V

LES PRINCIPES DE LA POÉTIQUE VIRGILIENNE[1]

par R. LECLERCQ

Maître de Conférences honoraire à l'Université Charles de Gaulle Lille III

SOMMAIRE. — *Les* **deux principes** *de la poétique virgilienne consistent : 1) à créer une* **forme rigoureuse** *qui met en évidence la signification de l'œuvre; 2) à créer un « héros » qui exprime l'œuvre entière et la met en perspective. De la forme des Bucoliques se dégage leur signification, un* **éloge d'Octave**, *que Mélibée exprime à lui seul. De même, de la* **construction** *des Géorgiques apparaît leur signification, l'expérience du Cosmos, qu'exprime le personnage d'***Orphée**. *De la* **structure** *de l'Énéide, qui exprime à elle seule l'aventure du héros, ressort en même temps la geste de la fondation de Rome. C'est* **Platon** *qui inspire à Virgile de construire des œuvres intelligibles en une seule intuition intellectuelle, et les personnages qui les expriment sont autant d'***images de l'Amour** *qui accompagne leur contemplation.*

EPITOME. — *Vergili artis poeticae sunt principia duo, primum ut operis species sic accurate fingatur et tanquam in legentis conspectu disponatur ut conspicua sit eius operis significatio, secundum ut praecipua persona inveniatur quae opus illud exprimat totum et ostendat. Hic demonstramus Vergili opera perspicue instructa esse, et Mœliboeum, Orphea et Aenean illius praecipuae personae partes agere. Ex Platonis disciplina oritur poetae tantus amor operum tam dilucide in uno animi contuitu perceptorum, et Platonici amoris imagines sunt illae praecipuae personae.*

Nos recherches récentes sur les *Bucoliques*[2] ont mis en évidence ces deux caractères de leur esthétique, auxquels elles doivent, selon nous, leur éminente beauté :

1) Le rôle tout à fait exceptionnel du berger Mélibée dans la I^re^ *Bucolique*.

2) La construction rigoureuse de l'ensemble.

Ces deux traits sont d'autant plus remarquables qu'ils n'ont en apparence aucun rapport entre eux, ni surtout aucun rapport avec la beauté proprement pastorale de l'ouvrage : il semble donc bien — à moins de les attribuer à une inspiration momentanée du poète — que c'est au-delà des *Bucoliques* et de leur esthétique particulière, sans doute dans quelques principes généraux de la poétique de Virgile, que nous devions chercher leur origine. C'est ce que nous voulons vérifier : or, si ces caractères observés relèvent bien d'une même Poétique,

1) Nous devons trouver entre eux dans les *Bucoliques* mêmes une relation précise.

1. On verra tout ce que cette recherche doit à J. ROUSSET, *Forme et Signification*, Paris, Corti, 1962.

2. R. LECLERCQ, *Recherches sur l'Esthétique des Bucoliques de Virgile*, thèse, 1991. En cours de publication aux Éditions Latomus.

2) Nous devons retrouver leurs homologues, avec le même rapport entre eux, dans les autres œuvres de Virgile.

Nous rendons compte ici de cette recherche.

LES TROIS GRANDES VISIONS DU *VATES*

I — Première Vision : les *Bucoliques*

a) Les *Bucoliques* utopiques.

Avec la mort de César, et la perspective de nouveaux troubles, plus rien dans la vie politique actuelle ne répondant à son attente Virgile n'a plus d'espoir qu'en un secours venu du ciel de César divinisé. Dans cet état d'esprit, rêvant à la vie simple des bergers de Théocrite, où il voit le retour à la Nature, le rejet de toute institution, un nouveau point de départ politique, Virgile conçoit ses *Bucoliques* comme un rêve utopique, prérévolutionnaire :

Ses *Bucoliques* sont en effet, comme tant d'utopies, une construction très rigoureuse : le poète a fait en sorte que, saisissant l'ouvrage dans son ensemble, en mémoire, nous voyions les différents poèmes qui les constituent se disposer en couples, symétriques par rapport à la V^e^ *Bucolique*, et étagés, de façon à suggérer un triangle isocèle, dont le sommet est occupé par cette V^e^ *Bucolique*; où chaque couple de poèmes symétriques traite particulièrement de l'un des différents thèmes du genre pastoral — l'amour, le chant, le mythe —, et où la V^e^ *Bucolique*, la *Bucolique* « parfaite » du sommet, rassemble en elle les divers thèmes répartis dans les différents couples étagés sous elle :

	Buc. V		
Buc. IV		*Buc.* VI	Le Mythe
Buc. III		*Buc.* VII	Le Chant
Buc. II		*Buc.* VIII	La Passion

Et l'on s'aperçoit que pour assurer à son œuvre, en mémoire, cette forme d'un triangle isocèle, le poète a été jusqu'à compter ses vers pour préciser la longueur des côtés, et jusqu'à déterminer le vers précis du sommet.

Virgile donne ainsi à ses *Bucoliques* la forme d'un triangle, et c'est un triangle signifiant : nous allons le voir en suivant son histoire, que l'on peut reconstituer grâce à certaines dates communément admises.

Un premier état de l'ouvrage a dû exister à partir de la V^e^ *Bucolique*, la plus anciennement datable, parue en 42 à l'occasion des Jeux Funèbres en l'honneur de César; en 42 une guerre froide oppose, depuis la mort de César, les deux chefs césariens Antoine et Octave. Virgile qui est en Cisalpine auprès du gouverneur Pollion, dont il est le client et l'ami, ne prend parti pour aucun; l'un et l'autre sont des massacreurs; et le jeune Octave

qui règne sur l'Italie est très impopulaire : il s'est montré féroce à Philippes et à Pérouse, et pour loger les soldats, qui sont les véritables maîtres du pouvoir triumviral, il a jeté sur les routes toute une population de Cisalpine. Virgile se réfugie donc dans l'Utopie; sans doute compose-t-il alors un premier recueil formé des *Bucoliques* les plus anciennes, autour de la V^e^ *Bucolique*, c'est-à-dire autour de César, et consacrées à Pollion.

Or voici qu'entre 40 et 38, dans ces « *Bucoliques* à Pollion » sont introduits les poèmes IV et VI : en effet c'est en 40 à l'occasion de la paix de Brindes entre Antoine et Octave que fut composée la IV^e^ *Bucolique*, où un Enfant mythique annonce un prochain Âge d'Or, et c'est en 39 pour le consulat de Varus qu'a été écrite la VI^e^ *Bucolique*, où le personnage de Silène chante les mythes les plus monstrueux.

C'est donc entre 42 et 38, années de terreur et de proscriptions, qu'a été construit le triangle formé par l'ensemble des poèmes II à VIII, que nous avons décrit plus haut. Quelle est maintenant la signification de cette forme triangulaire et en particulier celle du triangle mythique des *Bucoliques* IV, V et VI?

Suivant une hypothèse très solide de P. GRIMAL [3] renforcée par une longue tradition, il faut reconnaître dans le Daphnis de la V^e^ *Bucolique* le symbole de César; d'autre part nous avons soutenu l'hypothèse non moins solide, étayée elle aussi par la tradition, que le *Puer* de la IV^e^ *Bucolique*, dans cet ensemble clos que constitue l'Utopie Virgilienne, ne pouvait symboliser que le jeune Octave [4]. Si l'on admet que dans le symbole de Daphnis les contemporains pouvaient facilement reconnaître César, plus facilement encore devaient-ils interpréter le symbole du « *Puer* », appellation que l'on donnait au jeune Octave. Et l'on voit ainsi comment dans ce jeu des symboles et des symétries nous devons interpréter le Silène aviné de la VI^e^ *Bucolique*, « opposé » symétriquement dans la structure au *Puer* de la IV^e^ *Bucolique* : il « oppose » à la pureté et à l'innocence de l'Enfant mythique sa corpulence d'ivrogne mythique; de même à l'Âge d'Or qu'annonce l'Enfant s' « oppose » le Chaos d'excès et de violences chanté par Silène; nous disons que le Silène de la VI^e^ *Bucolique*, pour les contemporains, symbolisait immédiatement l' « opposant » d'Octave, Antoine, ce colosse bien connu par ses débauches, et qui de plus se présentait aux peuples orientaux comme un Nouveau Dionysos.

Cette opposition du Puer-Octave annonciateur de Paix et de Bonheur à l'ivrogne Silène-Antoine et à ses fantasmes colore d'une nuance nettement octavienne l'Utopie jusque-là toute neutre des « Bucoliques à Pollion ». N'est-elle pas le signe évident d'une intervention d'Octave qui, au sein même de la paix précaire de Brindes, assure contre Antoine sa main-mise sur l'Italie? L'ouvrage n'en reste pas moins, dans son ensemble, une construction utopique : il reste attaché exclusivement à Daphnis, symbole my-

3. P. GRIMAL, *La cinquième Églogue et le culte de César*, dans *Mél. Picard*, Paris, 1949, p. 406-419.

4. *Op. cit.*, p. 224-259.

thique de César, et de manière si triomphaliste, que le poète s'est arrangé pour placer le sommet au v. 56 où César est porté aux nues :

Candidus insuetum miratur limen Olympi

Simplement, au sein de l'utopie, se marque une préférence pour le « *Puer* », symbole mythique d'Octave, et celle-ci reste aussi vague dans ses motifs que l'exaltation de Daphnis-César.

Remarquons que depuis le début de cette étude, sans considérer le contenu pastoral des poèmes, sans dire un mot des bergers, nous ne faisons qu'interpréter une forme, schématisée par les symboles mythiques, qui donne sa véritable signification à l'ouvrage.

b) Le triangle politique.

Nous n'avons considéré jusqu'à maintenant que l'ensemble des poèmes II-VIII. En effet c'est un ensemble homogène, qui appartient au monde indéterminé de l'utopie, et en aucun de ses poèmes n'y sont représentés des événements précis : la politique n'y apparaît qu'allusivement par l'intermédiaire des symboles mythiques, et à travers la forme et ses modifications.

Ce qui distingue fortement les poèmes I et IX des autres, c'est leur contenu historique précis : les bergers Tityre et Mélibée de la I^re^ *Bucolique*, les bergers Lycidas, Moeris et Ménalque de la IX^e^ sont mêlés étroitement aux événements politiques de 42 en Cisalpine. Cette année-là parmi les cités cisalpines, qui viennent justement, grâce aux mesures de César, d'accéder au droit de cité, certaines sont frappées par les évictions décidées par les Triumvirs ; tout cela est représenté dans la I^re^ *Bucolique* : Mélibée et Tityre sont deux de ces nouveaux citoyens, et Mélibée est un de ceux qui doivent s'exiler. Songeons maintenant à l'étonnement des lecteurs qui connaissaient Théocrite : ils s'attendaient à rêver de la vie des bergers dans la nature, et ces « *Boucolica* » de Virgile les plongeaient d'emblée dans l'actualité la plus lamentable ! Manifestement il y a dans cette intrusion inattendue de la politique quelque provocation de l'auteur ou de ceux qui ont autorité sur lui, une volonté de frapper le lecteur et de l'intriguer.

C'est encore à Octave que nous devons cette nouvelle transformation des *Bucoliques* : on a vu que déjà en 40, avec l'introduction des *Bucoliques* IV et VI, il s'opposait une première fois à Antoine, dont il subissait l'ascendant humiliant ; or vers 37, Octave se dégage définitivement de cette emprise par un revirement politique complet : tout césarien qu'il est, il renoue avec le parti sénatorial, revient à la politique traditionnelle de Cicéron, et célèbre avec éclat cette volte-face en épousant Livie, entrant ainsi dans la toute puissante famille des Claudii.

Étudions maintenant cette transformation :

1) La I^re^ *Bucolique*, hardiment placée en introduction, est un poème de propagande qui a un double rôle :

Après avoir annoncé clairement au public les nouveaux changements politiques, au moyen de quelques mots-clés habilement placés dans le texte,

a) Elle contient une magnifique description du bonheur apporté par Octave.

b) Elle met hors de cause Octave qui devait se faire pardonner les évictions dont étaient victimes en Cisalpine tant de nouveaux citoyens.

2) La forme précédente de l'ouvrage, qui nous portait d'un seul mouvement vers le mythe de César, dont le triomphe au Ciel était encore accru par la présence mythique de ses lieutenants à ses pieds, est maintenant singulièrement modifiée : détail significatif, le Triangle, avec l'arrivée de la politique, perd le sommet triomphaliste du vers 57 [5].

3) En tout cas dans la forme nouvelle, aux précédents symboles mythiques répond le personnage réel du « Juvenis »; aux précédentes aspirations mythiques répondent les réalisations actuelles de la I^re^ *Bucolique* : les « *otia* », promis par César dans la V^e^ *Bucolique* (*Buc.*, V, v. 60), sont maintenant réalisés sur terre, grâce à Octave (*Buc.*, I, v. 6) dans la I^re^ *Bucolique*.

Ainsi la I^re^ *Bucolique* — et la IX^e^ *Bucolique* — donnent aux *Bucoliques* leur Forme, et donc leur Signification définitives : l'ouvrage qui était utopique, devient politique; les *Bucoliques* sont essentiellement une œuvre de propagande en faveur de l'action politique qu'Octave vient d'entreprendre sous le haut et lointain patronage de César.

Considérons maintenant les bergers de cette *Bucolique* :

Tityre, ce campagnard pittoresque qui recrée à lui seul tout le mime pastoral, a pour rôle de manifester sa vive reconnaissance à Octave pour sa *Libertas*, ce droit de cité nouvellement acquis; ses propos nous apprennent indirectement sous quelle nouvelle enseigne politique ce droit a été accordé.

À côté de ce rôle modeste, celui de Mélibée nous étonne : lui l'exilé, condamné à mourir sur les routes, ou dans les rues de Rome, frappé d'un des plus grands malheurs, surtout pour l'homme antique, à peine l'entendons-nous se plaindre! Au contraire il ne cesse de s'extasier sur le bonheur de Tityre! C'est lui donc qui indirectement exalte en Tityre les bienfaits d'Octave. Mais il fait plus, car au moment de se plaindre, loin de s'en prendre à Octave, c'est l'implacable Discordia qu'il accuse! C'est lui donc qui, indirectement, excuse Octave. C'est ainsi Mélibée qui, pour l'essentiel, s'acquitte à lui seul de la double fonction assignée à la I^re^ *Bucolique*; or elle-même, nous l'avons dit, donne à la forme entière sa signification définitive. Ainsi Mélibée supporte-t-il à lui seul les *Bucoliques* tout entières.

Regardons d'un peu plus près ce berger :

L'attitude de Mélibée suppose un don exceptionnel de détachement, de sympathie et de générosité; malgré sa souffrance, il se laisse ravir par le

5. Il est difficile de décider de ce qu'était le nouveau sommet étant donné l'érosion possible du texte : le nouveau sommet de nos éditions, le v. 46, est un vers insignifiant; il nous renverrait à l'ensemble de la V^e^ *Bucolique*; mais sans doute est-ce le v. 44 tout proche que le poète à choisi,

Formosi pecoris custos formosior ipse.

nous invitant ainsi à méditer plus précisément sur la mort de César? Dans les deux cas se serait plutôt le destin tragique de César qui nous serait ainsi évoqué.

bonheur d'un autre, sans la moindre jalousie, sans presque d'amertume. Comparons-le à son fruste compagnon : lequel est plus à envier? Tityre, tout satisfait de son modeste avoir, ou Mélibée, le poète dépossédé qui trouve en lui-même assez d'âme pour oublier sa souffrance dans la joie de son compagnon et dans la contemplation de la nature? C'est ainsi que Mélibée donne à l'ouvrage entier son caractère spirituel.

Surtout Mélibée est un personnage tragique, victime innocente de cette divinité méchante qu'est la Discordia, et nous ne pouvons oublier cette voix tragique; c'est elle qui donne aux *Bucoliques* leur poignante beauté, car le bonheur dont elle nous parle n'est plus une utopie radieuse et un peu froide, mais le rêve d'un misérable; l'œuvre en retentit tout entière : à son sommet César, répondant à cette voix, n'apparaît plus en Triomphateur mais en Héros généreux et tragique.

Ainsi l'apparition de Mélibée a révélé au poète les intentions profondes de sa création; c'est vers ce personnage qu'il était conduit : l'ouvrage prenant avec lui sa forme définitive et son « sens intime et ultime »[6], n'exalte pas seulement le programme politique d'Octave, mais provoque notre transfiguration spirituelle sur le modèle du héros divinisé : c'est au cœur de l'homme rénové, se dépassant lui-même pour la gloire éternelle de Rome, que commence l'œuvre politique d'Octave.

Concluons : 1) Les *Bucoliques* sont une forme, et c'est cette forme qui leur donne leur signification.

2) Dans la représentation de cette forme se détache un personnage, qui la met en perspective, l'exprime tout entière et la domine spirituellement.

Nous avons atteint notre premier objectif : nous savons maintenant que les deux caractères relevés plus haut étaient bien les deux principes de la création des *Bucoliques*, et nous avons éclairé le rapport qu'ils ont entre eux. Voyons maintenant si nous pouvons retrouver ces principes à l'origine des *Géorgiques* et de l'*Énéide*.

II — Deuxième Vision : Les *Géorgiques*

On a reconnu de longue date la construction rigoureuse des Géorgiques[7], l'achèvement parfait de cette œuvre que DRYDEN appelait « the best poem by the best poet ». On y distingue deux parties :

Les produits de la terre : (1.056 v.) :

Livre I : Les céréales.

Livre II : Les cultures arbustives.

L'élevage des animaux : (1.132 v.) :

Livre III : Le grand et le petit bétail.

Livre IV : Les abeilles.

6. S. DOUBROVSKY, *Corneille et le dialectique du héros*, Tel Gallimard, 1963, p. 15.
7. J. PERRET, *Virgile*, Connaissance des Lettres, Hatier, 1965, p. 59-70.

À l'intérieur de cet ouvrage on reconnaît un certain nombre de correspondances formelles :

1) Ressemblance entre les livres III et IV :

a) ils se divisent tous deux en deux parties égales (livre III : 283 et 280 vers; livre IV : 283 et 286 vers).

b) ils ont tous deux un plan rigoureux.

Au contraire les livres I et II sont plus divisés et ont un plan plus varié.

Donc une I^re^ opposition : (I-II) 〈 〉 (III-IV)

2) Cette I^re^ opposition de structure est renforcée par la présence d'un long préambule aux livres I et III (42 v et 48 v.).

3) Enfin chaque livre se terminant par un épisode ou une digression de longueur variable, on note une différence très grande entre les épisodes des livres I et IV :

Livre I — Prodiges avant et après la mort de César : 49 v.
Livre II — Éloge de la vie champêtre : 84 v.
Livre III — La peste des animaux : 92 v.
Livre IV — Épisode d'Aristée : 241 v.

Telle est donc la forme des *Géorgiques* que nous y distinguons en mémoire deux parties à peu près égales, bien différenciées et nettement séparées (I-II 〈 〉 III-IV) avec une forte opposition portant sur la fin des livres I et IV (I 〈 〉 IV).

L'effet essentiel de toutes ces oppositions formelles est évidemment de porter toute l'attention du lecteur sur la fin du livre IV [8].

D'autre part on observe dans tout l'ouvrage une autre opposition formelle, d'ordre stylistique, entre son contenu essentiellement didactique, et d'importantes digressions. Cette opposition crée chez le lecteur deux attitudes opposées :

1) Dans les parties didactiques qui multiplient conseils, préceptes, injonctions, etc., avec une grande variété de procédés et de ton, le poète s'adresse impérieusement au paysan, stimule son énergie, l'incite au travail, lui indique les moyens matériels et spirituels d'en venir à bout, et en particulier les secours qu'il peut trouver dans l'observation attentive de la nature et du ciel. Ce ton autoritaire exerce indirectement une forte emprise sur le lecteur déjà conquis par la poésie : s'identifiant très vite au paysan, il se trouve plongé avec lui, au contact même des choses, dans l'intimité de la Nature, et tourné sans cesse vers l'observation attentive du Cosmos [9]. Ces passages didactiques servent ainsi essentiellement à éveiller chez le lecteur une conscience très vive et très concrète du Cosmos.

2) Le lecteur, ainsi maintenu — de plein gré — dans cette emprise du

8. Pour tout ce qui précède, voir BROOKS-OTIS, *Virgil, a study in civilized poetry*, Oxford, 1964, p. 146-154.

9. La lecture de n'importe quel manuel ou traité de pêche, chasse ou cuisine, convaincra le lecteur le plus incompétent. Citons un chef-d'œuvre, qui n'est guère dépassé dans un art qui n'a guère évolué, « *The compleat Angler* », d'IZAAK WALTON (1653), Oxford Univ. Press 1982, très technique, très proche de la rivière, et où l'auteur remplace les digressions virgiliennes par des chansons de « Old merry England ».

monde, ne peut s'en dégager qu'avec les digressions, espaces réservés à la réflexion, à la contemplation, où il peut se confronter au Cosmos qui l'entoure.

Ces nouvelles oppositions formelles entre parties didactiques et digressions ajoutent leur effet à celui des premières oppositions formelles entre les livres : or on se souvient que celles-ci portaient toute notre attention sur la fin du livre IV ; cette fin du livre IV étant consacrée à la longue digression sur Orphée, il en résulte que la forme entière de l'ouvrage, et sa signification portent entièrement sur cette digression : les diverses confrontations entre l'homme et le Cosmos, répétées tout au long de l'ouvrage, trouvent leur aboutissement dans une méditation sur Orphée.

Les Contenus.

Relisons maintenant les *Géorgiques* et voyons comment de livre en livre se développe cette réflexion [10] :

Livre I. Ce livre auquel le poète a donné l'allure un peu fruste d'un vieil almanach et le ton rude du vieil Hésiode traite de l'agriculture proprement dite, c'est-à-dire de la culture des céréales, la plus traditionnelle, la plus vénérable ; Virgile y insiste sur la lutte incessante que doit mener le paysan contre la terre, et sur la résistance, et même l'hostilité qu'elle lui oppose, il lui indique comment sortir vainqueur de ce combat : les diverses pratiques, l'observation des signes favorables ou non, la prière. Alors le lecteur prend conscience du Cosmos qui le domine, tantôt tutélaire, tantôt menaçant. Et se dégageant de cette emprise il apprend, avec le Mythe du Travail selon Virgile, que c'est une Providence qui gouverne ce Cosmos, et non le hasard lucrétien, et qu'elle a voulu que l'homme, par son travail, en découvre lui-même toutes les ressources. Le ton de ce livre est pessimiste : l'homme — « *durum genus* » — entouré d'un monde hostile, comme frappé de malédiction, ne peut compter que sur son courage et sur l'aide incertaine des dieux.

Livre II. On se souvient de la composition plus libre de ce livre ; elle est en rapport avec son sujet, qui est la culture des arbustes, et surtout de la vigne. Ici il ne s'agit plus pour le paysan de lutter contre un sol ingrat ; au contraire la nature cette fois vient au devant de lui, mais avec trop de spontanéité, de fougue, et il s'agit de dominer cette exubérance ; cette vigne qu'il faut dompter est plus vivante, plus proche de nous et nous nous sentons en sympathie avec elle. Aussi, après le livre I, celui-ci est le livre des consolations : le poète chante le bonheur de revivre le printemps comme une nouvelle naissance du monde, de vivre en Italie, la plus belle région du monde, le bonheur enfin, longuement exalté, de la vie pure et sainte des paysans, contre-partie du dur labeur exigé par la Providence, et si proche du seul bonheur que le poète demande aux Muses : puisse-t-il accéder à la

10. Pour tout ce développement nous revenons à BROOKS-OTIS, *op. cit.*, p. 148 sqq. et à J. PERRET, *op. cit.*, p. 61-67.

contemplation profonde du Cosmos et de ses mystères! Sinon qu'elles lui accordent de contempler humblement la Nature.

Livre III. Ouvrant la deuxième partie, ce livre, on s'en souvient, se distingue des deux précédents par son organisation rigoureuse. Cette rigueur formelle convient au livre de l'élevage, le livre de la domination. Mais pour ces bêtes que nous dominons, notre sympathie est bien plus profonde que pour la vigne car nous partageons avec elles le Désir et la Mort. Deux longues digressions nous le rappellent, parmi tant de soins à donner au troupeau : « *Amor omnibus idem* »! La folie de désir qui s'empare des cavales n'est pas différente de la passion qui précipite Léandre dans les flots de l'Hellespont pour retrouver Héro; et l'épizootie du Norique, longuement racontée à la fin, nous rappelle que les troupeaux aussi ont leur « Peste d'Athènes ». Ainsi à l'humble contact des bêtes, notre sensation du Cosmos devient plus intime, et nous commençons à nous apercevoir que nous contemplons en lui notre destin.

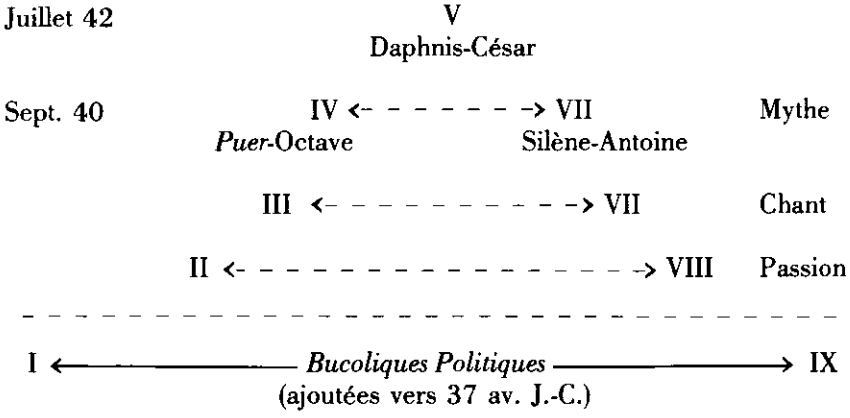
Livre IV. On passe des troupeaux aux abeilles, comme de la pesanteur à la grâce. On n'élève pas les abeilles, elles nous ignorent, elles organisent elles-mêmes leur travail; aussi l'observation attentive de la Nature, requise partout dans les *Géorgiques*, s'impose particulièrement à l'apiculteur, l'une de ses tâches les plus importantes étant d'observer le travail des abeilles pour en tirer profit. Et l'observation, fascinante ici, nous fait entrer en sympathie avec elles. Nous les admirons d'abord pour leur merveilleuse intelligence dans l'organisation de leur cité — il n'y a pas d'utopie qui soit aussi minutieusement rêvée —, et pour les vertus romaines, l'entier dévouement, l'énergie de tous les instants, qu'elles déploient pour leur cité et pour leur roi. Mais aussi les abeilles sont pures, elles se reproduisent sans le sexe — ce qui les différencie de nous et des autres espèces — et ainsi leur race, gardant toute sa vigueur, est immortelle. Enfin et surtout, en cas même de disparition de l'espèce entière, elles ont la possibilité de renaître et c'est évidemment cette résurrection miraculeuse qui les distingue de tous les êtres. On comprend que les abeilles sont le signe d'un autre monde : par un privilège de Dieu elles participent, plus que les autres animaux, de l'âme divine répandue partout dans le Cosmos.

Ainsi peu à peu, approfondissant notre méditation cosmique sous le signe de la sympathie sommes-nous amenés, non seulement à préciser notre situation dans le Monde mais à nous découvrir nous-mêmes à travers l'expérience progressive que nous faisons de celui-ci :

d'abord en lutte contre une terre hostile que nous ne dominons qu'avec l'aide de Dieu, nous commençons à découvrir en nous-mêmes avec la vigne, ce qu'est la vie incontrôlable, et cette vie, que nous sentons en nous, bientôt se révèle proche de celle des bêtes par la chaleur du sang et la menace de la mort, et plus proche enfin des abeilles, par l'Esprit qui l'anime. Ainsi le Monde se fait révélateur de l'Homme.

Et nous arrivons ainsi à la digression finale consacrée à Orphée, image de l'Homme au sein du Cosmos. L'Homme, nous le voyons dans les *Géorgiques*, pris dans les lois « nécessaires » du Cosmos, lois qui sont aussi

Triangle des « Bucoliques » Utopiques II-VIII
(à partir de 40 av. J.-C.)



Oct. 43	Le Triumvirat. Antoine-Octave-Lépide. Début des Proscriptions.
Juillet 42	Fêtes en l'honneur de César. *Buc.* V
Oct. 42	Bataille de Philippes. Victoire des Triumvirs. Rivalité entre Antoine et Octave.
En 42	Droit de Cité accordé aux Cisalpins. Expropriations de certains Cisalpins (après octobre).
Sept. 40	Paix de Brindes. Apaisement provisoire entre Octave et Antoine. Mais : *Buc.* IV et VI. Propagande d'Octave en Italie contre Antoine (39).
En 37	Revirement politique d'Octave. Défense de cette politique : *Buc.* I.

« libératrices » car elles sont le moyen de dominer ce Cosmos par la connaissance et par le travail; à cet Homme son âme distincte du corps assure une échappée vers un Dieu, qui est sans doute transcendant chez Platon, mais que le syncrétisme virgilien ne distingue pas du Cosmos[11]. Tel Orphée, être spirituel et pur, plus que les abeilles : son chant manifeste en lui la présence cosmique de l'Esprit; par la force de son chant entraînant tous les êtres derrière lui, il domine la Nature, il vainc les forces infernales et la Mort elle-même; mais aussi être charnel, et au moment où l'Esprit le fait atteindre à l'immortalité comme l'abeille, il est victime comme les Bêtes du Désir et de la Mort. Et il est significatif que la Descente d'Orphée aux Enfers soit annoncée par la Descente du jeune dieu Aristée au fond des eaux claires : les eaux claires, symbole de pureté et de fraîcheur, sont asso-

11. R. LENOBLE, *Histoire de l'idée de nature*, Albin Michel, 1969, p. 218-225. Sur le syncrétisme virgilien, R. LECLERCQ, *op. cit.*, p. 565-580 et 587-603.

ciées à l'éternelle jeunesse, mais aussi à l'innocente cruauté des dieux, auxquels s'oppose l'Homme et son destin tragique, déchiré entre la nuit de la Chair et de la Mort, et la Lumière de l'Esprit.

Concluons :

1) Nous retrouvons dans les *Géorgiques* le même rapport entre Forme et Signification que dans les *Bucoliques*.

2) Orphée joue dans les *Géorgiques* le rôle de Mélibée dans les *Bucoliques* : ici encore l'œuvre entière trouve son accomplissement dans une image de l'Homme qui la met en perspective, l'exprime toute entière, et la domine spirituellement.

Nous retrouvons donc, appliqués aux *Géorgiques*, les deux principes que nous avions trouvés à l'origine des *Bucoliques*.

III — Troisième Vision : *L'Énéide*

A — Un premier caractère formel dont il faut tenir grand compte : l'*Énéide* est la première épopée où la division de l'ouvrage en livres est en étroit rapport avec sa forme et sa signification; cela tient évidemment au contenu et à la disposition de ces livres, mais surtout à ce caractère qui leur est essentiel : leur indépendance entre eux. Cette autonomie des livres nous est confirmée par l'étude attentive de leurs débuts et de leurs fins, qui ressortent le plus souvent comme autant de points d'opposition de chacun d'entre eux avec ceux qui l'encadrent [12] : par exemple le dernier vers du livre III nous laisse dans la salle du banquet sur les derniers mots d'Énée :

« *Conticuit tandem factoque hic fine quievit* »;

le vers 1 du livre IV,

« *At regina gravi iamdudum saucia cura* »,

commence un tout autre récit, centré sur un autre personnage (le même « *At regina* » marque le début des trois grands épisodes qui composent ce récit : IV, 1 : L'union des amants; IV, 296 : Les souffrances de Didon; IV, 504 : La mort), sur un ton différent, celui de l'amour tragique (« *saucia cura* »). Les derniers vers du livre IV enfin sont empreints du silence et de la gravité de la mort offerte à Didon par les déesses apitoyées. Nouveau contraste, et très fort, avec le livre V, dont le vers 1 qui suit immédiatement commence un autre récit,

Interea medium Aeneas iam classe tenebat/
Certus/iter,

où les malheurs de Didon sont expédiés avec le « *interea* », tandis qu'Énée, qui a retrouvé sa résolution, (« *certus* ») est déjà en pleine route (« *medium iter* »).

Autre exemple : le livre III, dont le sujet est parfaitement circonscrit,

12. Nous suivons ici pour l'essentiel l'étude de F. F. J. WORSTBROCK, *Elemente einer Poetik der Aeneis*, Münster Westf., 1963, p. 26-31.

avec son unité d'action, le voyage d'étape en étape avec son unité de lieu, la mer, qui réapparaît sans cesse; c'est le livre des aventures d'Énée, dont la dernière est son arrivée à Carthage,

III, 715 *Hinc me digressum vestris appulit oris*;

on peut les suivre à la manière de Didon et de sa sœur, ignorantes des *fata*, et qui considèrent Énée comme un bel aventurier, ou à la manière du héros lui-même, qui profite de l'accueil et ne sait rien de ce qui l'attend; mais on s'aperçoit que le poète a orienté ces aventures sur le plan d'ensemble : c'est ainsi qu'à la lecture, l'on voit disparaître les évocations de Troie, tandis que celles de l'Hespérie, puis de l'Italie, se font de plus en plus insistantes; et de façon très significative, pour marquer les adieux à Troie, le poète a placé au milieu du livre la longue étape à Buthrote, où s'est édifiée une « petite Troie », où les prophéties d'Hélénus tournent Énée — et le lecteur — entièrement vers l'Italie [13]. Ainsi chaque livre s'insère dans le dessein de l'ensemble, où il se distingue parfaitement avec son unité propre de temps, d'espace, d'action et de ton.

L'autonomie de chaque livre étant ainsi fortement marquée entre un début et une fin qui le détachent de ses voisins, l'*Énéide* n'est pas conçue comme le récit continu d'événements qui se suivraient de livre en livre : les différents livres représentent les étapes essentielles d'une action qui figure à l'arrière-plan comme leur support [14], et si l'*Énéide* reste une épopée, c'est-à-dire essentiellement un récit, dont la qualité essentielle est la continuité, elle le doit au poète, qui est constamment présent par le caractère propre de son style [15], conduit le récit d'épisode en épisode, et préserve ainsi l'unité linéaire sous-jacente. Mais nous verrons aussi que cette technique, la plus grande innovation depuis Homère, qui ordonne en une forme faite pour être comprise et contemplée [16] une suite de « tableaux » néotériques, avec leurs deux qualités de Brièveté et de Variété qui rendent cette forme mémorisable, implique toute une métaphysique [17].

B — L'ensemble de l'ouvrage présente d'autres aspects formels :

1) Une première division en deux parties égales très nettement opposées par le contenu :

a) La 1re partie (livres I-VI), inspirée de l'*Odyssée*, rapporte les errances d'Énée.

13. *Id., ibid.*, p. 73.

14. *Id., ibid.*, p. 70 : « Vergils Kompositionsprinzip hat die zwölf Bücher alz zwölf Form- und Sinneinheiten geschaffen ». En opposition complète avec R. HEINZE, *Vergils epische Technik*, Leipzig, 1928 (p. 262-264; 453-458). HEINZE reconnaît bien l'indépendance des livres mais, partant de l'idée préconçue d'un récit continu, y voit un échec pour la « cohésion logique de l'ensemble ».

15. B. OTIS, *op. cit.*, chap. III, p. 41, The subjective style.

16. Ainsi suivant les livres : I : La Tempête. II : (À Carthage) Chute de Troie. III : (À Carthage) Le Voyage. IV : (À Carthage) Énée et Didon. V : La Sicile. VI : Les Enfers. VII : Le Latium. VIII : Pallantée. IX : (Combat) Le Camp des Troyens. X : (Combat) Le Champ de Bataille. XI : (Combat) Devant la Ville. XII : (Combat) Énée et Turnus.

17. Claude-Edmonde MAGNY, *L'Age du Roman Américain*, Seuil, 1948, p. 111 sqq. J.-P. SARTRE, *Situation I*, p. 70, La temporalité chez FAULKNER.

b) La 2e partie (livres VII-XII), inspirée de l'*Iliade*, est consacrée aux combats d'Énée en Italie.

Cette opposition de contenu est soulignée par une opposition formelle [18] :

Au début du livre I, le déchaînement de la tempête symbolise l'hostilité des éléments.

Au début du livre VII, le déchaînement d'Allecto annonce l'hostilité des dieux et des hommes.

2) Cette première construction en deux parties se trouve « étayée » par une construction en trois parties égales, aussi nettement distinctes [19] :

a) La 1re partie (livres I-IV) contient :

L'épisode de Didon,
qui se situe à Carthage,
où Énée affronte l'épreuve de l'Amour.

b) La 2e partie (livres V-VIII) est une transition où l'on distingue nettement :

Livres V-VI : l'Oubli du passé carthaginois.
Livres VII-VIII : L'Espérance de l'Avenir italien.

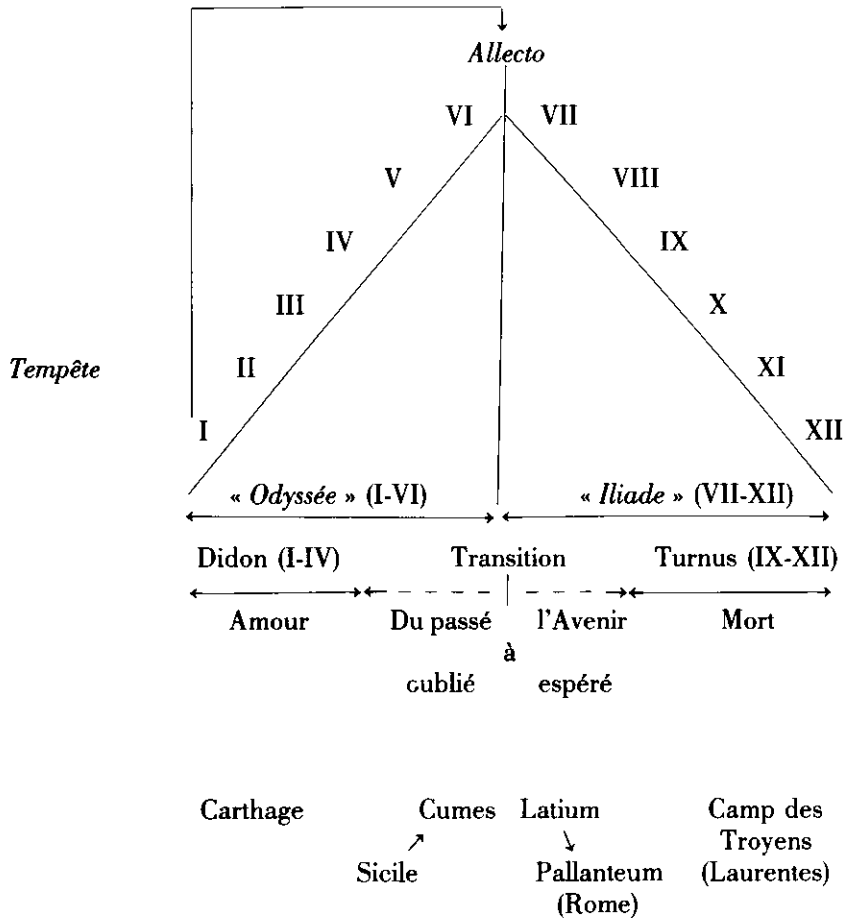
c) La 3e partie (livres IX-XII) contient :

L'épisode de Turnus,
qui se situe en Italie,
où Énée affronte l'épreuve de la Mort.

La 1re et la 3e partie, rigoureusement symétriques, sont aussi nettement opposées par leur thème, et cette opposition thématique est encore formellement accentuée par de nombreux procédés stylistiques.

Ainsi cette ample forme de l'*Énéide* se présente à nous, parfaitement mémorisable, dans ses diverses constructions d'ensemble comme dans ses étapes successives, et elle nous présente à elle seule la signification de l'œuvre. Est-il nécessaire de la représenter en triangle, faut-il imaginer un sommet, en raison de la symétrie des parties ? Rien n'est moins sûr. Virgile ne nous donne pas comme dans les *Bucoliques* des indications sur la construction de son œuvre et il serait vain de chercher dans l'*Énéide* un sommet significatif. Rien ne nous dit qu'il faille voir là un signe d'inachèvement. La 1re construction en deux parties symétriques, qui recouvre le tout, nous fait comprendre les intentions profondes du poète : soucieux de l'originalité de son héros, il ne sort pas celui-ci directement d'Homère pour lui faire prolonger sa carrière dans la conquête de l'Italie. Au contraire, il nous fait assister à sa formation, et cela nous est signifié d'abord par la forme même de l'œuvre : toute la première partie (livres I- VI) est entièrement initiatique ; nous y suivons les tribulations incertaines d'Énée, sous la direction de son père, jusqu'à l'initiation suprême qu'il reçoit aux Enfers, et après laquelle seulement il est un « homme nouveau », prêt aux conquêtes épiques de la deuxième partie.

18. V. Poschl, *Die Dichtkunst Virgils, Bild und Symbol in der Aeneis*, Innsbrück, 1950, p. 23-57.
19. J. J. Worstbrock, *op. cit.*, p. 84-102.



La 2e construction en trois parties nous fait pénétrer plus avant dans le contenu de l'œuvre et révèle davantage encore les conceptions originales de Virgile : quelle épreuve, avant toutes les autres, Énée doit-il surmonter durant son initiation? Et quelle épreuve suprême doit-il affronter ensuite? Ici encore la Forme même de l'œuvre nous le montre : l'Amour d'abord, la Mort ensuite. Or, nous le savons depuis notre méditation sur Orphée, ce sont là les deux risques de l'humaine condition. Cette humaine condition, — non point celle d'un dieu, ni d'un demi-dieu —, qui est celle même du héros virgilien, et sa véritable grandeur.

Ainsi la Forme agit comme révélateur de la Signification profonde de l'œuvre : elle nous montre, supportant la geste de la Fondation de Rome, qui jamais ne sera oubliée, les forces essentiellement spirituelles et morales d'un héros humain.

Bien des obstacles, semble-t-il, attendaient Virgile pour la conception de son héros : Homère ne lui était pas d'un grand secours. On a noté [20], par

20. R. HEINZE, *op. cit.*, p. 5-62 et 81 sqq.

exemple, que l' « *Odyssée* » d'Énée, contrairement à celle d'Ulysse, n'avait rien d'un retour, qu'elle était au contraire un départ vers l'inconnu. Plus profondément, le poète ne pouvait faire d'Énée un nouvel Achille, ni même l'opposer à Achille ! Toute la tradition l'en empêchait : n'était-il pas d'abord pour les Romains, celui qui « porte son vieux père sur ses épaules » ? Ne devait-il pas aussi tomber amoureux de Didon ? Traits fort peu héroïques ! Et surtout, faute impardonnable, lui, le père de la patrie romaine, avait survécu à sa propre patrie, en fuyant devant l'ennemi ! Mais Virgile pouvait aisément tourner ces difficultés, la forme qu'il a donnée à son œuvre nous l'indique. La ville de Troie est morte, mais non la cité troyenne : grâce à Énée les Pénates sont sauves, le foyer n'est pas éteint, et Rome va naître de ce centre pur de vie spirituelle. Pour représenter cette naissance Virgile renouvelle celui qui en est le héros, le reforme devant nous, à partir de rien ; en effet ce héros, chargé de mission divine (I, 180-207), nous apparaît d'abord comme un naufragé, jeté par la tempête sur un rivage inconnu : or sa première pensée est de partir à la recherche de ses compagnons perdus (et nous n'oublierons jamais son regard anxieux tourné vers le large), puis de trouver pour ceux qui restent le gibier et surtout, malgré son angoisse, les mots de réconfort. Énée est un héros dans la droite ligne de Mélibée et d'Orphée : comme Mélibée il n'est plus rien, un vagabond, marqué par l'horreur et la honte de la patrie perdue ; mais il a le même dépouillement de soi, la même générosité que Mélibée. Comme Orphée il se laisse aveugler par la passion, et va même y succomber de façon humiliante (IV, 215-218 ; 260-263), mais ce sera pour mieux se ressaisir, et retrouvant une force d'âme invincible, porté par l'espérance qui est la plus belle forme de sa *Pietas*, il oublie la honte de Troie, la honte de Carthage, pour mieux se lancer vers le triomphe promis : tel est le combat d'un héros qui a les faiblesses d'un homme, mais qui en a aussi les forces essentiellement spirituelles. Il se conquiert lui-même avant la conquête de Rome, et rassemble ainsi en lui seul le poème entier sous ses deux aspects, toute la vision du *Vates*.

Concluons :

1) Après avoir saisi à travers la Forme de l'*Énéide* l'essentiel de sa Signification.

2) Nous retrouvons avec Énée ce personnage qui exprime à lui seul l'œuvre entière et la propose à notre contemplation.

* * *

Nous avons répondu aux questions que nous posions à l'origine de cette étude :

a) Il existait bien un rapport entre la construction des *Bucoliques* et le personnage de Mélibée.

b) Nous trouvons dans les deux autres œuvres virgiliennes les homologues de ces deux caractères.

Nous pouvons donc conclure que nous avons bien affaire avec eux aux deux principes fondamentaux de la Poétique de Virgile. Avec les *Buco-*

liques nous sommes invités à contempler en mémoire — et à exalter — l'œuvre politique d'Octave; avec les Géorgiques nous est présentée une méditation sur notre destin cosmique; enfin l'*Énéide* offre à notre contemplation la naissance et le destin de tout un peuple.

À chacune de ces œuvres est associée une image de l'homme, un personnage que nous appellerons le Héros. Et sans doute, en chacune des trois œuvres, comme en toute œuvre rigoureusement construite, la psychologie de ce « héros » est modelée par l'esthétique de l'ensemble : la grandeur tragique de Mélibée, en accord avec la haute figure de César qui domine toute l'œuvre répond à une nécessité esthétique; elle nous fait sentir combien la seule construction utopique était incomplète; la figure tourmentée d'Orphée, partagé entre la passion invincible et les plus hautes aspirations de son âme vient conclure une grave méditation sur le destin cosmique de l'homme; enfin nous l'avons vu, l'*Énéide* nous fait assister à la formation de son héros, autant qu'à ses hauts faits.

Nous verrons plus loin la portée exacte de cette recherche de la Forme, la qualité essentielle qu'ont en commun les trois « héros » virgiliens et de quel principe elle procède; mais il fallait bien dégager d'abord ces deux points :

a) chaque fois la Forme de l'œuvre nous éclaire sur sa Signification,

b) chaque fois aussi l'œuvre contemplée dans son ensemble trouve son expression vivante en un Héros, qui non seulement nous rapproche d'elle, mais aussi nous prête son regard et son âme pour la contempler et la revivre.

Sources de la Poétique de Virgile

I. La construction de l'ensemble formel

1) Nous avons déjà montré combien la construction des *Bucoliques* était une application exacte de la méthode que Platon appelle dialectique, qui consiste à organiser hiérarchiquement, en un système unificateur, les vérités partielles qui se rattachent à la vérité recherchée : celle-ci apparaît ainsi comme une unité supérieure, synthèse des premiers résultats obtenus. Le texte majeur est ici celui du *Phèdre* (265 d) :

vers une forme unique, mener grâce à une vision d'ensemble, ce qui est en mille endroits disséminé afin que, par la définition de chacune de ces unités, on fasse voir clairement quelle est celle sur laquelle on veut, pour chaque cas, faire porter l'instruction

Dans les *Bucoliques* la vision synoptique des poèmes a réduit leur multiplicité à une unité supérieure, les « menant » à la Forme unique du Triangle, porteuse de la Signification d'ensemble et permettant de « voir clairement » sur quelles unités — ici la I^re^ et la V^e^ *Bucoliques* — « porte l'instruction ». Application plus nette encore dans les *Géorgiques*, où l'opposition formelle des divers Livres permet de regrouper les diverses unités qui les composent

— parties didactiques et digressions — en une unité supérieure qui est la Forme de l'ouvrage, et de dégager « clairement » en celle-ci l'importance de la dernière digression sur Orphée... On se souvient des unités formées dans l'*Énéide* par les divers groupes de livres — groupes I-IV, V-VII, VIII-XII — que la vision synoptique rassemble et distingue en même temps en une Forme qui « fait voir clairement » leurs rapports entre eux et leur Signification définitive. Ajoutons que pour l'*Énéide* la contemplation de l'œuvre s'accompagne d'une représentation platonicienne du temps : nous avons vu en effet que le style du poète préservait la continuité de l'action et du temps, bien que la division du récit en livres indépendants le fractionnât en épisodes, en « temps forts ». Or le temps s'arrête avec la contemplation finale de l'ensemble en mémoire, et entre cette contemplation immobile et le déroulement temporel du récit nous avons le même rapport, qu'établit le Démiurge (*Timée*, 37 c sqq.) pour concevoir le déroulement du devenir de ce monde, entre l'éternité qui est indivise, et son image mobile, que l'on peut nombrer et diviser, et qui est le Temps [21].

C'est donc au platonisme de Virgile qu'il faut attribuer ce premier principe de sa Poétique, qui consiste à donner à l'œuvre une Forme où elle trouve sa Signification. Chez Platon, ce principe est essentiellement réservé à la recherche rationnelle de la Vérité; il n'a pas d'application proprement esthétique.

2) Observons alors — puisque le grec parle d'art et de poésie en termes d'émotions et puisque *to kalon*, dans le *Banquet*, n'est pas objet de contemplation esthétique mais de désir [22] — que chaque œuvre de Virgile nous propose deux plaisirs, celui de la poésie, qui est de l'ordre de l'Imagination, et celui de la Forme, qui est de l'ordre de la Raison, ces deux plaisirs pouvant se retrouver dans une même contemplation : je puis retrouver l'enchantement des *Géorgiques* et des profondes sensations, en contemplant de loin leur ordonnance majestueuse, qui me conduit à la méditation sur Orphée. Or devant ces deux plaisirs... « *nous voilà comme deux échansons devant qui sont placées deux fontaines : l'une, celle du plaisir que l'on pourrait comparer à une fontaine de miel; l'autre, celle de la sagesse, fontaine sobre qui ne contient pas de vin et d'où coule une eau âcre et saine. C'est le contenu de ces deux fontaines qu'il y a lieu de s'appliquer à mêler le plus convenablement possible* » (*Philèbe*, 61 cd). Nous voilà ainsi renvoyés au *Philèbe* : il nous y est dit que tout ce qui existe dans l'univers se répartit sous deux formes, Limite et Illimité. Le rôle de la Limite est d'introduire la mesure et le nombre dans tout ce qui se refuse à une détermination précise, dans l'Infini, domaine du Plus et du Moins, du Fort et du Doucement, dont l'oscillation ne cesse que lorsqu'apparaît « le mesuré », le « combien » : chaque être est ainsi un mixte où se mêlent l'infini et le fini. En particulier le bonheur est un être où se mêlent, et se limitent réciproquement, la

21. L. ROBIN, *La pensée grecque et les origines de l'esprit scientifique*, coll. L'évolution de l'Humanité, Albin Michel, 1973, p. 264.

22. R. G. COLLINGWOOD, *Plato's philosophy of art*, dans *Mind*, 34, 1925, p. 165-171; p. 162 : « the glamour of art, beauty, is for Socrates an essentially emotionnal thing »; p. 165 : « *to kalon*... : the desirable or good ».

volupté et la sagesse, qui sont l'une et l'autre infinies et indéterminées par leur nature. Pourtant dans ce mélange la sagesse a la pré-éminence : en effet, étant par essence voisine de l'intelligence suprême de Dieu qui préside à l'Univers, plus que le plaisir, elle est la cause du bonheur.

Chacune des œuvres de Virgile se prête rigoureusement à cette analyse :

a) Elle offre dans son contenu le plaisir de la poésie. Or nous le savons, pour Platon la poésie, comme tout art, est une apparence confuse du monde de la perception, et ce monde lui-même est une apparence confuse de la seule réalité, qui est idéale [23]. Aussi la poésie, apparence d'une apparence, et qui ne relève ni de la science ni de l'opinion, mais de la seule imagination, n'a qu'un lointain rapport avec la vérité; pourtant son rôle, comme celui de l'imagination, est loin d'être négligeable : car elle crée des images, certes inconsistantes comme des rêves, mais qui renvoient à la vérité, l'entourent d'émotion, la rendent sensible sous forme imaginative, en sont des symboles, nous en révèlent la présence voilée.

b) Elle offre dans sa Forme le plaisir de la Raison. Car la poésie, si l'on se laisse séduire par ses images, si l'on ne dépasse pas le symbole vers la vérité pressentie peut devenir maîtresse d'erreur : elle devient « *le poison de l'esprit de ceux qui l'écoutent et contre ce poison le seul remède est de connaître la juste valeur de cette poésie* » (*Rép.*, 595 a). Or ce remède qui abolit ou atténue le chatoiement des images et contient le plaisir de la poésie dans ses justes limites, c'est précisément la contemplation de la Forme intelligible, derrière laquelle nous pressentons la Beauté, « *seule en elle-même et par elle-même, éternellement jointe à elle-même par l'unicité de la forme, tandis que toutes les autres choses sont belles par participation à cette beauté* » (*Banquet*, 211 ab).

Ainsi chacune des œuvres de Virgile se développant dans le plaisir de la poésie, s'accomplit dans cette contemplation de la Forme, en une « Hymne à la Beauté intellectuelle ».

II. Le Héros virgilien

C'est en approfondissant le platonisme que nous trouverons l'origine du 2e principe de la Poétique virgilienne. Il convient de retenir en effet des analyses précédentes que chez Platon la contemplation de la Forme, qui procure le plaisir de la Raison, dépassant la seule satisfaction rationnelle de l'ordre, s'accompagne de ferveur spirituelle. La démarche logique du *Phèdre* rappelée plus haut (265 d), que Platon définit comme l'activité normale de la pensée, est fondée sur la réminiscence : en effet l' « *acte de réflexion* » qui consiste à « *s'exercer selon ce qu'on appelle Idée, en allant d'une multitude de sensations vers une unité* »... « *consiste à se ressouvenir des objets que jadis notre âme a vus, lorsqu'elle s'associait à la promenade d'un*

23. Chaque fois entre l'apparence et la réalité qu'elle semble être, il y a ce rapport qui est précisément la « Mimêsis ». R. G. COLLINGOOD, *ibid.*, p. 161 : « *Mimesis*, expresses the relation between an appearence and the reality which it appears to be ».

dieu » (249 c). Devant la beauté de la construction logique Socrate se ressouvenant de cette beauté éternelle, s'affirme comme le « *poursuivant* » du dialecticien, « *sur la trace qu'il laisse derrière lui, comme sur celle d'un dieu* » (266 b). Il se souvient, possédé du démon Amour qui le fait délirer. Le support de l'ordre logique que l'on peut admirer est donc l'Amour, épuré du sensible, dans une âme qui en a éprouvé l'imperfection : le *Banquet* nous représente ce démon comme le fils de Pénia (Pauvreté) et de Poros (Esprit d'entreprise), celui-ci étant lui-même fils de Mêtis (Intelligence) (203 a). Avec une telle ascendance, toujours inquiet, toujours plein de courage et de vie, toujours riche en aspirations, Amour donne aux mortels le « *désir de se faire un nom et de s'assurer pour l'éternité une gloire impérissable : pour cette fin-là ils sont prêts à courir tous les périls, plus encore que pour leurs enfants; prêts aussi à dépenser leur fortune, à s'imposer n'importe quels travaux, à sacrifier enfin leur vie* » (208 cd). En cet Amour que nous décrit Diotime, pauvre, démuni, mais plein de dévouement et d'abnégation de soi, plein de « *fécondité selon l'âme* » (208 e), qui ne reconnaît les traits du Héros virgilien que nous décrivons plus haut? L'innovation de Virgile, comparé à son maître Platon, est d'inventer ce personnage, produit de l'œuvre, donnant à l'œuvre son expression vivante, la reflétant tout entière en son âme. L'Amour, dont l'objet est, « *non point le beau, mais de procréer et d'enfanter dans le beau* » (*Banquet*, 206 e) anime l'œuvre entière de Virgile, c'est lui qui, personnifié trois fois dans le Héros, nous emporte avec elle dans son élan par-delà le sensible, vers la contemplation de la beauté « *éternelle, incréée et impérissable* » (*Ibid.*, 211 a). Ainsi Virgile est comme ces artistes que sont les philosophes de la *République*, « *qui travaillent sur le modèle divin* » (500 d), et tournent « *souvent les yeux de deux côtés, d'une part vers l'essence de la justice, de la beauté, de la tempérance et des autres vertus semblables, et d'autre part vers la copie humaine qu'ils en tracent* » (501 b).

Virgile n'a pas entrepris de traduire en poésie la métaphysique de Platon; il semble qu'il ait trouvé chez Platon le premier principe d'une Forme, l'idée de construire en mémoire une œuvre architecturale, qu'il ne pouvait d'ailleurs réaliser qu'en appliquant en chacune des parties le principe néotérique de la brièveté, de l'intensité. C'est en cela que son art est « l'expression d'une pensée architecturale, l'un des principes de la culture d'Occident » [24]. Ce principe essentiel de la Forme, qui s'accompagne chez Platon

24. H. FOCILLON, *Art d'Occident*, Lib. Armand Colin, I, L'art roman p. 114 : « art monumental dans toutes ses parties, où la sculpture est l'expression d'une pensée architecturale... »; et comment alors ne pas rapprocher l'image stylisée de l'homme que nous propose Virgile, des sculptures architecturales romanes, forme dansante du Saint-Pierre de Moissac, statues-colonnes du portail sud de la cathédrale du Mans? Et si « la théologie visionnaire de Scot Érigène », n'inspire pas directement l'iconographie romane, mais « aide à en comprendre le climat intellectuel » (*ibid.*, p. 96-97) climat que nous dirions surtout spirituel, c'est directement selon nous la religion platonicienne qui éclaire l'image spiritualisée de l'Homme chez Virgile. De part et d'autre le style fait de ces images les signes « d'un dialogue avec l'autre monde » (A. MALRAUX, *La tête d'obsidienne*, Gallimard, 1974, p. 257). Comment ne pas évoquer aussi Saint-John PERSE (*Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, « Oiseaux », p. 411-413. Ne dirait-il pas de l'homme virgilien, produit de l'univers formel et du réel, ce qu'il dit de l'Oiseau de BRAQUE : « Franchissant la distance intérieure du peintre il le suit vers un monde nouveau sans rien rompre de ses liens avec son milieu originel... » et, « hors de sa migration... (il) a commencé de vivre le cycle de ses mutations. Il habite la métamorphose. Suite sérielle et dialectique. C'est une suc-

de ferveur spirituelle, Virgile le met au service d'une intuition fondamentale qui le conduit d'œuvre en œuvre à la recherche mystique de la Beauté éternelle, et de l'Homme appelé à la contempler.

cession d'épreuves et d'états, en voie toujours de progression vers une confession plénière, d'où monte enfin dans la clarté la nudité d'une évidence et le mystère d'une identité : unité recouvrée sous la diversité ».