



HAL
open science

**Carmina tum melius, cum uenerit ipse, canemus
(Bucoliques 9, 67). À propos d'un tombeau poétique
virgilien**

Franck Collin

► **To cite this version:**

Franck Collin. Carmina tum melius, cum uenerit ipse, canemus (Bucoliques 9, 67). À propos d'un tombeau poétique virgilien. Stylus : la parole dans ses formes. Mélanges en l'honneur de Jacqueline Dangel, 2011, 978-2-8124-4363-3. halshs-03166549

HAL Id: halshs-03166549

<https://shs.hal.science/halshs-03166549>

Submitted on 11 Mar 2021

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.

Carmina tum melius, cum uenerit ipse, canemus (Bucoliques 9, 67).
À propos d'un tombeau poétique virgilien

Rédigé et livré en 2008. Publié dans *Stylus : la parole dans ses formes. Mélanges en l'honneur de Jacqueline Dangel*, Marc Baratin, Carlos Lévy, Régine Utard, Anne Videau (Dir.), Garnier, p. 593-610, 2011.

... *Et veneris ipsa, florerem cum aetate nuper*

L'esthétique des *Bucoliques* est constamment marquée par l'éphémère et la fin. Loin d'être une Arcadie figée, l'ombre, le jour déclinant, les inconstances humaines y manifestent le travail du Temps. L'apparition du tombeau de Bianor, à la fin de la *Bucolique 9 (sepulcrum / Incipit apparere Bianoris – v. 59-60)*, relève de cette même poétique de la fugacité. Simple repère dans le paysage, gagné peu à peu par le silence et le soir, ce tombeau pose – par-delà son témoignage archéologique – une question essentielle à deux bergers : s'arrêter là, ou continuer leur chemin ? C'est-à-dire : chanter encore de la bucolique, ou la laisser derrière soi ? Ce que l'un d'eux, Moeris, conditionne à la venue Ménalque, leur maître en poésie, par ces termes : *Carmina tum melius, cum uenerit ipse, canemus*¹ (v.67). Ainsi, loin d'être fortuit, ce tombeau tient le rôle d'un carrefour existentiel de la poésie, dont il symbolise la survie. Nous verrons, dans un premier temps, que toute l'économie de la pièce culmine dans « l'apparition » de ce monument dont il synthétise le sens. Nous analyserons ensuite de quelle façon Virgile a dramatisé, de manière orphique, la relation de la poésie à sa propre finitude. Pour finir, nous dégagerons le message affectif que le poète, exproprié de Mantoue, a voulu délivrer relativement à l'inspiration poétique et à sa patrie.

¹ « Nous chanterons alors mieux, quand il sera venu lui-même, nos chants » [Trad. F.C.]

La perte du pouvoir carminal et l'égarement

Toute la B9 est une bucolique du départ. Ménalque - qui, à certains égards, est un « masque » flouté de Virgile - a été dépossédé de sa propriété. Moeris, son intendant, et Lycidas, un jeune² ami, s'en affligent, pour une raison essentielle : la perte du fonds entraîne la perte du pouvoir carminal. L'inquiétude qui en découle se lit dans le rythme haché de toute la pièce dès le vers inaugural qui cherche autant une direction qu'un sens : *quo, te Moeri, pedes ? an, quo via ducit, in urbem ?* (v. 1). La réponse de Moeris (v. 2-5), dans le heurt et la disjonction des termes, ou dans le cumul de parenthèses, témoignent de ce trouble (*victi, tristes*, v. 5) que suscite l'obligation de quitter sa terre : *veteres migrate coloni* (v.4). Notons que Moeris adresse indirectement, aux futurs propriétaires, une formule imprécatoire : *quod nec vertat bene* (« ce qui ne saurait bien tourner » - v.6). Ce point aura son importance.

L'échange qui suit, entre Moeris et Lycidas, n'est pas moins traversé par la même précipitation du départ : il se réduit à quatre fragments poétiques, citations éparses empruntées à Ménalque. On ne retrouve donc pas l'harmonie incantatoire des autres pièces, qui finissait toujours par l'emporter, même en B1 et B10. De plus, Lycidas, jeune poète encore perfectible, qui se dit « oie », *anser*, au milieu des cygnes (v.36), ne demande qu'à apprendre encore, et il lance, dans cet esprit, le bref premier couplet sur Tityre (v.23-25). Moeris, pour sa part, se prend au jeu, et aimerait s'attarder, mais sa mémoire vieillissante lui joue des tours³. L'un et l'autre restent donc *in media via* : en panne au milieu du chemin.

L'Art (ou l'Expérience) et la Mémoire constituent, on le sait, les fondements même de la poésie. L'imperfection (Lycidas⁴) et l'oubli (Moeris), eux, lui font courir un risque majeur. Sans l'Inspiration (Ménalque) pour combler ce vide, pour dynamiser et le jeune et l'ancien, c'est la panne. D'où cette inquiétude et cette confiance mêlées qu'éprouvent les deux bergers et que Moeris résume, à la fin, par cette double attente:

*Sed tamen ista satis referet tibi saepe Menalcas*⁵ (v. 55)

Puis au dernier vers:

Carmina tum melius, cum uenerit ipse, canemus (v.67)

² B9, 66 : (Moeris parle) *Desine plura, puer...*

³ B9, 38 : *si ualeam meminisse* ; B9, 51 : *Omnia fert aetas, animum quoque...*

⁴ Lycidas est pressé d'apprendre et trop passionné, preuve de son inexpérience : B9, 56 : *Causando nostros in longum ducis amores*, « Prétextes pour faire languir mon envie » [Trad. de E. de Saint-Denis].

⁵ B9, 55 : « En tout cas, ces vers que tu demandes, Ménalque te les redira souvent » [Trad. de E. de Saint-Denis]

Tournée vers cette attente d'un Ménélaque que l'on ne verra pas venir, l'angoisse reste patente, en cette fin de pièce - et de recueil. Comme si, à l'issue des *Bucoliques*, la poésie touchait elle-même sa fin. La nature à l'entour est gagnée par cette incertitude : l'étendue d'eau est silencieuse (v.57), les vents ont cessé (v.58) ; les paysans émondent les feuillages, signe qui, d'ordinaire chez Virgile, marque bien la fin de la bucolique⁶ (v.61). Pour parachever cette impression, le tombeau vient s'inscrire dans le paysage :

Hinc adeo media est nobis via; namque sepulcrum
*Incipit apparere Bianoris*⁷

L'intention est bien esthétique ici, non pas archéologique⁸. Mémoire d'un temps exceptionnel et mythique, ce *sepulcrum* devient, à rebours, un repère ordinaire du quotidien. Mieux : nous trouvant *media via* (l'expression figure désormais), ce tombeau apparaît, par une mise en abyme, comme l'image du tombeau de Ménélaque. Ménélaque, ce « Bianor » de la bucolique, est la source poétique dont le tombeau figure le tarissement.

La poésie peut-elle ainsi mourir ? A ce carrefour, *media via* entre la campagne et la ville de Mantoue, le tombeau offre un choix double aux bergers. Lycidas le formule ainsi: vont-ils rester et « chanter » à proximité du tombeau, dans cet « ici » fortement marqué par trois *hic* consécutifs⁹ ? ou bien, poursuivre leur route (de peur que la nuit n'apporte avec elle la pluie) tout en « chantant en chemin » : *cantantes eamus* (répété aux v.64 et 65¹⁰) ? On connaît la réponse de Moëris : *Carmina tum melius...* (v.67) ; pour le reste, Lycidas, en jeune enthousiaste qu'il est, parle trop, et Moëris lui enjoint de se porter vers l'urgence du moment :

Desine plura, puer, et quod nunc instat agamus. (v.66)

«N'en dis pas davantage, gamin, et faisons à présent ce qui nous presse » [Trad. F.C.]

On comprend ordinairement ce vers dans le sens : arrête de chanter, et pressons-nous de rejoindre la ville au plus vite, avant la nuit tombée. On atteste en faveur de ce sens un passage

⁶ Le genre est souvent métaphorisé par le leitmotiv de l'ombre. Eviter cette ombre, c'est mettre un terme à la bucolique. B10, 75-76 : *Surgamus: solet esse grauis cantantibus umbra, / iuniperi grauis umbra; nocent et frugibus umbrae* ; G1, 120-121 : *Strymoniaequae grues et amaris intiba fibris / officiunt aut umbra nocet* ; etc...

⁷ B.9,59-60 : « D'ici justement, nous sommes à mi-chemin; et voici le tombeau / De Bianor qui commence à apparaître. » [Trad. de E. de Saint-Denis]

⁸ Rappelons toutefois que ce Bianor, « Le Fort », est le nom grec du fondateur de Mantoue, Aucnus / Ocnus (PLESSIS-LEJAY, p.78 Note 3). Sa mère, une certaine Mantô, était fille, selon les uns, du devin thébain Tirésias, selon d'autres, d'Héraclès (GRIMAL 1985, p.11-14.). Selon les commentateurs anciens de Virgile, Mantô était, en Etrurie, la réplique féminine de Pluton.

⁹ B9, 60-62 : *incipit apparere Bianoris. Hic, ubi densas / agricolae stringunt frondis, hic, Moeri, canamus: / hic haedos depono, tamen ueniemus in urbem.*

¹⁰ B9, 63-65 : *Aut, si nox pluuiam ne colligat ante ueremur, / cantantes licet usque (minus uia laedit) eamus / cantantes ut eamus, ego hoc te fasce leuabo.* Au vers 64, *licet* est construit avec le subj. (*eamus*), et non l'inf. : « nous pouvons chanter » ; *usque*, dit Gaffiot, marque la continuité : « faire toute la route ».

équivalent *au début* des *Thalysies*¹¹, où les bergers se rendent en ville et se rejoignent en route peu avant le « tombeau de Brasilas ». Or c'est précisément ce qui nous fait croire à un contrepied volontaire de la part de Virgile¹². Qu'est-ce qui presse (*instat*), dans la situation présente, Lycidas et Moeris, démunis l'un et l'autre ? Retrouver la ville ? Non, mais bien plutôt, comme le souligne le v. 67, retrouver Ménéalque. Un Ménéalque qui personnifie avant tout l'inspiration poétique, et non pas la ville. L'*urgence* (*instat*) est donc poétique, et la pièce est dramatisée par cette urgence : Ménéalque est absent, et, sans Ménéalque, la poésie est lettre morte. C'est ce sens que prend, selon nous, ici (*hic*), le tombeau de Bianor. Ou bien Lycidas et Moeris restent auprès du sépulcre vide de la poésie, ou bien ils marchent à sa recherche, et tentent de retrouver la poésie vivante. Le tombeau symbolise ainsi l'espoir de voir Ménéalque *renaître* à ce qu'il est, et d'échapper à une mort poétique programmée.

Le tombeau et la fin de la poésie

On a tout lieu de croire que les *Bucoliques*, dans leur première édition (-39), s'arrêtaient à la *Neuvième*¹³. Cette pièce est donc, plus délibérément encore que la *Dixième*, une pièce de clôture : sa structure fragmentée, son éparpillement progressif, et le tombeau final dressé comme un carrefour, l'attestent, et posent la question de la survie et de la permanence de la poésie. Mais la B9 ne met pas en scène que la fin de la bucolique, elle le fait encore, croyons-nous, de la poésie dans son essence. Tout d'abord, parce que la bucolique est un genre à ce point hybride qu'elle apparaît, en dépit de son *humilitas*, comme le creuset de la poésie. Et puis, l'éviction du poète hors de son domaine rend non moins patente l'angoisse de cette disparition de la poésie. Car l'expropriation est un irrespect absolu à l'égard du poète et de sa fonction sacrée - une victoire des armes sur la paix¹⁴ – et, quand bien même le v. 67 paraît rester confiant dans le retour de Ménéalque, cette venue, force est de le constater, ne débouche sur rien qu'un

¹¹ THEOC., *Id.*7, v.10-11 : Κούπω τὰν μεσάταν ὁδὸν ἄνυμες, οὐδὲ τὸ σᾶμα / ἄμιν τὸ Βρασίλα κατεφάινετο... « Nous n'étions pas encore à la moitié du trajet, et nous ne voyions pas encore apparaître le tombeau de Brasilas » [Trad. Ph.-E. Legrand, Belles Lettres, p.8]

¹² Toutes les situations sont volontairement changées : chez Théocrite, pas de Ménéalque, le poète confirmé se nomme Lykidas, et il déploie ses talents en faveur de Simichidas (masque de Théocrite) qui est heureux d'apprendre et de montrer ses talents naissants. La relation, transparente, est celle de maître à disciple.

¹³ La *Dixième* a été ajoutée tardivement en hommage à Cornélius Gallus, soit en -37 (d'où une 2^{ème} éd. du recueil), soit, au moment de sa disparition (-26) et de sa *damnatio memoriae*, en remplacement des *laudes Galli* de G4. Quoiqu'il en soit, l'architecture initiale des *Bucoliques* semble bien avoir été conçue pour neuf pièces, le neuf étant à la fois le chiffre des Muses et du Cosmos, dans la pensée orphico-pythagoricienne. L'ajout de la B10 déplaça ce plan pythagoricien, mais ne le perturba pas fondamentalement, puisqu'il s'aligna désormais sur la structure de la décade (cf MAURY, LECLERQ, THOMAS)

¹⁴ B9, 11-13 : ...sed carmina tantum / Nostra ualent, Lycida, tela inter Martia, quantum / Chaonias dicunt aquila ueniente columbas.

horizon vide, puisque la pièce s'interrompt là. Or, comment retrouver cette voix qui manque ? Comment garantir que l'inspiration ne se tarit pas face à tant de contingences qui la frappent ?

Ce thème du tombeau est traité de manière particulièrement originale par Virgile. La subtilité de la B9 est, en dépit de la biographie et du point sensible de la spoliation, de ne jamais verser dans la déploration outrancière. Ni lamentations, ni thrènes, ni épitaphes, dont les formules sur la finitude, souvent belles, risquaient le convenu¹⁵. A l'écart des *topoi* littéraires, ce tombeau de Bianor-Ménalque garde une dimension proprement poétique. Nous croyons utile de le rapprocher d'un autre tombeau, non moins rare. Il s'agit ni plus ni moins du tombeau d'Orphée que la ville de Libèthre¹⁶ avait eu le privilège de posséder. Pausanias nous relate une curieuse légende à son sujet lors de sa visite de l'Hélicon¹⁷. Le périégète écrit, certes, deux bons siècles après Virgile, mais ses sources remontent à la plus haute histoire de la Grèce : son récit a pu être connu du poète mantouan. En l'occurrence, ces sources abordent non seulement le personnage d'Orphée, mais parlent aussi des deux autres enchanteurs que sont Linos et Hésiode : or ce sont justement les trois grands poètes mythiques que l'on trouve réunis - fait non moins rare - dans les *Bucoliques*. En B6 notamment, Virgile loue son ami poète Gallus, qu'il décrit en digne successeur d'Hésiode et de Linos. Autant de coïncidences qui permettent de supposer que le poète se réfère à une source « héliconienne », adjectif auquel il préfère, dans sa langue, celui d'« ascraéen », en hommage à Hésiode, natif d'Ascra¹⁸. Il invoque les « Nymphes Libethrides »¹⁹, allusion qui peut laisser entendre que la légende du tombeau d'Orphée à Libèthre lui était parvenue. L'orphisme est, du reste, pour Virgile, une référence essentielle²⁰ : de par sa dimension poético-religieuse, ce courant élève la poésie à une Connaissance absolue, capable de franchir les limites humaines, et d'être notamment une traversée de la mort, éclairant la vie en réciprocité. On se souvient qu'Orphée, et Musée, son

¹⁵ Cf certaines épigrammes de l'*Anthologie Palatine* : Antipater de Sidon (A.P. VII,8), Damagète (A.P., VII,9), Antipater de Thessalonique (AP, IX,6-7), Crinagoras (AP,IX,562), etc... Pour les épitaphes latines, par exemple, CIL 6243 : *Viator, uiator ! Quod tu es ego fui ; quod nunc sum et tu eris*.

¹⁶ Ville de Béotie que l'on ne connaît pas par ailleurs, pour cause, puisqu'elle a été entièrement détruite comme l'explique le récit qui suit. Le nom de Libèthre dérive du mont Libèthron de Thrace où une grotte étaient consacrée aux Nymphes. Des Thraces leur consacèrent ensuite sur l'Hélicon une grotte « Libéthrienne » ou « Libéthride » (STRABON, *Géographie* IX, 2, 25 ; X ; 3, 17), et les Nymphes qui y résidaient avaient des pouvoirs comparables à ceux des Muses (Cf B7, 21, cité *infra*)

¹⁷ PAUS., *Périég.* IX, 29-31.

¹⁸ Ascra, en Béotie, est au pied de l'Hélicon, près de Thespies. L'adjectif *Ascraeus* est employé deux fois par Virgile : B6, 70 : ... *Hos tibi dant calamos, en accipe, Musae, / Ascraeo quos ante seni, quibus ille solebat, / cantando rigidas deducere montibus ornos*. G2, 139 : ... *sanctos ausus recludere fontis / Ascraeumque cano Romana per oppida carmen*. Deux occurrences qui en appellent à la double fonction magique et sacrée du *carmen*.

¹⁹ B7, 21 : *Nymphae, noster amor, Libethrides, aut mihi carmen / Quale meo Codro, concedite...*

²⁰ Sur l'influence d'Orphée dans l'œuvre de Virgile, se reporter au livre de référence de Marie DESPORT.

fils, en gardent les mystères, dans les Champs-Élysées, auprès des Bienheureux²¹. Nul doute que cette question ait travaillé très tôt²² Virgile qui plaçait très haut la fonction poétique.

Pausanias rapporte donc que la cité de Libèthre fut entièrement dévastée, faute d'avoir suffisamment honoré le tombeau du poète enchanteur qu'elle avait eu le privilège de posséder. Ce tombeau se présentait comme une urne juchée sur une colonne. S'agissait-il seulement de perpétuer la mémoire d'Orphée ? Un culte y était-il associé ? Pausanias ne le précise pas. Les Libéthriens ne s'acquittèrent pas convenablement de leur tâche, et, ne tenant pas compte d'un oracle de Dionysos, ils furent tous décimés par un violent torrent, pour avoir laissé le soleil voir « à découvert les os d'Orphée ». Le plus intéressant est que l'incurie des Libéthriens est stigmatisée par l'opération d'un charme étrange :

« Un berger, s'étant appuyé vers le milieu du jour contre le tombeau d'Orphée, s'endormit, et il se mit en dormant à chanter les vers d'Orphée d'une voix forte et agréable; ceux qui faisaient paître leurs troupeaux ou qui labouraient la terre dans les environs, laissant chacun leurs travaux, s'assemblèrent autour du berger pour écouter ce qu'il chantait en dormant. Il arriva, je ne sais comment, qu'en se poussant les uns les autres, et en se disputant à qui serait le plus près, ils renversèrent la colonne; l'urne qui était dessus se brisa en tombant, et le soleil vit les restes des os d'Orphée²³. »

Tout arrive comme si les habitants avaient été d'autant plus fortement séduits par le chant poétique qu'ils n'en avaient fait aucun cas auparavant. Par une puissance irrésistible, celui-ci les pousse à commettre la faute qu'ils devaient éviter. C'est une vengeance plus subtile que la déferlante du torrent qui dévaste Libèthre, une vengeance qu'exercent directement les Mânes d'Orphée. Une manière de vérifier que la poésie agit par-delà la mort en punissant ceux qui ne l'ont pas cultivée.

Car ce récit est étonnant à trois titres au moins : tout d'abord, il établit une sorte de pouvoir préchrétien des reliques. En s'appuyant contre le tombeau d'Orphée, un berger anonyme est investi du don poétique qu'il exerce avec virtuosité, mais sans en avoir le moins du monde conscience puisqu'il dort (cela est répété). Il y a, ensuite, une manifestation à la fois d'envoûtement et de réincarnation : l'âme d'Orphée vient, à la faveur du sommeil, prendre possession de l'âme du berger ; rien de surprenant si l'on sait que les Orphiques, comme les Pythagoriciens, croient en la transmigration des âmes. Mais ici le phénomène est plus

²¹ E. VI, 645-647 : *Nec non Threicius longa cum veste sacerdos...*

²² Ce que montre aussi le *Culex*, œuvre de jeunesse, pour peu que celui-ci soit authentique.

²³ PAUS., *Pér.*, IX, 30, 10 [Trad. M. Clavier, 1821]

complexe : Orphée n'est pas incarné, seule sa bouche « abstraite », son inspiration donc, insuffle son pouvoir chez ce berger ; ordinairement, ce don s'exerce depuis des sources, des antres, des échos de montagnes, qui ne sont que d'autres manifestations de dieux ; ici le tombeau devient l'adjuvant poétique, au motif sans doute qu'Orphée était devenu lui-même un dieu-poète. Enfin, la séduction du chant envoûte les villageois au point de les rendre victimes de leur propre attirance. Perdant conscience d'eux-mêmes, ils renversent la colonne, dans leur empressement avide auprès du berger extatique, et cassent l'urne, qui découvre au soleil les restes d'Orphée. Ce point rappelle la nympholepsie, ou panolepsie, dans laquelle la proie, charmée, est victime de son charme²⁴. La puissance divine qui s'y exerce est d'origine souterraine : Orphée agit depuis les Enfers, en *vates* connaissant les mystères de la Mort. Or ceux-ci ne peuvent paraître au jour, « au soleil ». Les Libéthriens l'auraient compris s'ils avaient honoré la poésie, mais il est trop tard, et c'est à leur insu que le prodige s'exerce et les frappe.

Cette légende du tombeau d'Orphée est évidemment plus développée que le simple motif paysagiste que représente, en B9, le tombeau de Bianor-Ménalque. On peut aussi objecter que la mort est réelle dans le cas d'Orphée, et seulement symbolique pour Ménalque absent, comme nous l'avons montré précédemment. Pour autant, les deux axes principaux que sont la vengeance et la survie de la poésie s'y lisent chez l'un et chez l'autre. Car il n'y a pas moins vengeance, du côté de Ménalque, même si elle reste une simple menace dans la bouche de Moeris (v.6). La B9, plus radicalement que la B1, expose en effet le déni insupportable que les *novi coloni*, les vétérans des légions d'Auguste, font peser sur la bucolique. L'aigle contre la colombe chaonienne (v. 11-13). L'appropriation du bien d'autrui ne vaudra rien de bon aux nouveaux propriétaires. Ce coup de force commis à l'égard du bien sacré qu'est la poésie sera puni par la suite des événements. Si la sanction n'en est pas autrement précisée (à la différence des effets du torrent de Libèthre), c'est que ce sujet n'intéresse guère la pensée virgilienne, qui s'en remet à une *superstitio* romaine non moins implacable à l'égard du sacrilège : *quod nec vertat bene*.

D'autre part, le point commun des deux tombeaux est bien d'affirmer la persistance des pouvoirs de la poésie, à laquelle la mort ne sauraient apporter de fin comme tels. Survie métaphysique chez Orphée, dont le chant traverse la porte des Enfers pour inspirer le berger endormi. Survie de la mémoire chez Moeris et Lycidas que l'attente de Ménalque rend

²⁴ Cf Hylas (par ex. APOLL., *Arg.*, 1207-1325 ; ou B6, 43-44) entraîné par les Nymphes dans les profondeurs de l'eau. Socrate se dit lui-même « possédé par les Nymphes » (νυμφόληπτος) au point que l'enthousiasme lui fait proférer des paroles quasi dithyrambiques (*Phèdre*, 238c).

impatiens. Le rôle de la séduction du chant diffère là encore profondément dans le discours virgilien : chez lui, le chant ne détermine pas l'oubli de soi (les Libéthriens oubliant le danger), mais bien la conscience de soi : Moeris et Lycidas sont en effet tendus par l'espoir de voir la poésie (Ménalque) revivre ailleurs ; ils y retrouveront force et nouveau sens à leur vie. La vitalité et la puissance du *carmen* se manifestent donc chez Virgile non tant dans l'aboutissement de la vengeance, que dans le dépassement du tombeau, et dans la capacité de la poésie à reflourir. Il fertilise plutôt qu'il n'anéantit. Car Ménalque survit à sa « mort » symbolique, les deux bergers lui vouant une sorte de culte bienfaisant en le gardant en leur mémoire. On s'aperçoit même que la vue du tombeau les persuade d'avancer sur les traces probables d'un hypothétique Ménalque dont rien ne présage concrètement la venue. On peut en déduire que, vénérant le tombeau – le souvenir – de l'absent, ils seront pour leur part conduits sur la bonne route, celle des laudateurs (Moeris) ou des successeurs (Lycidas) de Ménalque.

Tandis qu'Orphée a fait disparaître ses admirateurs potentiels, Ménalque, demeure pour sa part inspirateur. Car la poésie ne s'arrête nullement au tombeau ; elle n'est pas gagnée par la mort, tant que son chant est respecté. Le « charme » du tombeau est de posséder et d'exercer une parole poétique qui ne demande qu'à revivre. La reconnaître, en lui vouant une sorte de respect, c'est avancer ; l'oublier, en la dédaignant, c'est laisser la mort effectuer son travail, et se condamner soi-même à une mort imminente. Le tombeau n'est ainsi pas une fin de la poésie, mais sa *traversée*. Le voir, le respecter, c'est se placer en continuateur.

Nous souhaitons à ce sujet faire ici une brève parenthèse concernant le tableau de Poussin, *Et in Arcadia ego*²⁵. L'interprétation la plus courante émise au sujet de cette œuvre est de considérer que les bergers agenouillés constatent, en pointant l'épithaphe éponyme, la limitation de la poésie, qui, « même en Arcadie » (*et in Arcadia...*) serait susceptible, elle (*ego*), de « mourir » : et l'on ajoute d'ordinaire un *vixi* supposé manquant²⁶. Le tableau serait une adaptation de la *vanitas vanitatum*, et l'on en prend pour preuve que des tableaux d'inspiration semblable de la même époque comportaient un crâne, symbole du thème macabre selon lequel tout cède à la mort. Or, conséquence de ce que nous venons de mettre en avant, le tombeau peint par Poussin, s'il est bien celui d'un poète, qui plus est poète d'une patrie poétique aussi réputée que l'Arcadie, ne saurait désigner la poésie comme un bien mortel, mais plutôt comme un bien immortel. Le doigt pointé du berger traduit une préscience et une direction qui invite à suivre un chemin tracé : à traverser le tombeau sans se limiter à lui seul. De manière orphique,

²⁵ POUSSIN Nicolas : *Et in Arcadia ego*... 1^{ère} version (1629-30 ; Château de Chatsworth), 2^{ème} version (1638-39 ; Musée du Louvre).

²⁶ Cf PANOFSKY E. 1969, *L'Œuvre d'art et ses significations*

le tombeau invite, non pas à présumer d'une mort poétique, ce que l'absence de crâne, enlevé du décor, atteste également, mais à affirmer au contraire qu'à son contact, comme au toucher d'une source, le fervent va retrouver la vie qui subsiste en lui, et s'emplir d'une inspiration nouvelle.

Mais, si le tombeau marque à la fois la fin de la bucolique et une traversée, où peuvent se rendre Moeris et Lycidas ? Nous croyons que Moeris et Lycidas laissent au lecteur l'un et l'autre choix. Rester auprès du tombeau, auprès du foyer de la poésie, c'est vivre dans le respect de la bucolique ; auquel cas, ce tombeau qui devient celui du recueil, dont il marque la fin, nous ramène, dans un mouvement circulaire à la pièce liminaire, au Tityre magistral de la B1 qui chante sous le chêne, au Tityre *canens* si magnifiquement emblématique du genre. La fin nous reporte au début : au chant silvestre non moins enchanteur que ne l'était celui d'Orphée. Le tombeau de Bianor, l'un des premiers bienfaiteurs de l'humanité, renfermera cette essence arcadienne qui façonne la bucolique virgilienne, et qui se propage aux bergers qui l'approchent. Et force est de constater que, quelques siècles plus tard, cette poésie continue de nous parler, de nous fasciner, par son art de vivre, et les intrications multiples qui jaillissent de son apparente simplicité. Nous sommes toujours auprès de ce tombeau qui parle.

Mais l'on peut aussi dépasser ce tombeau, et tenter, tout en gardant ce carrefour en mémoire, poursuivre sa route. Ce qui traduit, à notre sens, non pas l'abandon ou la trahison du genre bucolique, mais bien la transformation de cette poésie en autre chose, qui n'en gardera pas moins la trace. Depuis l'Antiquité, les commentateurs de Virgile ont mis en avant, à juste titre, les différences de style qui caractérisaient ses trois recueils : humilité ludique des *Bucoliques*, sérieux didactique des *Géorgiques*, historicité épique de l'*Enéide*. Mais il est nécessaire aussi de ne pas écarteler ce qui en fonde l'unité d'inspiration, au profit de catégories de classification. Même si les *Bucoliques* paraissent très éloignées de la facture de l'*Enéide*, l'arcadisme poétique constitue le point d'articulation de ces recueils, arcadisme que l'on définira simplement ici²⁷ comme une compréhension et un éloge des origines. Si l'on observe une gradation parmi les recueils de Virgile, il n'y a jamais rejet, de sa part, de sa poésie antérieure, mais plutôt de fréquentes allusions ou autocitations d'un recueil à l'autre. La plus célèbre est le dernier vers des *Géorgiques*, *Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi* (G4, 566), qui répond au premier vers des *Bucoliques* : *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi*. La fin nous ramène au point de départ, à l'essence du chant arcadien, mais en même temps, elle est conscience exigeante de sa nécessaire transformation. L'achèvement que marque le parfait

²⁷ Sur cet arcadisme complexe, COLLIN F., Thèse Latin 2005, « *Pan etiam Arcadia mecum si iudice certet* », *Virgile et l'esthétique arcadienne dans la poésie latine*. A paraître.

cecini souligne qu'il est indispensable de passer à autre chose, et d'adapter toujours la poésie aux besoins de l'époque. Ceci s'accompagne sans doute d'une nostalgie très virgilienne propre à tout poète qui ressent le travail du temps et des origines. Les *Bucoliques* restent ainsi le foyer vivant de l'inspiration du poète, le tombeau orphique qu'il dépasse, mais qui gardera en lui toutes les potentialités de son chant, et dont on retrouvera les qualités dans ses recueils ultérieurs.

L'adieu à Mantoue et l'inspiration poétique

Le *Bianoris sepulchrum* est peut-être un détail réaliste que le voyageur pouvait apercevoir aux abords de Mantoue. Dans le poème, il devient encore une sorte de personnification de la cité natale du poète, signifiée à travers son fondateur mythique. L'apparition, puis l'effacement probable de sa silhouette, au fur et à mesure que les bergers avanceront, vient dire, à ce moment précis, que Mantoue « mourra » pour Virgile, c'est-à-dire qu'il est en train de quitter sa patrie. Toutefois, l'éloignement n'est qu'envisagé, au futur²⁸, et le tombeau continue à occuper le champ visuel, comme un hommage ultime et une preuve de fidélité. A travers lui, Virgile a donc voulu esthétiser son adieu à Mantoue.

Les conditions qui ont poussé le poète à quitter définitivement sa patrie, en -37, restent obscures. L'expropriation, contre laquelle il aurait d'abord été protégé²⁹, le frappa finalement, et marqua son départ, pour Rome puis pour Naples où il s'établit. L'aide d'Alfenus Varus, à qui Virgile adressa d'abord un éloge soutenu (B6, 6-12³⁰), ne fut sans doute pas à la hauteur. Le consul de -39 n'avait pas les mêmes goûts littéraires que Pollion³¹, et il voulut appliquer les instructions reçues avec un zèle excessif, poussé du reste par la rancune personnelle qu'il nourrissait à l'égard des Mantouans³². Virgile eut-il à défendre ses terres contre un voisin soldat qui l'agressa³³ ? Finit-il par se lasser, comme Giono l'a écrit avec verve³⁴, et par obtenir de

²⁸ B9, 62 : *veniemus* ; 65 : *levabo* ; 67 : *canemus*.

²⁹ Grâce d'abord à Asinius Pollion, du parti antonien, qui gouverne la Cisalpine de -45 à -41 ; puis grâce à Alfenus Varus, son successeur en -40, un césarien mandaté par Octave pour répartir l'*ager publicus* (POMP. *Dig.*, I, 2, 2, 44 ; GELL. VII, 5, 1). L'intervention personnelle d'Octave, que rapporte un Tityre enchanté, suite à l'audience qu'il obtient de lui à Rome (B1, 6-10), est sans doute une invention dans le motif, même si une rencontre avec Octave (celle qui permet au poète de se faire connaître du Prince et de sa cour ?), vers -39 (PLESSIS-LEJAY, p.VIII), reste probable dans la biographie de Virgile.

³⁰ Les B6, B1 et B9 auxquelles nous référons ici datent très probablement de la même année -40

³¹ Lequel s'éloigna de Cisalpine, après la défaite de L. Antonius à Pérouse.

³² PLESSIS-LEJAY, Introduction, p.VIII-IX

³³ DONAT, Vie de Virgile, 20 : « *Deinde <scripsit> Georgica in honore Maecenatis, qui sibi mediocriter adhuc noto opem tulisset adversus veteranis cuiusdam violentiam, a quo in altercatione litis agrariae paulum afuit quin occideretur.* »

³⁴ GIONO J. 1960, *Les Pages immortelles de Virgile*, Paris, Buchet-Chastel, p.11 : « C'est un soudard qui ne pense qu'à ruiner le bien et s'en faire de la ressource à bamboche. »

Mécène une compensation ailleurs ? Y-eut-il une affaire d'adultère avec la femme de Varus³⁵, qui valut de surcroît que le consul lui retirât tout soutien ? Le deuxième fragment de B9 semble attester que quelque chose s'est rompu avec le dignitaire :

Immo haec quae Varo, necdum perfecta, canebat :
« *Vare, tuum nomen (superet modo Mantua nobis,*
Mantua vae miserae nimium vicina Cremonae!)
*Cantantes sublime ferent ad sidera cycni.*³⁶ »

Ces trois vers sont cités comme le témoignage d'un temps révolu : le poète s'y proposait de chanter Varus, et espérait conserver en retour sa terre de Mantoue. Mais la supplique *superet modo*, entre parenthèses, n'a plus lieu d'être, le sort de Mantoue étant scellé comme celui de sa voisine, la « malheureuse Crémone ». La mention de Crémone vise encore Varus qui en était originaire³⁷. Comprenons : Mantoue subira le même sort malheureux que celui qu'un Crémonais lui-même n'a pas hésité à infliger à sa ville natale. Varus n'a pas complu à Virgile, qui avait pourtant déjà porté haut son nom (B6). Peut-être a-t-il, en politique puissant, dédaigné les vers d'un simple poète. Ce qui expliquerait que Virgile n'ait pas achevé ses chants (*necdum perfecta*), et qu'il remette cette tâche à des poètes supposés plus grands que lui, ces « cygnes », dont la mission sera de porter le nom de Varus « jusqu'aux étoiles ». L'ironie est cinglante : quels poètes Mantoue conservera-t-elle après les coupes sombres qui seront effectuées ? Varus ne se doutait pas que Virgile serait nommé un jour « le cygne de Mantoue ».

En tout état de cause, Virgile montre dans presque chaque bucolique, et particulièrement en B9, que l'inspiration poétique dépend d'un sol. Que celui-ci plus qu'un indice de propriété, agit comme une nourriture spirituelle, un enracinement de l'être à son milieu. Et que, s'il vient à manquer, c'est, avec ce lien profond, l'inspiration qui périclité. Sans terre, Ménéalque ne chantera plus, et l'on perdra la mémoire de ses poèmes. Son absence en B9 symbolise donc bien une mort (le mot n'est pas trop fort), une mort poétique latente. Au fil du recueil, la figure liminaire de Tityre (B1), modèle du berger *recubans* (possédant un sol), et donc *canens* (« méditant » poétiquement son lien à la nature) a cédé la place à un Ménéalque *spoliatus*,

³⁵ SERVIUS in *Buc.* 3.20: *aiunt enim hoc: Varus, tragoediarum scriptor, habuit uxorem litteratissimam, cum qua Vergilius adulterium solebat admittere, cui etiam dedit scriptam tragoediam, quam illa marito dedit tamquam a se scriptam. hanc recitavit Varus pro sua.*

³⁶ B9, 26-29 : « J'aime encore mieux, tout imparfaits qu'ils sont, ces vers qu'il [= Ménéalque] chantait pour Varus: "O Varus, pourvu que Mantoue nous reste, Mantoue, hélas! trop voisine de la malheureuse Crémone, nos cygnes élèveront en mélodieux accents ton nom jusqu'aux astres. » [Trad. E. de Saint-Denis]

³⁷ GREEN P. 2005, *The poems of Catull*, University of California Press, Glossaire, p.272 : « A nativ of Cremona in Cisalpine Gaul, Alfenus Varus... »; JUHLE J.-Cl. 2004, *La critique littéraire chez Catulle et les Elégiaques augustéens*, Louvain, Peeters, p. 8, note 22 : « Furius Bibalculus [était originaire] de Crémone, comme P. Alfenus Varus et Quintilius Varus. »

perdant tout. Un malheur semblable frappait Mélibée (B1), mais celui-ci s'attardait un peu, recueilli un temps par son ami, et quelques chants splendides lui venaient encore. Ménéalque, lui, a disparu, comme Virgile disparaîtra du paysage mantouan après -37.

Ménéalque, on l'a souvent remarqué, est un masque de Virgile³⁸. Le choix de ce pseudonyme, comme celui de Tityre, appartient à l'onomastique arcadienne. Ménéalque est « l'habitant du Ménale », Tityre, le « gardien du troupeau³⁹ ». Le Ménale est une montagne qui inspire Pan, lequel, en retour, rend la nature enchantée, la « forêt mélodieuse » et les « pins jaseurs »⁴⁰. C'est une poésie totalement en phase avec son environnement. Mais pour peu que cet équilibre se rompe, et la poésie perd son socle, le troupeau s'éparpille, comme Moeris et Lycidas cherchent leur raison d'être. L'inspiration est une donnée fragile, qui rend hommage à la présence. Elle ne crée pas des utopies déconnectées de ce réel, mais bien en prolongement avec lui. En mettant en scène sa propre disparition dans la B9, Virgile-Ménéalque a donc traduit que la spoliation du sol équivalait à la confiscation de l'inspiration. Le poète ne pouvant plus chanter à Mantoue, il s'est figuré absent, et s'est projeté dans le tombeau de Bianor pour signifier qu'il était « mort » pour Mantoue, qu'il n'y reviendrait plus.

Malgré ce congé donné à regret, Virgile ne cessera pour autant de saluer sa cité et de lui rendre hommage dans les *Géorgiques* comme dans l'*Enéide*⁴¹. Le tombeau poétique était-il une manière de situer un lieu à sa propre mémoire ? De se donner un sépulcre dans sa patrie tant aimée ? Virgile sait bien, comme Horace ou Ovide, que la seule immortalité qui tienne est celle du poème-monument. Dans un rare moment d'orgueil, au début de G3, il annonce l'*Enéide*, « temple » qu'il édifiera, dit-il, en l'honneur d'Octave, sur les bords du Mincio à Mantoue. Et il précise que cette « victoire » poétique⁴² se mesure à la taille du monument que la longueur de sa vie humaine lui aura laissé le loisir d'édifier : *modo uita supersit*⁴³. En langage virgilien, l'œuvre ne peut être que le *carmen* parvenu au plus haut degré de perfection, capable d'égaliser les grands poètes Enchanteurs dont il avait rempli les *Bucoliques*. Concernant l'*Enéide*, pour

³⁸ En B5, 86-87, il revendique la paternité de B2 et B3. Les ressemblances autobiographiques abondent en B9, mais non en B3, où le personnage se dispute avec Damoetas.

³⁹ Τίτυρος a une origine dorienne et dérive de σάτυρος, le Satyre compagnon de Pan. A Sparte, le Tityre était le bélier porteur de la clochette qui conduisait le troupeau (cf PLAZENET J. 1994) et le τιτυριστής un joueur de chalumeau guidant le bouc.

⁴⁰ B8, 22-24 : *Maenalus argutumque nemus pinosque loquentes / Semper habet ; semper pastorum ille audit amores / Panaque, qui primus calamos non passus inertes.* »

⁴¹ Par exemple : G2, 180-181 : *et qualem infelix amisit Mantua campum, pascentem niveos herboso flumine cycnos* [Mantoue a perdu ses cygnes blancs... ses grands poètes ?] ; G3, 3 : *primus Idumaeas referam tibi, Mantua, palmas* ; E10, 198-201 : *Ille etiam patriis agmen ciet Ocnus ab oris, / fatidicae Mantus et Tusci filius amnis, / qui muros matrisque dedit tibi, Mantua, nomen, / Mantua, dives avis...*

⁴² G3, 8-9 : *...temptanda uia est, qua me quoque possim / tollere humo uictorque uirum uolitare per ora.*

⁴³ G3, 10-11 : *primus ego in patriam mecum, modo uita supersit, / Aonio rediens deducam uertice Musas.*

l'achèvement de laquelle le temps manqua au poète, il ne voulut ni plus ni moins que la destruction du *monumentum*, jugé imparfait, indigne. Les *Bucoliques* étant pour leur part achevées, elles correspondaient au début d'une nouvelle vie qui emmenait le poète, bien vite remarqué, vers d'autres horizons. Il laissa donc son existence passée dans ce tombeau prémonitoire dressé à Mantoue. Tombeau poétique, ancré dans les origines et le paysage mantouans, qui fut comme l'enracinement de Virgile resté toujours fidèle, même sous d'autres cieux, à sa patrie. Tombeau à la fois si vrai, et si peu réductible à un lieu, tant il se résume au chant qui le porte.

La B9 délivre donc, à l'issue du recueil, un message poétique de premier ordre. Virgile n'y a pas seulement signifié la déception de son expropriation personnelle, mais a voulu traduire les obstacles qui menacent la poésie de disparition, et les hommes de paix. En dépit de sa mort symbolique, son Ménalque témoigne, en accord avec l'orphisme, de l'ancrage du *carmen* dans le sol de la terre aimée, tout comme de sa survie par-delà les contingences et la finitude. On a cherché à évincer la poésie, mais celle-ci ne meurt pas ainsi. Si Virgile a bien quitté sa patrie, il n'en est pas moins resté le poète de Mantoue. Il a tracé un chemin sur lequel, comme Moeris et Lycidas, il est permis de s'engager, et signifié par là que le dépassement incessant du chant est nécessaire à sa renaissance. Poésie et mort sont liées, mais le *carmen*, tant qu'il dure et magnifie la vie, assure la victoire sur le néant. C'est pourquoi l'apparition du tombeau de Bianor dans la campagne mantouane, gagnée peu à peu par le silence et le soir, revêt cette beauté troublante, mêlée de nostalgie et d'espoir.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BONNEFOY Y. 1995, *Dessin, couleur et lumière*, Paris, Mercure de France.
- 1953, « Les Tombeaux de Ravenne », in *L'Improbable et autres essais*, p.13-30, Paris, Idées Gallimard
- DANGEL, J. 1999, « *Formosam resonare doces Amaryllida siluas*, écritures métriques et métamorphoses poétiques », in *Estudios de métrica latina*, p. 257-280.
- 1997, « Le *carmen* latin : rhétorique, poétique et poésie », *Euphrosyne*, Vol. 25, Lisbonne.
- DEREMETZ A. 2000, « La terre inspirée et le poète-paysan », *Noesis*, 4, p. 155-179.
- 1995, *Le Miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion

Franck Collin - *Carmina tum melius, cum uenerit ipse, canemus*
(*Bucoliques* 9, 67). À propos d'un tombeau poétique virgilien

DESPOIT M. 1952, *L'Incantation virgilienne, Essai sur les mythes du poète enchanteur et leur influence dans l'œuvre de Virgile*, Bordeaux, Delmas.

GRIMAL P. 1985, *Virgile ou la seconde naissance de Rome*, Paris, Flammarion.

LECHATTELLIER J.-B. 1928, *Bucoliques – Géorgiques - Enéide*, Paris, Gigord, 14^{ème} éd.

LECLERCQ R. 1996, *Le Divin Loisir. Etude sur les Bucoliques de Virgile*, Bruxelles, Latomus

MAURY P. 1944, «Le secret de Virgile et l'architecture des *Bucoliques*», in *Lettres d'Humanité*, p.71-147.

MILNER J.-Cl 2004, *Mallarmé au tombeau*, Paris, Verdier

PANOFKY E. 1969: *L'Œuvre d'art et ses significations*, « *Et in Arcadia ego...* », p.278-303, Paris, Gallimard (pour la traduction française)

PLAZENET J. 1994, « *L'Idylle VII de Théocrite, Les Thalysies* » in *L'Antiquité classique*, p.82-108, Paris

PLESSIS F. - LEJAY P. 1913, *Oeuvres de Virgile*, Paris, Hachette.

THOMAS J. 1998, *Virgile, Bucoliques, Géorgiques*, Paris, Ellipses

THUILLIER J. 1988, *Nicolas Poussin*, Paris, Fayard.

- 1974, *Tout l'œuvre peint de Poussin*, Paris, Flammarion.