



HAL
open science

Mecum una in siluis imitabere Pana canendo. Le chant arcadien dans la Deuxième Bucolique

Franck Collin

► **To cite this version:**

Franck Collin. Mecum una in siluis imitabere Pana canendo. Le chant arcadien dans la Deuxième Bucolique. Dominique Briquel. La Poétique. Théorie et pratique,, Belles Lettres, p.513-524,, 2007. halshs-02357346

HAL Id: halshs-02357346

<https://shs.hal.science/halshs-02357346>

Submitted on 10 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Mecum una in siluis imitabere Pana canendo.
Le chant arcadien dans la *Deuxième Bucolique*

Communication prononcée au XV^{ème} Colloque Guillaume Budé,
« La poétique, théorie et pratique », – 25-28 août 2003, Université d’Orléans-La Source.
Publié dans *La Poétique. Théorie et pratique*, p.513-524,
Dominique Briquel (Dir.), Les Belles Lettres, Paris, 2007.

L’Arcadie virgilienne ne manque pas de poser question si on la réduit à une idylle bucolique¹. Symptomatiques sont en effet les quelques faits suivants : la *discontinuité* du thème arcadien dans les trois recueils virgiliens, par-delà les seules *Bucoliques*, qui affichent leur facture « idyllique » ; une véritable *disparité* de l’Arcadie, qui rend son analyse très improbable² ; une grande *diversité* de figures, parmi lesquelles on a reconnu l’existence d’un cénacle de poètes cisalpins qui, autour d’Asinius Pollion, auraient pu s’appeler *Arcades*³.

Cette Arcadie latine est avant tout une création poétique, et aucun adjectif – idyllique ou utopique – n’est propre à la définir, sans rendre compte auparavant de la nature même de sa *poïétique*. Nous ne définirons pas ici l’Arcadie de Virgile dans son ensemble, mais nous rechercherons, à travers une approche stylistique, si cette Arcadie répond à un projet poétique initial, de la part du poète, susceptible d’infléchir l’ensemble de sa production.

¹ PANOFKY, Erwin : *L’Œuvre d’art et ses significations*, «Et in Arcadia ego...», p.278-303. « Virgile a transposé en Arcadie l’idylle de Théocrite. »

² DEHON, Pierre-Jacques : *Le cadre des plaintes de Gallus (Virg., B.X, v.9-69)*. Latomus n°50, p.364-370 (1991), montre que même le cadre « arcadien » de la *Dixième Bucolique*, présente une topique incertaine.

³ HERRMAN, Léon : *Les Masques et les Visages dans les Bucoliques*, Bruxelles (1930) & GRIMAL, Pierre: *Virgile ou la seconde naissance de Rome*, Paris (1985).

Dans ce but, il nous paraît très indiqué de partir des *Bucoliques*, et en particulier d'une pièce inaugurale de ce recueil, la *Deuxième*, reconnue ordinairement par la critique comme la première composée par Virgile. Cette pièce, encore très imitée de Théocrite, nous permettra de poser certaines limites entre poétique et rhétorique.

I. L'ELEGIE BUCOLIQUE: UNE ARCADIE EN NEGATIF...

1/ Le discours amoureux salvateur

Genre réputé inférieur, la bucolique pratique la *poikilia*, le mélange des styles, principalement de ces deux aînées qui font autorité : l'élegie et l'épopée. A cet égard, la longue plainte monologuée qu'exprime le Corydon de la *Deuxième Bucolique*, possède une forte couleur élégiaque, et s'inspire de la *Onzième Idylle*, la plus célèbre de Théocrite.

Le sujet des deux pièces pourrait être un pastiche de *La Belle et la Bête*. Emblématique en est le premier mot, *formosum*, qui, apposé à *pastor Corydon*, s'applique en réalité à *Alexim* par une forte disjonction⁴. Corydon tente d'accéder à cette beauté en persuadant Alexis qu'il n'est pas si disgracieux que cela⁵. De même Polyphème est transporté par la grâce marine de Galatée dont sa lourdeur terrestre l'éloigne. Nous retrouvons ici la geste mythique de Pan thériomorphe, repoussé par les Nymphes, Syrinx, Echo, ou Pytis.

Dans ce malentendu de l'être, seul le chant peut réparer une carence fondamentale, qui est celle de la beauté (*forma*). La plainte, articulée en musique, comme elle le fut par Pan, prend une forme salvatrice capable de consoler de son désespoir l'amant éconduit. Théocrite n'hésite pas à vanter à son ami Nikias, un médecin, les vertus thérapeutiques du chant⁶. Corydon l'Arcadien ne sombrera pas non plus dans une sourde aliénation.

⁴ B.II, 1 : *Formosum pastor Corydon ardebat Alexim*. Le qualificatif est rappelé au v. 45 : *formose puer*.

⁵ B.II, 25 : *nec sum adeo informis: nuper me in litore vidi*

⁶ *Idylles XI*, 1-18

Dans l'élégie, au contraire, la souffrance triomphe du sujet. Elle s'oppose à la pastorale comme s'opposent l'opéra *buffa* et l'opéra *seria*. Il n'y a plus cette distanciation prise avec le tragique : le Cyclope, par exemple, cruel monstre homérique, s'est métamorphosé en amoureux transi, et ses fantômes hyperboliques le rendent à la fois ridicule et pathétique. Chez Virgile, la limite des genres est plus ambiguë.

2/ La rhétorique élégiaque :

La *Onzième Idylle* joue le rôle de matrice dans les *Bucoliques*, en particulier dans la *Deuxième*, la plus ancienne du recueil. Cette « traduction », ou *translatio*, n'est qu'un subtil jeu d'équivalences partielles, et de constants déplacements de sens. Virgile a ainsi reproduit le cadre d'une rhétorique de l'amour, mais avec une finalité plus plaintive. Ses restitutions vont parfois au plus près de la localisation verbale et du profil métrique, donnant ce que nous appelons des *vers-cadres*, c'est-à-dire de vers obéissant à une imitation quasi *formelle* :

1. Le vers en *incipit* est un condensé très serré de la situation amoureuse du poème:

Id. XI, v. 8: ὠρχαῖος^T Πολύφαμος, ^F ὅκ' ἤρατο τᾶς Γαλατείας (SDDD)

L'antique Polyphème, quand il était amoureux de Galatée.

B. II, v. 1: **Formosum**^T pastor^P **Corydon**^H ardebat **Alexim**, (SSDS)

Le berger Corydon brûlait pour le bel Alexis

Le *prélude* (v. 1-5), prononcé par le poète, montre, non un monstre cyclopéen, mais un berger, dont seule la passion intérieure est « monstrueuse ».

2. Corydon entonne alors la *première partie de son chant* (v. 6-27, soit 22 vers). Le premier vers en donne le ton de *lamento* où l'amant déplore de se voir repoussé...

Id. XI, v. 19: ὦ λευκὰ^T Γαλάτεια, ^F τί τὸν^H φιλέοντ' ἀποβάλλῃ (SDDD)

O blanche Galatée, pourquoi repousses-tu celui qui t'aime

B. II, v. 6: **O crudelis**^T **Alexi**^F, **nihil**^H mea carmina **curas** ? (SDDD)

O cruel Alexis, te ne soucies-tu nullement des mes chants ?

Il est midi : l'heure d'une pause-repas. L'atmosphère est caniculaire (*sole sub ardenti*, v. 14). Le chant, dans lequel se projette Corydon, est à contre-emploi du chant bucolique qui voudrait qu'on ne dérange aucunement le dieu Pan à l'heure de sa sieste⁷.

3a. & 3b. Dans la *deuxième partie de ce chant*, Corydon manifeste son arcadisme, en proposant à un Alexis fictif de vivre à la façon de Pan (3a.,v. 28-45). Puis son chant atteint un autre pallier poétique (3b, v.45-55) par la description d'un lieu idéal habité par les Nymphes :

Id. XI, v. 42-44: **Ἄλλ' ἀφίκευσο** ποθ' ἀμέ, ^F καὶ ἐξεῖς οὐδὲν ἔλασσον DDDS

Allons viens à moi, et tu n'y perdras rien...

B. II, v. 45: **Huc ades, o** ^T *formose* ^F *puer:* ^H **tibi lilia plenis...** DSDD

Viens ici, ô bel enfant: pour toi des lis...

4. Par un brusque retour à la raison (v. 56-68, 13 v.) , Corydon défend la *rusticitas* contre l'*urbanitas*. Le mot clé de *voluptas* (v. 65) s'oppose à l'amour passion (*amor*, v. 68).

5. En *conclusion* (v. 69-73, soit 5 vers), Corydon, comme le Cyclope, se détourne de sa folie « monstrueuse », et reprend ses tâches pastorales. La démonstration, d'obédience épicurienne, vise, aussi bien en macro- qu'en microstructure, à dénoncer les méfaits de la passion. La conclusion vaut , au final, comme une consolation :

Id. XI, v. 76: **Εὐρησεῖς** ^T **Γαλάτειαν** ^F ἴσως ^H καὶ καλλίον' ἄλλαν. (SDDS)

Tu trouveras une autre Galatée peut-être même plus belle.

B. II, v. 73: **Invenies** ^T **alium,** ^P *si (te) hic* ^H **fastidit, Alexim.** (DDSS)

Tu trouveras un autre Alexis, si celui-ci te dédaigne.

Par bravade ou cynisme, le chanteur se promet de « trouver », d'« inventer » (*invenies*) un autre être qui sera « l'objet » de son chant poétique. La beauté (*καλλίον'*) reste le but performatif que remplira ce chant et que rien ne doit contrarier (*fastidit*). C'est une différence

⁷ Idylle I, v.1-10

La *folie - dementia* (v. 70) – absente de la *Onzième Idylle*, est systématisée. En s'affranchissant de l'ombre, et en s'exposant à la chaleur torride du soleil (*aestu, sole sub ardenti*) pour suivre la trace d'Alexis Corydon enfreint les limites bienveillantes de la nature bucolique. Ce cadre n'est plus théocritéen, et l'on doit à J. Hubeaux d'avoir établi qu'il provenait d'une épigramme de Méléagre¹⁰. Dans ce brasier de midi, Corydon s'égare dans une *chasse* curieuse (*tua dum vestigia lustrō*), escorté par la «meute» bruyante des cigales. Son instinct de chasseur s'en trouve dévoyé, le gibier avidement recherché étant un jeune homme. Le chasseur est chassé par son propre instinct. C'est donc à tort qu'on considérerait l'Arcadie comme le paradis exclusif des amours idylliques.

II. LE JARDIN DES NYMPHES : UN EXEMPLE DE CHANT ARCADIEN

1. Une triple pratique de vie

Privé de celui qu'il aime, Corydon en vient à imaginer sa vie auprès de l'être cher. Au vers 29 (*O tantum libeat mecum...*), il se projette dans une surréalité, un lieu selon son cœur. Le subjonctif de souhait (l'optatif pour le Cyclope) traduit ce passage soudain. Le *tantum*, contrairement à celui du vers 3, n'est plus l'expression d'une résignation, mais celle d'un espoir. Corydon entend communiquer le bonheur de la vie pastorale, qui a pour modèle le dieu Pan (*B. II, 31-33*) :

<i>mecum una in^T silvis^P imitabere Pana canendo.</i>	SSDD
<i>Pan primum^T calamos^P cera^H coniungere pluris</i>	SDS / SDS
<i>instituit,^T Pan curat^F ovis^H oviumque magistros¹¹;</i>	DSDD

¹⁰ Cf SAINT-DENIS (E. de) : *L'Information littéraire*, novembre-décembre 1954, p. 187. Virgile a repris à Méléagre, *Anthologie Palatine* (12, 27), le nom d'Alexis, le même développement chronologique, et la métaphore de l'amour fou de Corydon, brûlé (v. 68 : *tamen me urit amor ; quis enim modus adsit amori ?*) par la beauté éclatante d'Alexis, comme le serait le négligeant frappé d'insolation.

¹¹ « Avec moi, dans les forêts, tu imiteras Pan en chantant, / Pan le premier, à joindre plusieurs chalumeaux avec de la cire, / Enseigne l'art, Pan veille sur les brebis et les maîtres des brebis » (Trad. F.C.).

Chaque vers est structuré par trois césures distinctes, autour d'une coupe centrale forte (P ou F) qui met en relief l'une des fonctions de Pan (*silvis, calamos, ouis*) : *silvestre, musicale, pastorale*. On trouve là le caractère rhétorique d'une lecture *ad sensum – ad metrum* dégageant des mots clefs. Ces trois vers conviennent au *carmen*, le vers formulaire théogonique, et marquent la rupture avec le ton élégiaque qui précède.

La répétition du mot Pan, à des positions différentes (clausule ; initiale de vers ; entre les césures T/F, place rare à l'effet pathétique), le dispositif métrique très solennel, tout particulièrement du 2^{ème} vers (SDS / SDS), digne de l'*Hymne à Pan*, l'allitération de *Pan primum* ou l'ampleur donnée à l'hexamètre par l'enjambement *instituit*, sont autant de traits du caractère formulaire de ces trois vers. On peut y relever encore la redondance *ouis ouiumque*, et l'emploi de mots longs, comme autant de moyens stylistiques propres à marquer la déférence due au dieu Pan. Nous nous trouvons désormais en *carmen* bucolique, ce que dénote encore la réversibilité métrique en *boustrophodon* des vers 32-33, SDSS-DSDD, et la structure phonique en échos et en répons¹².

Bien plus qu'une allusion « folklorique », ces trois vers programmatiques occupent une place centrale dans la pièce. Corydon transforme en dons les attributs de Pan : sa syrinx (*fistula*, v. 34-39), fait écho au « chalumeaux » (*calamos*, v. 32) ; ses deux chevreaux au pelage rare (v. 40-44), répondent aux *oves* du vers 33. Aux extraordinaires mises en jeu, habituelles dans le chant amébé se sont substitués des présents étonnants.

Corydon « bucolise » ainsi le style élégiaque adopté en première partie et tourne le dos à la plainte. Un certain optimisme le gagne, palier par palier, qui le conduit à un pur lyrisme

¹² L'architecture sonore principale se tisse en nasales + voyelle a [na-, ma-], ou leurs contraires, autour du nom Pan. Une architecture secondaire désigne les verbes (*imitabere, coniungere, canendo*) ou des objets (*calamos, cera*). La troisième architecture souligne exclusivement les attributs de Pan (*silvis, calamos... pluris, ouis, magistros*). Dans ce système phonique, on retrouve tous les phonèmes principaux du nom *Arcadia*, patrie de Pan.

arcadien. Car, en écho à *silvis* (v. 31), la scène nous emporte en un sublime *locus amoenus* (v. 45-55), où les nymphes créent sous nos yeux une composition florale hypertrophiée ¹³.

2/ *Hypotypose arcadienne et « utopie »*

Alexis, le *formosus puer*, se voit inscrit dans ce lieu « magique » d'une surnature, que nous appellerons « le jardin des nymphes ». L'illusion, dans cet ultime palier, passe pour la réalité, toute la description, du vers 45 à 55, étant menée à l'indicatif. D'un mouvement subreptice, nous sommes passés de l'hypothèse, au subjonctif (*tantum libeat... nec paeniteat* - v. 34), au futur (*imitabere*), puis à une sorte d'évidence : l'Arcadie est manifestée sous la forme d'une *hypotypose*, à travers un tableau impressionniste (*pingit*, v. 50), doué de vie, dont Corydon, en poète enchanteur, révèle la dimension poétique.

<i>Huc ades, o^T formose^F puer^H: tibi lilia plenis</i>	DSDD
ecce ferunt ^T Nymphae ^P calathis; ^H tibi candida Nais,	DSDD
pallentis ^T violas ^P et summa papavera carpens,	SDSD
narcis(sum) et ^T florem ^P iungit ^H ben(e) olentis anethi .	SSSD
<i>Tum, casi(a) atqu(e) aliis^P intexens suavibus herbis,</i>	DDSS
mollia luteola ^P pingit ^H vaccinia calta .	DDSS
Ips(e) ego cana legam ^P tenera ^H lanugine mala ,	DDDS
Castaneasque nuc(e)s , ^P mea quas ^H Amaryllis amabat;	DDDD
addam cerea pruna ^F ; honos ^H erit huic quoque pomo;	SDDD
et vos, o ^T lauri ^P carp(am), et ^H te proxima myrte ,	SSSS
sic positae ^T quoniam ^P suavis ^H miscetis odores.	DDSS

¹³ Nous sommes loin du Cyclope qui veut porter à sa belle (dans la mer !) un petit bouquet. Ou du chevrier de la *Troisième Idylle* qui tente d'offrir à Amaryllis une couronne.

Cette hypotypose¹⁴ nous plonge dans le jardin accueillant des nymphes à proximité d'une fontaine ou d'une rivière. Tout y semble animé et présent : l'indicatif présent, ou futur, les participes présents, les déictiques (*huc*, v. 45, *ecce*, v. 46, *huic*, v.53, *sic*, v. 55) matérialisent l'action. L'invocation au destinataire (l'impératif *ades*, les vocatifs *o formose puer*, v. 45 ; *o lauri*, v. 54), et les marques de deuxième personne (*tibi*, v. 45 & 46 ; *te*, v. 54 ; *vos*, v. 54 & *miscetis*, v. 55) donnent un témoin à ce jardin, à cette Terre de Nulle Part.

Les Naiades y invitent Alexis à recevoir une profusion de lys et de pavots Ce sont les sensations, les parfums et les couleurs liés à chacune des plantes, qui vont tisser un réseau nouveau de correspondances et de sens. Cette poïétique s'assimile à une technique utopisante, qui créent l'illusion, par paliers, en projetant une sorte *d'adynaton*, de « mensonge tout pareil à la vérité »¹⁵. Mais il ne s'agit pas d'une utopie construite et autonome. L'Arcadie surgit le temps du poème et laisse son éclat dans notre conscience. Une fois le poème achevé, son monde s'estompe, d'où la difficulté chez Virgile à la définir comme un projet figé.

3/ *Le carmen arcadien ou le chant pur*

L'aboutissement du *carmen* arcadien se révèle dans le jardin des nymphes, instant de poésie pure. Loin de se cantonner au *genus humile*, cette poésie enchaîne avec ampleur les distiques, faisant exploser le bouquet que les nymphes portent dans leur panier. Ainsi sont mentionnées les variétés de plus de six de fleurs, de trois herbes, de trois fruits, et de deux arbustes. De style épideictique ou hymnique, le chant proclame l'honneur (*honos*, v. 53) qui revient aux « petites choses ».

L'éloge s'appuie sur la beauté plastique de ce catalogue floral et sur la justesse des qualités de chaque végétal. La violette est « pâle », pastel (*pallentis*), l'aneth « sent bon » (*bene*

¹⁴ L'hypotypose « peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante. », FONTANIER Pierre : *Les figures du discours*, Ed. Champs Flammarion, p. 390-391 (1977).

¹⁵ HESIODE, *Théogonie*, v.27

olentis), le coing a un « tendre duvet » (*tenera lanugine*). Contrairement au chant élégiaque de première partie, les expansions du nom ne sont presque pas construites en disjonctions autour d'une coupe majeure (P ou F), mais en juxtaposition, dans l'ordre adjectif-nom, de part et d'autre de cette coupe : par exemple *pallentis violas*^P et *summa papavera*, entraînant un effet d'homogénéité. Les fleurs et les fruits sont loués pour leurs formes et leur couleurs, les plantes aromatiques et les arbustes pour leur parfum et leur touches délicats.

Le poète a la même préoccupation que la naïade qui entrelace le garou aux autres herbes. Il fait entrer en correspondance les éléments variés de sa composition pour troubler les sens et les sons, et créer une unité au sein de cette grande nature, dont l'écho est l'image sonore la plus perceptible¹⁶. Le syncrétisme de ces correspondances est incarné par le dieu Pan, lui dont le nom s'entend à travers le phonème nasalisé. Le jardin arcadien des nymphes figure donc le lieu de cette unité entre l'homme et le monde, lieu idéal où il est possible d'aimer. Les fleurs possèdent un langage symbolique¹⁷ un sens non plus rhétorique, mais poétique et caché. C'est cette illusion qui « sauve » Corydon, et la poésie qui l'aide à ne pas sombrer dans la passion. Il en oublie même, dans ses vers à lui (v. 51-55), de mentionner Alexis comme destinataire. Il se détourne de l'objet de son amour et reste arcadien.

¹⁶ On relèvera à ce sujet la récurrence du phonème nasalisé [-an / na- ou -am / ma-] qui répète de vers à vers sa sonorité chaude, profonde et dorée : *candida, summa, anethi, uaccinia, cana, legam*... Les types d'hexamètres révèlent le même phénomène d'écho, d'un vers à l'autre, à travers le redoublement (DSDD, v.45-46 ; DDSS, v. 49, 50, 55) ou la réversibilité (DDDS-SDDD, v. 51-53 ; DDDD-SSSS, v. 52-54) de leur schéma métrique.

¹⁷ Cf BAUMANN Hellmut : *Le Bouquet d'Athéna* (München, 1982). Les lis blancs, fleurs sacrées de la famille des amaryllidacées, participent au rituel de l'accueil, et symbolisent la pureté, l'innocence et l'harmonie. Les délicates violettes sont aimées, comme les hauts pavots, des abeilles, et annoncent le printemps. Le narcisse blanc plaît à Perséphone pour son parfum enivrant qui engourdit les sens, d'où le narcotique. Le parfum, pour sa part, dématérialise, d'où peut-être encore la mention de plantes fortement aromatiques : l'aneth, le garou ou poivre de montagne (*casia*), les herbes plus douces (*suavibus herbis*). Les fruits que rassemble Corydon sont tous des dons amoureux : les coings (*cana mala*), consacrés à Aphrodite ; et les noix, plus rarement les châtaignes (*castaneasque nuce*s), lancées aux mariés. La prune « couleur cire » (*cerea pruna*) désigne au choix une mirabelle, une cerise, ou une amande mêlée au miel. Le laurier, consacré à Apollon, symbolise la poésie et le myrte, dédié à Aphrodite, l'amour, car ses feuilles, toujours vertes, évoquent la beauté et la jeunesse éternelle de la déesse, et sont réputées soigner les blessures.

III. L'IMITATION DE PAN

1. *Ars poetica*

Les trois vers 31-33 résonnent donc comme un véritable art poétique, et sont programmatiques de l'esthétique arcadienne de Virgile. Imiter Pan (*imitabere Pana*) n'est pas la *mimésis* d'une réalité, mais bien la pratique vivante d'un art, inspiré par Pan, une activité essentielle qui est le chant, et dont découlent les autres vertus. Le lieu de cette activité s'inscrit dans la forêt (*in siluis*), car Pan n'est qu'un *siluestris* (un « sauvage »), qui, au contact d'une nature à l'état brut, émet des chants qui peuvent paraître peu maîtrisés, ou, comme les *carmina* de Corydon, sembler *incondita*.

Pan n'habite donc qu'en chant. Tous les bruits et les sons de la forêt sont une manifestation¹⁸. Tel est son art poétique : il restitue les bruits de la nature – et plus exactement l'être profond de la nature – en les traduisant en « poèmes ». Son chant, qui ne s'appuie que sur la flûte¹⁹ n'est pas une parole articulée, mais une « parole » sous forme musicale, de la nature. A l'écoute de la forêt, le poète se fait l'écho de cette nature en mots particulièrement sonores et musicaux, et il lève un voile sur la beauté mystérieuse de l'être. Cet état lyrique touche à l'essence même de la *poiétique*. Seuls peuvent pratiquer ce chant du monde ceux qui sont assez près de la nature première, assez primitifs, pour comprendre une certaine « animalité », une attention à toutes les formes de vie, même les plus petites. Le poète arcadien possède cette sorte de pouvoir, de « charme », sur la nature.

2. *L'arcadisme de la Deuxième Bucolique : Rusticitas et voluptas*

L'arcadisme virgilien ne s'inscrit pas dans la fidélité aux lieux et aux traditions de l'Arcadie grecque, il se nourrit de mythes en rapport directe à la latinité, et tout particulièrement

¹⁸ Cf le mythe de Syrinx.

¹⁹ Voir la proximité étymologique de *canere* et *calamus*. Or, on ne peut chanter avec une flûte à la bouche, ce qui a consacré la victoire mythique d'Apollon sur Pan, de la parole articulée, accompagnée de la musique de la lyre, sur le « chant » purement musical de la flûte.

de récits archéologiques qui, depuis la fin de la République, donnent à l'Arcadie un rôle prééminent²⁰. L'Arcadie représente le retour aux origines pastorales et pacifiques de Rome, bien avant sa fondation sur un fratricide qui préfigure les guerres civiles. Dans cette Arcadie poétique, la chênaie, complice de l'ombre, symbolise l'humilité bucolique et secrète cet abris, ce tegmen, sans lesquels elle ne pourrait se donner à entendre²¹. C'est dans l'ombre que cette poésie suscite son illusions et ses enchantements.

Le fondement théorique de cet arcadisme se dégage aux vers 56-68. Corydon s'est lui-même traité de *rusticus*, traduisant le mépris des mœurs citadines pour le mode de vie rural. Ses présents champêtres ne sauraient rivaliser avec ceux d'un Iollas, sans doute un citadin, ou avec ceux du maître (*domini*, v. 2) qui a emmené Alexis à la ville. Corydon défend alors sa *rusticitas* par des arguments d'autorité : les dieux, comme les grands de ce monde (Pallas, Pâris..), se sont très bien acclimatés à l'existence pastorale. La campagne est facteur d'équilibre et de paix, et la ville, lieu de passions et de discorde. Cette opposition est un leitmotiv des *Bucoliques* et de l'idéologie augustéenne et ce n'est pas un hasard si les tâches pastorales sauvent Corydon de la *dementia*, dans les derniers vers de la pièce.

De même, la sentence gnomique des vers 64-65 fait de la *voluptas* le principe vital de l'existence. A travers l'exemple de trois formes animales classées dans un ordre décroissant de taille et de force (lionne/loup, loup/chèvre, chèvre/cytise), Virgile semble donner raison à l'énoncé épicurien d'un cycle dévorateur, mais naturel, de la vie. L'Arcadien affirme ainsi la nécessité suffisante de la loi de la nature (*rusticitas*) contre le droit de la cité.

La *Deuxième Bucolique* reflète des aspects de l'idylle théocritéenne, mais comporte aussi un projet arcadien original, constitutif de la poésie virgilienne. Il se présente comme le

²⁰ Cf Denys d'Halicarnasse, *Antiquités romaines*, livre I.

²¹ DANGEL J. : « *Formosam resonare doces Amaryllida siluas*, écritures métriques et métamorphoses poétiques », in *Estudios de métrica latina*, p. 257-280 (1999). D'après ce vers (B.I, 5), Tityre, en « véritable éducateur de la nature » enseigne aux forêts à redire le nom d'Amaryllis, pour qu'à leur tour les forêts répètent son nom dans le bruissement de leurs feuilles.

chant de la nature, qui s'inscrit dans les forêts²², se nourrit de l'ombre, fait résonner entre elles les choses insignifiantes, montrant qu'il n'y a pas de « petits sujets ». En dépit de ses différentes colorations, élégiaque ici, le chant arcadien occupe une place centrale, un moment de poésie pure qui est le point paroxystique d'une technique utopisante.

Cette poétique acadienne enchante, émerveille, mais ne constitue pas à proprement parler une utopie hors du temps. Ses soucis sont contemporains (comme l'exil de Mélibée, ou la mort de César), les passions y sont affrontées et non fuies, le *labor* y tient une place non négligeable. Le point sublime, celui d'une fusion de l'amour et de l'Être, s'atteint rarement.

L'esprit qui me semble le mieux caractériser les effets de ce chant, ce n'est donc pas la plainte, mais la consolation, ce n'est pas l'utopisme fantasmé, mais l'optimisme face à la *perte*. A l'image de Mélibée dépouillé, que Tityre reçoit. A l'image bien sûr de Corydon, qui reste blessé, mais qui passe lui aussi son chemin sans fatalisme.

Franck COLLIN
Université d'Orléans-La Source

²² B.2, 62 : *nobis placeant ante omnia siluae*