiation. La poésie magique, ou magie poétique, œuvre dans le même but. Il s'agit de ramener dans sa campagne l'enchanteur qui insuffle l'harmonie au monde.

Par conséquent, le retour final de Daphnis (v. 109), s'il est effectif, signifie le retour de l'âge d'or, en ce qu'il entre en résonance avec l'amour

39. On serait tenté de dire le *seul* garant de l'ordre nouveau ; car si les figures d'Arion, de Linus et surtout d'Orphée peuvent, autant que Daphnis, évoquer l'âge d'or, le héros sicilien a, par son aspect éminemment apollinien (notamment par l'étymologie qui rattache son nom au laurier), des affinités avec le thème plus précis de la *transition vers l'âge d'or*. Annick LOUPIAC, qui s'est penchée sur la question de l'âge d'or dans les *Bucoliques* et les *Géorgiques*, précise (*Virgile, Auguste et Apollon*, Paris - Québec, 1999, p. 80-81) cet aspect liminal d'Apollon. Elle s'appuie dans sa démonstration sur un extrait des *Bucoliques* (IV, v. 8-13) et d'une élégie de Tibulle (II, 5, v. 9-10), où le règne d'Apollon est clairement un règne transitoire entre celui de Saturne et celui de Jupiter. Cette caractéristique du règne apollinien se serait installée à la faveur du rapprochement entre Apollon (*Dianus*, « frère de *Diana* », d'où Janus) et Apollon Agyeus ou Thuraios ; cette hypothèse, rapportée par Macrobe (I, 9, 5-7) est prêtée à Nigidius Figulus.

de la paysanne. Si par contre la présence de Daphnis n'est qu'une illusion, alors la magicienne est victime, à l'instar du chevrier, d'un amour *non poétique*. Mais il est un signe qui plaide en faveur de l'effectivité du retour de Daphnis : c'est l'identité même de celui-ci. En effet, puisque la magicienne est éprise de la poésie en personne, son amour ne peut être *a priori* que poétique⁴⁰.

L'identité de Daphnis avec l'art bucolique nous autorise d'ailleurs à formuler une interprétation de la fin du chant d'Alphésibée qui va dans ce sens : l'expression *Daphnis uenit*, c'est-à-dire, si l'on traduit l'allégorie, « l'accomplissement de la poésie bucolique », ne peut qu'avoir bel et bien lieu, en fin de rituel, parce que c'est précisément le moment où la magicienne a achevé ses *carmina*. Autrement dit, Alphésibée, en ce qu'il a fini de chanter le rituel (entendez la « poésie ») de la magicienne, est arrivé au bout de la composition d'un chant bucolique, c'est-à-dire, métaphoriquement parlant, qu'il a rencontré Daphnis. La *deductio* est terminée au propre (*ducere* = faire revenir Daphnis) comme au figuré (*deducere* = composer un chant bucolique).

Il y a donc, dans les deux chants, une coïncidence finale entre le prétexte de la poésie (prière de vengeance et incantation magique, deux expressions de l'*indignus amor*) et la poésie elle-même, non pas celle du chevrier ou de la paysanne, mais celle des bergers Damon et Alphésibée. Cette explosion poétique finale constitue le vrai terme des deux *carmina*. C'est elle qui rejaillit sur l'environnement des bergers, qui fascine le bétail, les lynx, les fleuves (v. 1-5). Il est donc vain de s'interroger sur ce qu'il advient du chevrier et de la paysanne une fois que se terminent les chants de leur interprète : ils se sont évaporés. Il est tout aussi vain de s'interroger sur l'absence d'une phrase concluant le concours poétique : le retour de Daphnis suffit amplement comme terme final de toute la *Bucolique*. Nous rejoignons en cela l'idée, développée dans le *non omnia possumus omnes*

40. Le doute qui étreint la magicienne (*credimus, an qui amant ipsi sibi somnia fingunt ?*, v. 108) est un jeu sur le thème de l'*insania* amoureuse et des chimères qu'elle engendre. Virgile rappelle que l'amour, comme la poésie (et c'est en cela que réside leur conflit), est une force de suggestion, de création. La folie amoureuse, en effet, produit une exaltation comparable à la transe bacchique ou apollinienne du poète-magicien, et peut par conséquent susciter des manifestations similaires (cf. not. A. P., V, 2) ; d'où la confusion d'une magicienne qui, en proie à l'amour, manipule le pouvoir de la poésie. Car si, par une série de gestes apotropaiques, elle a rejeté d'elle les effets magiques de son art, elle peut rester sujette aux visions de son émoi amoureux.

(cf. *supra*), d'immixtion entre le niveau des personnages (berger et magicienne) et celui des chanteurs (Damon et Alphésibée)⁴¹.

Revenons pour finir à l'introduction du poème. Dans celle-ci, il faut lire que la nature assistant au *certamen* se réjouit d'assister à cette intrusion soudaine de la poésie à la fin de chants dominés pourtant par une atmosphère sombre. Pour mettre en perspective cette étincelle poétique, Virgile a utilisé deux images fortes : au soir des noces, il a mis dans la bouche du chevrier un appel à la lumière (v. 17). Parallèlement, il a fait se rallumer, à la fin du rituel magique nocturne, la flamme sur l'autel (v. 105-106). Damon et Alphésibée chantent donc le plus noir des malheurs alors que, d'après le proème, le matin vient saupoudrer la nature de sa rosée :

*Frigida uix caelo noctis decesserat umbra,
cum ros in tenera pecori gratissimus herba,
incumbens tereti Damon sic coepit oliuae.* (v. 14-16.)

L'ombre fraîche de la nuit avait à peine quitté le ciel, à l'heure où la rosée sur l'herbe tendre est si chère au troupeau. Damon, appuyé sur un bâton d'olivier, commence ainsi.

Il ne s'agit pourtant ni d'une incohérence, ni d'un paradoxe. Au contraire, les deux pâtres célèbrent avec la fin de la nuit la victoire de la poésie. Ils chantent parce que, comme par miracle, un jour nouveau s'est levé sur l'Arcadie.

Mathieu MINET

Assistant à l'Université catholique de Louvain
mathieu.minet@uclouvain.be

41. Cette confusion des « instances narratives » était précisément la clé, selon K. Sallmann, de l'églogue : cf. « Wer singt Damons Lied? Noch einmal zu Vergils 8. Ekloge », dans Anna Elissa RADKE (éd.), *Candide iudex. Beiträge zur augusteischen Dichtung. Festschrift für Walter Wimmel zum 75. Geburtstag*, Stuttgart, 1998, p. 275-281. Cependant, cette dialectique entre acteur, auteur abstrait et auteur réel (Virgile) met selon lui en perspective, une nouvelle fois, la tension entre élégie et bucolique, ce qui nous semble un cadre de compréhension trop étroit. Cette conclusion procède en effet d'une méthode qui prête d'avantage d'importance à des grilles de lecture héritées de la *Literaturwissenschaft* qu'aux passages du texte virgilien lui-même.

Annexe I : le chevrier campé par Damon s'appelle-t-il Tityre ?

L'anonymat du personnage « incarné » par Damon intrigue. En se fondant sur le fait que Corydon, dans son monologue (*Ecl.*, II), s'interpelle lui-même⁴², on serait tenté de voir derrière le *Tityrus* évoqué au v. 55 notre chevrier. De ce Tityre, nous ne pouvons deviner qu'une seule caractéristique, à la lumière de l'*adynaton* qui en fait un nouvel Orphée ou Arion : il est un modeste poète, ou à la rigueur un poète sans gloire. Or notre chevrier se plaint de ce que sa flûte est méprisée (v. 33).

Il est de surcroît un élément « esthétique » pouvant corroborer l'hypothèse de l'identité chevrier-Tityre, si du moins il est permis, *scientifiquement* parlant, d'induire une donnée du seul fait qu'elle produirait un quelconque « effet » poétique. Quand Damon voue Tityre à être « un Orphée dans les bois », image évoquant le pouvoir prêté au Thrace d'amener les arbres à sa suite, et ensuite « un Arion parmi les dauphins », demandons-nous s'il ne s'agit pas ici d'une tentative d'appliquer à ces deux poètes mythiques une image littéralement pastorale. En effet, ces mots de Damon semblent dresser un tableau tout à fait original, dans lequel Orphée serait le berger d'un troupeau d'arbres, tandis qu'Arion mènerait paître ses dauphins. Du reste, dans sa quatrième *Géorgique*, Virgile emploiera une telle image pastorale pour dépeindre Protée accompagné de ses phoques (v. 433-436). Si Tityre est bel et bien le nom du gardien de chevrettes campé par Damon, les vers 55 et 56, *sit Tityrus Orpheus / Orpheus in siluis, inter delphinias Arion*, devraient être compris de la façon suivante : « Moi Tityre, puisque ma belle méprise mon flûtiau et mes chèvres (cf. v. 33 *dumque tibi est odio mea fistula dumque capellae*), eh bien, que je troque mon modeste instrument contre le talent d'Orphée ou d'Arion ! Ainsi, au lieu de ce troupeau malingre, je mènerai à ma suite les arbres et les dauphins [...] ». Séduisant, cet argument n'est pas pour autant décisif.

42. À l'instar du Cyclope de l'*Idylle* XI (v. 72). Voir en outre *Od.*, XX, 17 ; Théocr., *Id.*, XXX, 11 ; Eur., *Med.*, 402 ; Men., *Sam.*, III, 134.

Annexe II : de l'unité de l'églogue à l'unité du recueil

Il est tentant de conclure cette étude en revenant sur l'édifice des *Bucoliques*. Car il semble net que les éléments présidant à l'unité de l'églogue sont voisins de ceux qui font du recueil une œuvre une et indivisible : exaltation de la vie campagnarde parée des vertus de l'âge d'or, méfiance envers les amours mortelles, quête d'un amour absolu, pouvoir de la poésie, etc. Il conviendrait dès lors, d'examiner l'intégration de la VIII^e églogue dans l'ensemble du recueil. Certes, le cadre de cette modeste étude est sans doute insuffisant pour entreprendre une telle tâche, qui nécessiterait par surcroît d'exploiter une décourageante bibliographie. Au mieux pourrions-nous ébaucher cette lecture globale, reprenant le cadre concentrique de P. Maury⁴³, qui apparie chaque églogue à sa « symétrique ».

I-IX : la première *Bucolique* est l'opposition tragique entre Tityre, le berger jouissant du droit de vivre dans une campagne digne de l'âge d'or, et Mélibée, condamné à errer vers les confins hostiles (comparables au pays où le chevrier fait naître *Amor*), antithèse de ces mêmes siècles dorés. Il n'est pas anodin que ce contraste entre la situation des deux amis soit assorti d'une dissymétrie sur le plan poétique : Tityre, le chanceux, est celui dont l'écho répercute la voix (v. 2) ; Mélibée, lui, ne chantera plus (*carmina nulla canam*, v. 77). La première églogue est ainsi l'affirmation la plus claire de l'indissociabilité de l'harmonie poétique avec l'âge d'or qui, ici comme dans tout le recueil, prend la forme de la campagne. La neuvième *Bucolique*, qui répond à la première, vient nier ce lien essentiel ; les affres de l'existence jettent l'humanité hors des siècles dorés. Le constat est sans appel : même le poète est *impotens*.

II-VIII : par l'effet d'un amour mal payé, Corydon est chassé de son âge d'or. La description de son élan amoureux revêt les caractéristiques d'une ère néfaste : les êtres glissent sur la pente de l'hostilité et de la passion, et en cela tendent à la confusion (« La lionne au regard torve cherche le loup ; le loup, la chèvre ; le cytise en fleurs est recherché par la chèvre folâtre ; et toi, Alexis, par Corydon ; chacun est entraîné par son plaisir », v. 63-65). Cette confusion s'impose même aux chants de Corydon, qualifiés d'*incondita* ; comme dans la première églogue, l'expulsion de l'âge d'or signifie le bannissement du monde des poètes. Le berger, qui aime sans retour, n'est plus maître de l'écho. Avec la huitième *Bucolique*, par contre, le poète veut croire que les ténèbres semées par l'amour seront dispersées par le pouvoir de la poésie, et que l'âge d'or reviendra comme le jour chasse la nuit. Les chants de Damon et Alphésibée ne sont pas une amplification des plaintes de Corydon ; ils sont une palinodie.

III-VII : dans les troisième et septième *Bucoliques*, Virgile met en scène une joute oratoire entre deux bergers évoluant dans le cadre emprunt de sérénité : les échanges de Damète et Ménélaque (*Ecl.*, III) aboutissaient sur une logique égalité ; logique, oui, parce que deux pâtres immergés dans un âge d'or permanent⁴⁴ et informés des dangers de l'amour ne sont capables que d'harmonie... On retrouve

43. P. MAURY, « Le secret de Virgile et l'architecture des *Bucoliques* », *Lettres d'humanité* 3 (1944), p. 71-147.

44. Ibolya TAR, « Niveaux de l'existence pastorale chez Virgile », *BABG* (1992), p. 337-345.

cette idée d'indissociabilité de l'harmonie poétique avec la campagne parée des attraits des *aurea saecla*. L'églogue VII, inversement – et à l'instar de la neuvième – vient démentir cette nécessité, en nous montrant un poète pourtant réputé, Thyrsis, échouer pitoyablement. Un mauvais chanteur cohabite ainsi avec Daphnis...

IV-VI : « Élevons un peu nos chants ! » Avec la quatrième églogue, Virgile se promet de devenir le chanteur de l'âge d'or prêt à renaître avec « l'enfant » ; il surpassera Orphée, Linus, Pan. Encore une fois, le renouveau des temps fait du poète un enchanteur⁴⁵. La sixième *Bucolique*, par contraste, débute sur un aveu de modestie ; le poète doit se garder des grands sujets, fredonner son *carmen deductum*. S'ensuit, en négatif de la vision prophétique de la quatrième églogue, un récit passé, cosmogonique. Répercutant un savoir venu du fond des temps, Silène chante les débuts du monde, l'apparition de l'homme, le temps de Saturne, celui de Prométhée. Bref, il rappelle que tout n'est qu'un cycle. Comme pour confirmer ses dires, le soir tombe et interrompt le flot de la poésie. À nouveau, l'églogue s'inscrit en faux de sa « symétrique ».

V-X : la cinquième églogue, « autel préfix au milieu du chœur des Muses », selon les termes de P. Maury, chante, d'une part, la mort du poète, et partant la dessiccation de la nature, et, de l'autre, son apothéose, qui inaugure une nouvelle ère dorée. Par là, elle réaffirme ce fameux lien substantiel, formulé dès l'entame du recueil, entre poésie et âge d'or. Dans la dixième *Bucolique*, l'amour a une nouvelle fois ravagé le poète, violé son paradis pour n'en laisser qu'un champ d'affliction. Est-ce pour autant la mort de la poésie, comme on peut le supposer ? Non, puisque l'Amour vainc tout, cédon à l'Amour (*Et nos cedamus Amori*), mais rien n'empêche de chanter : *tamen cantabitis Arcades* (v. 31).

Voilà l'idée qui émerge au fur et à mesure du recueil : la poésie doit survivre, avec ou sans âge d'or. Adieu, insouciance bucolique, voici le temps du *labor*. Voici venir les *Géorgiques*.

45. Annick Loupiac remarque à propos de la quatrième églogue que « les frontières s'abolissent entre les deux communautés qu'avait séparées la fin de l'Âge d'or. On retrouve l'atmosphère des Noces de Thétis et de Pélée telles que les avait décrites Catulle dans le poème 64. » (Annick LOUPIAC, *Virgile, Auguste et Apollon*, Paris, Québec, 1999, p. 82.)