VI

CHANTER EN DIALOGUES DANS LA POÉSIE LATINE : ESTHÉTIQUE DU VRAI OU BEAU MENSONGE ?

par Jacqueline DANGEL
Professeur à l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)

SOMMAIRE.— *Le pouvoir d'une voix chantée est beaucoup plus fort que celui d'un registre parlé. Aussi, quand le poète est soucieux de donner à entendre la vérité, la forme d'un dialogue chanté est-elle plus efficace que celle d'une monodie ou d'un chant en solo. On relève à ce titre trois cas majeurs. 1)* ***Dans l'épopée****, cette forme d'échange entre le poète et sa Muse est non seulement remémoration et louange de temps héroïques, mais révélation d'explications cachées. La vérité est alors* ***métaphysique****. 2)* ***Dans les*** **Bucoliques** ***de Virgile****, deux bergers-poètes s'affrontent en chants amébées non seulement pour conquérir la première place, mais pour des chants étranges et impressifs, où la Nature est un miroir réfléchissant du cœur et de l'âme des hommes, plus précisément en ce qui concerne l'amour et le mystère de beauté. La vérité est alors* ***esthétique et mystique****. 3)* ***Dans les tragédies de Sénèque****, les chants dialogués confrontent un chœur à un personnage, en des échanges de nature essentiellement féminine. Tandis que les mots sont chantés en plain-chant ou en récitatif, dans des mètres lyriques variés et en des rythmes complexes, au point de paraître sans règle, le chant prend alors la forme d'un rituel de lamentation. Il devient* ***vérité réflexive de l'universelle souffrance*** *parvenue à une douleur extrême.*

EPITOME. — *The power of the singing voice is very much stronger than that of the speaking voice. So that, when the poet is very careful of truth, the form of a sung exchange is more effectual than that of monodia or solo song. There are mainly three cases. 1)* ***In Epic****, this form of exchange between the poet and his Muse not only puts in remembrance and praises the heroic ages, but reveals hidden explications. That truth is* ***metaphysical****. 2)* ***In Vergil's pastoral poems****,* **Bucolica***, two poets enter into sung competition not only for the first place, but for strange and impressionistic songs, where the Nature is a reflecting mirror of men's heart and soul, specially in regard to their loves and a mysterious beauty. The result is an* ***esthetical and mystic truth.*** *3) In* ***Seneca's plays****, the sung dialogues are between the choros and one personnage, specially as regards women. While the words are sung or chanted within a variety of lyric meters and complicated rhythms, so there is apparently no fixed rule, the song takes the form of ritual lament. This manner* ***reflects*** *truly* ***the universal pain*** *in the excess of its grief.*

La vérité et le mensonge ont pour domaine privilégié la rhétorique, c'est-à-dire la parole et non le chant : on ne chante pas dans les tribunaux, précise Quintilien (*I.O.* XI, 1, 56 ; 3, 59). Aussi les Cariens et Phrygiens

sont-ils moqués par Cicéron (*Or.* 18, 57) autant que par Quintilien (*I.O.* XI, 3, 58) pour leur diction chantante. Même Caius Gracchus, malgré une belle éloquence, est l'objet de défiance, dès lors qu'il soutenait les inflexions de sa voix aux modulations d'une flûte en ivoire. Pourtant cette flûte sèche vaut par une tonalité en médium, de sorte qu'elle ignore les tessitures complexes et les effets baroques [1]. Plus précisément encore, cette voix rhétorique chantante reste loin d'une cantate ou d'une aria. Récitatif rythmé, elle déclame une parole, en une solennité propre à une ritualisation du sens. Elle trouve à ce titre une place privilégiée dans la révélation des mystères de l'univers et des êtres, qui dépassent la logique immédiate. Ainsi le chant du devin virgilien Iopas (Virg., *Én.*, I, 109), s'il est là pour rappeler l'ordre de régularité cosmique, invite à la méditation métaphysique à partir de la contemplation. Aussi, dans les pires violences de la guerre, ce type de chant est-il voué à l'échec : l'autre devin virgilien Créthée est tué par Turnus (Virg., *Én.*, IX, 774-775). D'une manière plus générale, le chant d'un récitatif déclamé convient au *carmen* [2]. De nature hymnique, il est une forme particulière de la rhétorique épidictique. Une déclamation rythmée, voire modulée, valorise les mots et de ce fait laisse la priorité au sens. Ces chants cosmiques ou hymniques, finalement très rhétoriques [3], sont loin d'être de beaux mensonges [4] ; ils donnent à entendre les splendeurs de la vérité ou sont autant de mises en scène des grandes valeurs [5].

En revanche, le plain-chant fait de la voix une musique qui exerce, selon les cas, une primauté plus ou moins forte : la parole, qui n'a plus à être seulement mélodieuse, peut s'effacer au profit des seules inflexions d'une mélodie. Quand le chant prédomine sur la parole, voire se substitue à elle, chanter, c'est alors donner à entendre une intensité impressive, source d'émotion. Quintilien (*I.O.* X, 1, 167) précise ainsi qu'un ton voisin du chant peut enflammer les juges, tandis qu'il souligne combien les réactions à la musique sont ambivalentes (*I.O.* I, 1, 25). Ainsi le mode phrygien, de nature agitée et pathétique, peut susciter le délire, voire conduire au suicide, à la différence de ce qui se passe avec le mode dorien, de nature grave et équilibrée [6]. Ajoutons que toute diction modulée par les inflexions d'un instrument musical s'accompagne d'un corps gestuel, qui danse et dessine le texte dans l'espace. Ce dévoilement d'une intériorité profonde conduit à une révélation de l'être, au point que Quintilien (*I.O.* XI, 3, 63) parle, dans ce cas, de langage de l'âme.

1. Voir à ce sujet John G. Lindeln, *Music in ancient Greece & Rome*, Londres-New York, 1999, p. 34.

2. Voir mes articles *Le* carmen *latin : rhétorique, poétique et poésie*, dans *Euphrosyne*, 25, 1997, p. 113-131 ; *Faunes, Camènes et Muses : le premier art poétique à Rome ?* dans *Bollettino di Studi Latini*, 27, 1997, p. 3-33.

3. Quintilien (*I.O.* I, 8, 2) précise que sa place est en poésie.

4. Platon, *Rép.* II-III, 377a-392b ; X, 595a-608b ; *Leg.* VII, 810c-811b, et, à sa suite, Varron, *Log. Curio de cultu deorum*, frg. V Cardauns (= Augustin, *CD*, IV, 27) bannissent le poète de la Cité, qu'ils jugent menteur.

5. Voir M. Dominicy, *La mise en scène des valeurs. La rhétorique de l'éloge et du blâme*, Lausanne, 2001.

6. Voir à ce sujet mes articles, *La musique des vers latins déclamés, modulés et chantés* : carmen, cantica *et* carmina, dans *Le vers et sa musique*, éd. J. Foyard, Dijon, 2001, p. 39-63 et, en particulier, p. 54-58.

Mieux encore : l'accompagnement musical, tout discret qu'il peut être, conduit à accentuer la musicalité naturelle de la voix humaine. Alors que celle-ci est déjà en soi un instrument à cordes [7], un soutien instrumental ne peut que faire ressortir ces traits musicaux naturels qui se composent, précise Aristoxène (Cic. *Or.* III, 227), tout à la fois d'une cadence rythmique (*rythmos*) et d'une mélodie (*melos*). Cette intensification varie pourtant avec la nature de l'instrument qui soutient et module les inflexions de cette voix.

Ainsi, comme le fait remarquer Quintilien (*I.O.* I, 8, 2), la flûte reste très proche des modulations de la voix humaine. Pourtant ces mêmes flûtes, selon leur facture, sont aptes à des résonances contradictoires. Ainsi, de fabrication simple, un pipeau ou un chalumeau donne certes à entendre les premières modulations harmoniques d'un chant où les aigus et les graves fonctionnent à l'unisson. Mais, à deux tuyaux, égaux ou inégaux, l'instrument, de texture plus complexe, admet le chant et le contre-chant, capables d'alliances diverses jusqu'aux extrêmes de la discordance. Exemplaire est en la matière la flûte de Pan à sept tuyaux : elle qui est née de la métamorphose de Syrinx cherchant à échapper aux assiduités pressantes du dieu, symbolise la flûte-femme de la plainte surgie d'une violence.

Il en va autrement avec la lyre qui accompagne le plain-chant des mètres éoliens. Le mythe donne la mesure de la puissance thaumaturge de cet instrument, même s'il existe différentes sortes de lyre, susceptibles de faire résonner un chant différent selon les genres et les lieux. On citera ainsi la lyre d'Orphée qui enchante la nature et les animaux, au point de déplacer les arbres de la forêt, celle d'Iopas, évoqué plus haut, accompagnant le chant de régularité des astres et des mouvements célestes. On citera encore la lyre cosmique, symbole pythagoricien d'un univers organisé en un ordre de raison [8]. À l'inverse, parmi les instruments à cordes, la cithare d'un Achille, pleurant Briséis, loin de calmer l'esprit du héros par sa musique, accentue les troubles de l'âme nés de l'amour.

Il reste que ces voix chantantes ou chantées que nous évoquons en récitatif ou en plain-chant ne concernent que des monodies. Le sujet qui nous intéresse concerne en revanche non pas le chant solitaire — cantate ou aria d'intériorité —, mais le chant d'un dialogue alterné avec un autre que soi. Cette manière de chanter, si restreinte soit-elle dans la poésie latine, est très spécifique : elle admet différentes catégories.

Elle peut ainsi être un vrai dialogue, pour un authentique échange d'information. Elle admet à ce titre une question posée ou, tout au moins, une réelle demande d'information, supposant un réponse propre à instruire. Homère ouvre ainsi l'*Iliade* par cet appel à l'inspiration d'intelligence divine :

7. Quint. *I.O.* XI, 3, 42. Voir à ce sujet mon article, *La musique*..., p. 41.

8. On se souviendra à ce sujet de la *Satire Ménippée* de Varron, *L'Âne de la lyre* : parce qu'il est l'emblème même de la disharmonie, l'âne est incapable de jouer de l'instrument emblématique de l'harmonie cosmique, alors qu'il en admire les sons. Voir J.-P. Cèbe, *Varron. Satires Ménippées*, 9, École Française de Rome, 1990, 1458-1547.

Hom., *Il.* I, 1-2 ; 5-9 :

Μῆνιν ἄειδε, θέα, Πηληιάδεω Ἀχιλῆος, 1
οὐλομένην, ἣ μυρί' Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε,
(...)
(- - - υυ - υ)Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή· 5
ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε
Ἀτρείδης τε ἄναξ' ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς·
Τίς γάρ σφωε θεῶν ἔριδι ξυνέηκε μάχεσθαι ;
Λητοῦς καὶ Διός υἱός·

« Chante, déesse, la colère d'Achille, le fils de Pélée, destructrice, elle qui apporta aux Achéens des souffrances sans nombre (...) — pour l'achèvement du dessein de Zeus ; du jour où une querelle tout d'abord divisa le fils d'Atrée, protecteur de son peuple, et le divin Achille. Qui des dieux les mit donc en telle querelle et bataille ? Le fils de Léto et de Zeus. »

Parce que la colère d'Achille est une passion désastreuse, l'intelligence humaine ne suffit pas pour l'expliquer — fût-elle celle d'Homère. Seule une divinité peut en donner à comprendre les étapes et les raisons profondes. Mieux encore : d'origine divine, cette colère est si mystérieuse pour un esprit humain que sa révélation ne saurait avoir pour support le langage de raison. Seul le chant, cet au-delà du langage que sous-tend conjointement un savoir divin, peut en éclairer le sens métaphysique.

En revanche, l'*Odyssée* s'ouvre par un appel non plus à la divinité, mais à la Muse, fût-elle divine. Le poète implore alors non son chant, mais sa parole de révélation :

Hom. *Od.* I, 1-4 :

Ἄνδρά μοι ἔννεπε, Μοῦσα[F], πολύτροπον[B], ὃς μάλα πολλὰ
πλάγχθη, ἐπεὶ[T] Τροίης[P] ἱερὸν[H] πτολίεθρον ἔπερσε,
πολλῶν δ' ἀνθρώπων[P] ἴδε ἄστεα[B] καὶ νόον ἔγνω·
πολλὰ δ' ὅ γ' ἐν πόντῳ[P] πάθεν ἄλγεα ὃν κατὰ θυμόν...

« Dis-moi, Muse, l'homme aux mille tours, qui connut les maux de tant d'errances, quand de Troie il eut pillé la ville sainte, qui vit les cités de tant d'hommes et connut leur esprit ; qui sur les mers souffrit en son cœur tant d'angoisses... »

Ainsi, au lieu de recevoir, en réponse à sa demande, un chant de révélation divine, comme dans l'*Iliade*, le poète de l'*Odyssée* devient un intermédiaire actif : il dialogue avec l'esprit d'intelligence divine dont il reçoit le savoir en vue de le transmettre aux hommes.

De fait, ces deux proèmes, l'un chanté et monodique, l'autre parlé et dialogué, n'ont pas la même visée, même s'ils posent un même problème, celui du mal inexplicable. En effet, dans l'*Iliade*, il s'agit non de raconter l'histoire ou d'analyser les mécanismes d'une colère passionnelle, celle d'Achille, mais d'entrer dans le mystère d'un vouloir divin, celui d'Apollon, dieu du clair-obscur. Le poète doit alors non pas rapporter les choses, mais les interroger, dans leur dimension métaphysique. En revanche, dans l'*Odyssée*, il s'agit de rapporter un itinéraire humain de souffrances et une

errance dans l'inconnu de tous les dangers, — admettant jusqu'à l'idée de luttes divines intestines.

Dans le premier cas, le poète, simple réceptable du savoir divin, reste passif. La réponse en chant monodique s'impose à lui, à l'exemple de l'oracle de Delphes. Dans le second cas, le poète est inclus activement dans le travail de révélation. La Muse, substituée à la divinité, rend cet échange possible : elle est fille non d'Apollon, mais de Zeus, dieu de la lumière autant que de l'ordre de justice olympienne, et de Mnémosyne, Mémoire de réminiscence. Avec elle, le passé lointain est moins encore rappelé que réactivé en présence, pour une symbolique du sens. Par-delà les faits bruts, le poème de remémoration devient intelligence des êtres et des choses [9]. C'est ainsi une forme d'historicité du mythe qui prévaut sur la métaphysique. Il est alors logique que ce discours de remémoration et d'explication devienne le lieu d'un échange parlé, expression d'une clarification, et non d'un chant dialogué, réservé à l'expression d'une complexité obscure et irrationnelle du sens.

Livius Andronicus choisit pour la première épopée romaine la visée de l'*Odyssée*. Aussi reprend-il à Homère l'idée d'une expression poétique qui n'est pas un chant mystérieux de révélation, mais une parole d'explicitation historique et mémorielle. Exemplaire est sa traduction du premier vers du proème homérique : l'impératif *insece* est le calque sémantique [10] du verbe grec ἔννεπε, si bien qu'il tient lieu de véritable Manifeste poétique :

Livius Andronicus, *Od.*, fr. I W :
Virum mihi, Camena,// insece uersutum
2 2 3 3 3

Cette translittération n'exclut pourtant pas l'innovation. Alors que Livius Andronicus disposait du calque sémantique grec *Musa*, son adresse est faite à une variante italique de celle-ci, la Camène. Or, plus qu'un jeu de synonymie latine, ce changement de dénomination est lourd de signification : la Camène est sémantiquement affiliée au *carmen*, chant de célébration hymnique des grandes valeurs de la Cité, louées et données à respecter. De fait, comme le précise Livius Andronicus, la Camène est fille de Moneta, celle qui fait penser au point d'avertir (*monere*) [11]. Aussi ce même verbe *insece* peut-il, par-delà son origine grecque et selon les principes très latins des étymologies analogiques par l'oreille, être apparenté à *sequi* (« suivre »). Il s'agit alors d'affirmer que le poète romain reçoit le message de remémoration divine en une écoute

9. Les Latins insistent de fait sur la filiation de la Muse et de l'intelligence (*mens*), soit sur un *logos* de raison résultant d'une pensée organisée et créatrice.

10. Cette translittération n'est pas un hapax de Livius Andronicus. On la trouve dans des inscriptions archaïques. Il reste que d'un point de vue littéraire, cet impératif grec fonctionnera comme un stylème propre à ce poète. Voir à ce sujet E. Florès, *La Camena, l'epos e la storia*, Naples, 1998, p. 53-58 ; voir aussi mes articles, *Faunes...*, p. 25-27 ; *Parole et écriture chez les Latins : approche stylistique*, dans *Latomus*, 58, 1999, p. 18-20.

11. Voir mon article, *Faunes...*, p. 11.

docile, en même temps qu'il est associé (*socius*) [12] en compagnonnage à un savoir supérieur.

La visée épidictique d'une épopée, commémorative et solennelle du poète, est confirmée par le choix délibéré que fait Livius Andronicus du saturnien, mètre italique et civique [13]. Le *Carmen* en saturnien est plus précisément tout à la fois parole de rappel à l'ordre, hymne d'exemplarité, art de réminiscence et de commémoration, comme le montre sa mise en œuvre expressive. Le mot, véritable module de sens, progresse dans le mètre en un *climax* arithmétique. Le saturnien de Livius Andronicus que nous venons de citer est exemplaire en la matière. On y relève la forme idéale de ce mètre, avec deux dissyllabes suivis de trois trisyllabes. Une colométrie forte dessine l'itinéraire du sens : la coupe centrale est le lieu privilégié des noms propres emblématiques (*Camena*). Une architecture phonique bien distribuée hypercaractérise par ailleurs les jalons du mètre autant qu'elle joue un rôle mnémonique. Alors que l'on sait que le *Carmen* en saturnien était chanté, sa diction devait ainsi relever plus du récitatif déclamé que du plain-chant, comme il convient à un chant épidictique d'un *logos* rhétorique très rythmé, mise en scène des grandes valeurs pour une évocation de reconnaissance. C'est ainsi un dialogue, sinon chanté, tout au moins très rythmé et cadencé qui s'instaure entre la Camène et son poète, pour une rhétorique mnémonique d'exemplarité.

Ennius jusque dans ses hexamètres pourtant hellénisants paraît adopter un registre similaire. De fait, dans ses déclarations d'intention, alors qu'il reprend à Livius Andronicus le stylème *insece*, il conserve l'idée d'une écoute docile et associée. Il lance pourtant son adresse non plus à la Camène italique, mais à la Muse homérique : *insece, Musa…* (Ennius, *Ann.* 326 Vahl[3].). Ce changement ne saurait avoir pour seule explication le remplacement du saturnien italique par l'hexamètre homérique dont Ennius est, comme nul ne l'ignore, le fondateur à Rome.

Un fragment heureusement conservé permet d'en approfondir la portée ; il nous donne à voir des Muses dansant dans le ciel astral [14] :

> Enn. *Ann.* 1 Vahl[3]. :
> *Musae quae pedibus magnum pulsatis Olympum*
> « Muses, vous qui frappez de vos pieds le vaste Ciel ».

Les Muses apparaissent ici comme les filles non seulement de Zeus, mais plus encore d'un Zeus *panoptès*, de sorte qu'elles initient le poète à la connaissance absolue d'un ordre de régularité parfaite, que symbolisent les révolutions immuables d'astres de nature divine. Elles ont en effet la splendeur de vérité stoïcienne autant que pythagoricienne à laquelle croyait leur poète philosophe [15].

12. Sur une filiation sémantique possible entre ἔννεπε, *sequi* et *socius*, voir E. Florès, *loc. cit.*

13. Sur la finalité d'un saturnien pré-littéraire réservé à la célébration des grandes valeurs civiques — rituels, lois, épitaphe funéraire —, voir mon article *Faunes*..., p. 8. Ce mètre est un choix volontaire, dès lors que Livius Andronicus montre une parfaite maîtrise de la métrique hellénisante dans son théâtre. Certains de ses saturniens admettent par ailleurs une scansion hexamétrique. Voir mon article *Faunes*..., p. 17.

14. Sur la traduction de *Olympum* par ciel, voir Varron, *L.L.* VII, 19 et mon article *Faunes*..., p. 25-27.

15. *Ibid.*

Reconnaissons que cette croyance en des vérités immuables et cette contemplation cosmique étaient possibles dans une République latine qui proclamait sa foi en des certitudes et des valeurs de référence : cet univers de croyances, partagé en *concordia*, sous-tendait une pensée monolithique, capable d'une réception univoque du sens.

En revanche, lorsque les guerres civiles apportent avec elles leur lot de malheurs, surgissent les remises en questions et les désillusions. Les tensions politiques, les trahisons morales et les violences injustes vont jusqu'à changer la nature des mots et des idées [16]. L'évolution est déjà sensible dès la fin de la République [17]. Certes, à l'époque augustéenne, l'espérance semble renaître, si bien que l'on veut croire à la restauration d'un ordre de raison et de paix. Pourtant Virgile donne à entendre, par-delà un acte de foi, de multiples ambiguïtés. Le proème de l'*Énéide* en porte, en complexité, la marque évidente :

Virgile, *Enéide*, I, 5-11 :

Arma uirumque ***cano Troiae*** *qui primus ab oris* 1
Italiam, fato profugus, Lanuuiaque uenit
litora, mult(um) ill(e) et terris iactatus et alto
ui Superum saeuae memorem Iunonis ob iram
multa quoqu(e)et bello passus, dum conderet urbem 5
inferretque deos ***Latio****, genus unde Latinum*
Albanique patres atqu(e) altae mœnia ***Romae****.*
Musa, mihi *causas* ***memora, quo*** *numine læso*
quidu*e dolens regina deum tot uoluere casus*
insignem pietate uirum, tot adire labores 10
impulerit. Tantaen(e) animis caelestibus irae ?

« Je chante les armes et le héros qui, premier, des bords de Troie vint en Italie, prédestiné fugitif, et aux rives de Lanuvium ; ayant connu bien des traverses et sur terre et sur l'abîme sous les coups de Ceux d'en Haut, à cause de la colère tenace de Junon exerçant sa cruauté, il souffrit aussi beaucoup par la guerre en attendant qu'il eût fondé sa ville et installé ses dieux dans le Latium ; d'où la race latine, les Albains nos pères et les remparts de la haute Rome. Muse, rappelle-moi les causes : quelle atteinte à la volonté divine, quelle douleur poussa la reine des dieux à rouler dans tant de malheurs un homme remarquable de piété, à lui faire affronter tant d'épreuves. Si grande est la colère des âmes célestes ? »

Virgile, s'il croise dans ce prologue le contenu des deux proèmes de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* (*arma uirumque*), paraît se souvenir essentiellement du premier, dès lors qu'il choisit de chanter (*cano*). Il pourrait même rejoindre Livius Andronicus, si l'on admet le lien entre le *carmen* et un récitatif déclamé. Pourtant on relève une différence importante avec ces

16. Platon, *Rép.* III, 560d 3-8 ; Thucydide, III, 82. Voir mon article *Les Muses de l'histoire : l'énigme cicéronienne*, dans *Grecs et Romains aux prises avec l'histoire. Représentations, récits et idéologie*, éd. G. Lachenaud & D. Longrée, vol. I, Rennes, 2003, p. 89-90.

17. Sur les tensions contradictoires d'un Lucrèce (*horror et uoluptas*) et d'un Catulle (*odi et amo*), voir A. Traina, *Poeti Latini (e Neolatini). Note e saggi filologici*, Bologne, 1998, p. 20.

modèles possibles : le poète prend ici l'initiative exclusive du chant, sans aucune aide divine ou métaphysique. Il est vrai que pour chanter les souffrances humaines, celles du troyen Énée vaincu et errant (*profugus ; terris iactatus ; multa...passus*), Virgile n'a besoin d'aucune initiation transcendantale. Sa voix monodique suffit pour exprimer le lot de la commune condition humaine ; il a lui-même connu l'expérience de l'exil loin de son petit domaine de Mantoue capturé lors des convulsions des guerres civiles, comme le donne à entendre la première *Bucolique*. Il lui suffit en effet alors de livrer un chant d'émotion qui, si personnel qu'il puisse être, rejoint celui de toute l'humaine condition, victime du malheur : l'hypotypose du langage universel de la souffrance ne requiert aucune initiation particulière.

En revanche, quand, dans la seconde moitié de ce proème, il s'agit de comprendre la raison métaphysique de l'acharnement des dieux envers Énée dont la mission était pourtant sacrée — la fondation de Rome —, le poète a besoin d'une intelligence qui dépasse ses capacités d'homme, fût-il un grand poète. Virgile lance de fait cette fois un solennel appel à la Muse ; avec elle, il engage un dialogue de mémoire explicative : *Musa mihi...memora* (v. 8). S'il se livre alors à un dialogue interrogatif sur les causes profondes (*causas*), il interroge dans un souci de vérité historique, tant il est vrai que la partie mythique — sinon légendaire — de la quête d'Énée fonctionne comme la préfiguration exemplaire des drames de l'histoire romaine. Il multiplie ainsi les questions véritables, requérant un authentique complément d'information. Ces interrogations sont d'autant plus importantes qu'elles admettent la possibilité d'un ordre divin, capable lui-même d'affects et de réactions passionnels (*saeuae... Iunonis ob iram*). La question *quo numine* pose plus précisément le problème d'une vérité de transcendance propre à mettre en cause la marche même du monde ; et le pourquoi qui suit (*quidue*) admet l'idée d'une offense commise envers un ordre supérieur qui punit.

Les questions posées sont ainsi d'ordre religieux, philosophique et moral. Or, si l'on se reporte à la rhétorique, loin d'être des énigmes, elles relèvent des causes universelles (θέσεις) qui, incluant les grands lieux philosophiques, possèdent en elles-mêmes leur réponse [18]. Sans être pourtant purement oratoires, elles méritaient d'être posées, dans la mesure où elles sous-tendent des problèmes essentiels. De fait, si la pensée stoïcienne admet la Providence, difficile reste, pour la compréhension humaine, la coexistence de cette force d'intelligence bienveillante avec le mal, voire, comme ici, avec l'une des passions les plus destructrices, la colère vengeresse (*Tantaene animis caelestibus irae* ?).

Dans ce premier prologue, la réponse passe par une remémoration des causes, dont seule une intelligence supérieure peut reconstruire l'itinéraire du sens. Mieux encore : Virgile écrit un second proème, comme si, dans ce cas, la Muse de réminiscence ne suffisait pas. Nommant cette fois la Muse,

18. Quint. *I.O.* III, 5, 4. A. Michel, *Les rapports de la rhétorique et de la philosophie dans l'œuvre de Cicéron. Recherches sur les fondements philosophiques de l'art de persuader*, Peeters, Paris-Louvain, 2002[2] (1960), p. 204-219.

il ne s'adresse ni à Calliope, Muse de l'épopée, ni à Clio, Muse de l'histoire, mais, contre toute attente, à Erato, Muse de la poésie amoureuse :

> Virg., *En.*, VII, 37-45 :
> *Nunc age,* ***qui*** *reges,* ***Erato, quae*** *tempora rerum,* 37
> ***quis*** *Lati(o) antiquo fuerit status, aduena classem*
> *cum prim(um)* ***Ausoniis*** *exercitus appulit oris,*
> ***expedi(am)*** *et primae* ***reuocab(o)*** *exordia pugnae.* 40
> ***Tu uatem, tu, diua, mone. Dic(am)*** *horrida bella,*
> ***dic(am)*** *acies actosqu(e) animis in funera reges*
> *Tyrrhenamque manum totamque sub arma coactam*
> *Hesperiam.* ***Maior rerum mihi nascitur ordo.***
>
> « Et maintenant Erato, quels étaient les rois, les circonstances, l'état de notre antique Latium à ce moment où pour la première fois une armée étrangère fit aborder ses voiles aux rives d'Ausonie, je vais en démêler l'histoire et je rappellerai l'origine première des combats. Toi, déesse, toi, instruis ton poète. Je vais dire des guerres affreuses, des armées affrontées en bataille, des rois poussés à la mort par leurs ressentiments, l'armée des Tyrrhéniens, l'Hespérie tout entière rassemblée sous les armes. L'ordre des choses naît plus grand devant moi ».

Pour ce Mal qui concerne des peuples entiers et qui s'exprime en des affrontements sauvages, porteurs du plus grand effroi, la *sympatheia* humaine ne suffit plus. Virgile, qui avoue précisément son incapacité à en retrouver les causes profondes, insiste sur la nature inextricable de causes dont les données premières (*exordia*) sont si mystérieusement tissées (*ordiri*) qu'il lui faut en démêler l'écheveau (*expediam*), en vue d'en retrouver le sens (*ex-*). Ce travail de compréhension du complexe, voire de l'énigmatique relève d'une parole rhétorique et non d'un chant poétique — du *dicere* et non du *canere*. On remarquera à ce sujet que le poète est appelé *uates*. Varron (*L. L.* VII, 36) en donne l'étymologie suivante [19] : affilié au travail du vannier, tresseur (*uiere*) d'osier (*uimen*), le *uates*, qui n'est pas un barde inspiré, est le technicien des entrelacs visibles autant que cachés : il est un découvreur des plis et replis d'une histoire en forme d'énigme, qui du complexe fait surgir le simple, pour une vérité splendeur d'évidence.

Le chant, qui émane de l'âme et non de l'esprit, montre une complexité plus grande encore. Qu'il soit virtuel ou effectif, décrit ou donné à entendre, il connaît un essor particulier à l'époque augustéenne, qui est très préoccupée par l'ambiguïté des choses et des êtres. C'est l'époque d'Apollon et de Bacchus, dieux emblématiques en la matière. Platon rappelle plus précisément dans le *Cratyle* (405a) la polysémie de la dénomination apollinienne : ce dieu peut ainsi signifier tout à la fois la purification, la simplicité, la musicalité,voire la mort. Il représente ainsi moins la clarté du « Connais-toi toi-même » delphique que le clair-obscur oraculaire, voire

19. *Antiqui poetas uates appellabant a uersibus uiendis, ut de Poematis cum scribam ostendam.* Voir à ce sujet mes articles, *Faunes...*, p. 3-8 ; *Varron et les citations poétiques dans le De Lingua Latina*, dans *Papers on Grammar*, VI, éd. G. Calboli, 2001, p. 97-122 et en particulier, p. 108-110.

l'excès de lumière capable d'aveuglement. À ce titre, il peut être mêlé à un Bacchus trouble, qui, bien que policé à l'époque augustéenne, reste le dieu par excellence du délire, surtout en matière d'amour. Ainsi, même s'il ne s'agit que d'arrière-plan bachique, Properce (III, 8, 14 ; 17, 1-10) évoque, comme le fit Catulle (c. LXIV, 251), Bacchus dans le sillage d'Ariane abandonnée, en proie à la folie d'amour [20].

L'époque augustéenne se pose en effet beaucoup de questions sur l'amour dans une quête de vérité de l'être dont les réponses peuvent paraître plus utopiques qu'effectives. Intéressantes sont en la matière les *Bucoliques* de Virgile, et plus précisément, les chants dialogués sous une forme amébée. Ces chants alternés en *agon* ont pour sujet majeur le mystère de l'amour qui ressortit au langage intérieur des êtres et, plus encore, à celui de la femme. Il n'est pas, en la matière, jusqu'à la flûte qui sous-tend le chant des bergers poètes qui ne soit lourde de symbole. Il s'agit en l'occurrence d'évoquer moins encore un simple pipeau (*auena* ou *fistula*) que la syrinx de Pan à sept tuyaux inégaux. Cette flûte-femme née de la plainte, comme nous l'évoquions plus haut, résonne en outre dans une Arcadie d'autant plus complexe qu'elle n'est pas l'Âge d'or. Elle inclut des contradictions inquiétantes : le loup y est menacé par la lionne et menace lui-même la chèvre (*Buc.*, II, 63-64), la roche y est nue, Pan peut être dangereux à l'heure de midi. Les amours n'y sont pas toujours heureuses. L'Amour sait mettre en échec toutes choses, *omnia uincit Amor* [21].

En revanche, le *labor* a raison de tout, et précisément des méfaits de l'amour [22]. Il permet ainsi la construction d'une Arcadie poétique, à l'écart des dures réalités historiques. Pure création poétique, ce monde a pour existence et durée l'espace et le temps du texte, tandis que, fondé sur une réécriture en intertextualité bougée, il rivalise avec l'Arcadie de Théocrite. Aussi convient-il de se demander si cette rêverie esthétique est une pure utopie ou est une méditation métaphorique sur l'indicible et ses mystères.

Les poètes arcadiens, qui transcendent l'amour par le chant poétique, le font avec virtuosité en maîtrisant les ondoyances du sens qu'autorise le discours figuré. Leur grande habileté en matière de signifiance ressort notamment du fait qu'ils s'exercent et se mesurent en des concours poétiques.

Dans la *Bucolique* III, Damète et Ménalque chantent ainsi en dialogue amébée. Palémon, qui arbitre le concours, précise que « les Camènes aiment les chants alternés (*amant alterna Camenae*, v. 59). Cette alternance n'est pourtant pas une suite de distiques librement échangés. Outre le fait que le second, soit Ménalque, doit continuer la manière du premier, soit Damète et rivaliser avec lui, les deux concurrents montrent une composition d'ensemble : le début et la fin de leur chant agonistique

20. Certes, grâce au dieu, l'héroïne connaît l'apothéose, comme le suggère l'évocation du diadème d'or dans la Constellation de la *Corona Borealis*, Cat. LXVI, 60.

21. *Buc.*, X, 69 : *Omnia uincit Amor : et nos cedamus Amori*.

22. *Géorg.*, I, 145 : ...*Labor omnia uicit*.

respectif se répondent en miroir, dessinant un véritable mouvement périodique.

Ainsi Damète annonce clairement le début de son chant (*principium*) :

> Virg. *Buc.*, III, 60-61 :
> *Ab Ioue* ***principium***, Musae *: Iouis omnia plena ;*
> *Ille colit terras, illi mea carmina curae ;*
>
> « Le début passe par Jupiter, Muses ; Jupiter est partout ; c'est lui qui veille sur les terres, lui qui a souci de mes chants ».

Il affirme sa volonté de chanter sous l'égide d'un Jupiter *panoptè*s, si bien qu'il insiste sur l'image d'un ordre d'intelligence olympienne capable de protection et de bienfaits : Jupiter apparaît attentif au monde des hommes et plus précisément des poètes. Or, à cet *incipit*, répond très exactement le finale, même si la formulation en est énigmatique :

> Virg. *Buc.*, III, 104-105 :
> *Dic quibus in terris, et eris mihi magnus Apollo,*
> ***tris*** *pateat cœli spatium* ***non amplius*** *ulnas.*
>
> « Dis en quelles terres, et tu seras pour moi le grand Apollon, l'espace du ciel n'a pas plus de trois coudées ».

Le poète, qui a une parfaite maîtrise du langage, se livre à un jeu de mots : du fait d'une étymologie en *analogon*, *tris...non amplius* tient lieu d'équivalent synonymique de *terminus*. Traité comme un composé (**terminus*), ce mot est décomposé, puis recomposé dans la signification prêtée.

Ménalque doit rivaliser avec ce travail analogique du sens. Il se place à son tour sous l'égide d'un dieu, en l'occurrence Apollon-Phébus :

> Virg., *Buc.*, III, 62-63 :
> *Et me Phœbus* amat^{P} *; Phœbo sua semper apud me*
> *munera sunt, lauri et suaue rubens* ***hyacinthus.***
>
> « Et moi, c'est Phébus qui m'aime ; Phébus trouve toujours près de moi les présents qu'il préfère : lauriers et hyacinthe d'un rouge délicat ».

Il choisit ainsi le dieu du clair-obscur, comme le suggère l'évocation conjointe du laurier et de l'hyacinthe d'un rouge séduisant. Si le premier végétal est propre à symboliser notamment la victoire, la célébrité et le respect, le second, avec sa couleur rouge-sang, ne peut qu'évoquer l'histoire dramatique de Hyacinthos, victime malheureuse d'Apollon. La dernière réplique de Ménalque en apporte la confirmation, dans une belle boucle périodique, rivalisant avec celle de Damète :

> Virg. *Buc.*, III, 106-107 :
> *Dic quibus in terris*^{P} ***inscripti nomina regum***
> *Nascantur* ***flores*** *et Phyllida solus habeto.*
>
> « Dis en quelles terres des fleurs naissent portant gravés des noms royaux et garde pour toi seul Phyllis ».

Les deux fleurs en gravure scripturale sont l'hyacinthe (*gladiolus italicus*, « glaïeul sauvage ») et l'« ajax » (*consolida aiacis*, « pied

d'alouette ») [23], comme chacun le sait dans l'Antiquité. Elles symbolisent l'une et l'autre deux histoires dramatiques, mais différentes. La première concerne un drame d'amour. Aimé d'Apollon, Hyacinthe fut tué involontairement par le dieu qui en conçut une profonde peine. Apollon, pour immortaliser le nom de son amant, transforma le sang de la blessure en une fleur dont les pétales portaient l'inscription des premières lettres du nom aimé (YA), voire tenait lieu d'inscription funéraire. Avec Ajax, il s'agit d'un autre symbole scriptural : déshonoré par Ulysse lors du Jugement des armes, le héros pris de folie se suicida ; du sang de sa blessure jaillit la fleur dont les pétales portent les lettres identitaires autant que le cri de souffrance (AI). Ces deux sigles en lettres inversées sont ainsi propres à suggérer deux souffrances réflexives — donnée et reçue —. Dans ce finale, manque seulement le laurier, si ce n'est que né lui-même d'une autre violence apollinienne, il est à réinterpréter à partir à partir non d'une symbolique fixée, mais de son origine : Daphné, victime du désir trop pressant d'Apollon, échappa au désir d'étreinte du dieu par la métamorphose en cette plante à la forte senteur aromatique.

Ces deux emblèmes divins, de nature contraire, Jupiter d'intelligence cosmique et Apollon du trouble passionnel, qui ouvrent et ferment respectivement l'échange de Damète et de Ménalque, valent plus encore pour l'ensemble de l'échange en antiphonie des deux concurrents : le masculin est opposé au féminin, la douceur à la violence. Dans ce travail de l'isonomie des contraires, leur virtuosité est si égale que Palémon ne parvient pas à les départager. Mais précisément, parce que le positif et le négatif sont chantés avec la même perfection, la vérité importe moins que la réussite textuelle, soit 'poiétique'. C'est au point que cet échange poétique laisse une impression d'ondoyance discursive [24].

Les coupes respectives de Damète et de Ménalque, enjeux du Concours, en sont l'emblème parfait. Elles sont elles-mêmes doubles. Ménalque, comme nous venons de le voir [25], chante sous l'égide d'un Phébus énigmatique. Or l'examen de ses deux coupes montre qu'il chante plus précisément encore sous le double signe de Dionysos [26]. La ciselure et les dessins des deux coupes de Ménalque invitent à approfondir ces données :

Virg. *Buc.*, III, 36-43 :

B*pocula ponam*
fagina, caelatum diuini opus Alcimedontis ;
lenta quibus torno facili superaddita uitis

23. H. Baumann, *Le Bouquet d'Athéna*, Paris, 1984, p. 71-79. Sur l'histoire du suicide d'Ajax dépossédé des armes d'Achille par Ulysse et sur la fleur née de son cri de douleur et portant les premières lettres de son nom AI, voir Ovide *Mét.* XIII, 397.

24. Y contribuent notamment un discours des petits mots énigmatiques, les chiasmes et les inversions, propres à exprimer une mobilité et une instabilité. S'y ajoute la brièveté de ces distiques en semis de mots et en rhétorique bougée. On ne peut alors manquer de faire remarquer qu'il s'agit là de principes bien connus de la pratique héraclitéenne. Platon en rappelle les principes dans le *Théétète*, 180a.

25. Ajoutons que Ménalque a brisé l'arc et les flèches autant que le calame de Daphnis (*Buc.*, III, 12-13) — poète en apothéose olympienne, *Bucolique* V —.

26. Comme nous l'avons rappelé plus haut, ces dieux majeurs de l'époque augustéenne, représentent, pour le premier, tout à la fois la raison de Delphes et le clair-obscur oraculaire et, pour le second, le délire, fût-il adouci, voire civilisé, depuis les campagnes orientales d'Auguste, comme le montre le surnom de Lyaeus.

diffusos hedera uestit pallente corymbos.
In medio duo signa, Conon et quis fuit alter,
descripsit radio totum qui gentibus orbem,
tempora quae messor, quae curuos arator haberet ?
Necdum illis labra admoui, sed condita seruo.

« Je mettrai des coupes de hêtre, ouvrage ciselé par le divin Alcimédon ; son agile foret les a, en haut, bordées d'une vigne souple qui enveloppe ici et là des grappes d'un lierre pâle. Au milieu, deux motifs, Conon, et quel est l'autre, dont la baguette a tracé pour l'humanité tout le cycle des saisons, celle du moissonneur, celle du laboureur au dos courbé ? Je n'en ai pas encore approché les lèvres, mais je les garde en réserve ».

Les coupes sont en hêtre, bois arcadien par excellence. Alcimédon en a habilement ciselé les bords d'une vigne souple mariée à des grappes de lierre pâle : ces attributs dionysiaques [27] sont propres à insister sur l'impressif et le trouble. Les motifs centraux paraissent pourtant en corriger les effets. L'ordre de régularité et de raison est rétabli avec la représentation de deux astronomes célèbres : Conon, et, vraisemblablement, Eudoxe de Cnide. L'astronomie est en effet propre à faire prévaloir l'image de régularité dans la marche des astres et des planètes. Cette même image prévaut avec l'évocation de deux cycles : celui des saisons ; celui du laboureur et du moissonneur : la semence mise en terre a accompli son processus avec la récolte. Il reste que Conon, s'il est rompu à l'ordonnance du ciel astronomique, n'ignore pas un ordre de souplesse, voire les volutes et arabesques en entrelacs. Il a en effet découvert la Constellation qui est dénommée la *Chevelure de Bérénice* et dont Catulle a chanté une boucle, sur le modèle de Callimaque. Quant à Eudoxe, il est l'auteur des *Phénomènes*. Ces deux astronomes n'ignorent donc pas la complexité en *sumplokè* ou les impressions apparentes du phénoménal. Ménalque, comme nous l'avons vu, est à leur image.

Les motifs des deux coupes de Damète confirment de la même façon une poétique de l'énigme :

Virg. *Buc.*, III, 44-48 :
Et nobis idem Alcimedon duo pocula fecit,
et molli circum est ansas amplexus acantho ;
Orpheaque in medio posuit siluasque sequentis.
Necdum illis labra admoui, sed condita seruo.

« Moi aussi j'ai deux coupes, œuvres du même Alcimédon ; autour des anses, il a enlacé une flexible acanthe ; au milieu, il a mis Orphée et, sur ses pas, les forêts en marche. Je n'en ai pas encore approché les lèvres, mais je les garde en réserve ».

L'ouvrage, qui a été ciselé par le même artisan que celui de Ménalque, Alcimédon, ne peut, à vrai dire, qu'en posséder les mêmes ambivalences.

27. Outre la vigne, le lierre caractérise plus précisément Dionysos et sa suite, Ménades, Satyres et Silènes. Il entoure le thyrse et dans certains cultes, Dionysos portait le surnom de « kissos » (lierre) : H. Baumann, *op. cit.*, p. 85.

Exemplaire est à ce titre l'évocation de l'acanthe. Vitruve (IV, 1, 9) rappelle que cette feuille a servi de modèle naturel pour la sculpture des chapiteaux corinthiens. Elle inspira notamment le sculpteur Callimaque réputé pour sa perfection formelle et technique. Mais cette même acanthe stylisée dans la pierre peut être représentée en une forme souple, au point qu'elle a inspiré l'orfèvrerie macédonienne du VI^e^ siècle [28]. Rigueur et souplesse se retrouvent dans l'évocation conjointe d'Orphée, l'enchanteur de la nature, qui convertit la raideur des arbres en âme de la danse. Il confère si bien émotion et âme à l'inanimé que l'homme peut communiquer en intelligence avec la nature. Le mystère et le merveilleux se confondent, pendant le temps d'écoute du poème.

Cette utopie poétique ressortit plus précisément à un mode d'écriture qui justifie l'invocation de Virgile aux Muses de Sicile, au début des *Bucoliques* IV et VI. Platon évoque ces Muses dans *le Sophiste*, 242 d-c : il les oppose aux Muses d'Ionie. Si les secondes sont rattachées à la pensée héraclitéenne, les premières sont associées à la pensée empédocléenne. Or, dans *le Ménon*, 76 c, 4-8, Empédocle est évoqué en même temps que Gorgias dont le discours sophistique est celui non seulement des nuances, mais plus encore du chromaticisme, fondement de la *poikilia* en bigarrure [29]. L'un et le multiple tourbillonnent en mouvements sinueux ainsi qu'en un *analogon* qui admet les anagrammes et les registres différents.

Aussi ne saurait-on s'étonner du fait que l'autre chant amébée de la *Bucolique* VII, tout en conservant les règles essentielles du genre (initiative de la forme donnée au premier chanteur ; travail en boucle périodique de l'ensemble), montre des différences. Ainsi l'un des deux concurrents gagne ici le concours.

Corydon place son chant sous la protection des Nymphes héliconiennes du Libéthros, montagne d'Apollon :

> Virg., *Buc.*, VII, 21-24 :
> ***Nymphae** noster amor, **Libethrides**, aut mihi **carmen**,*
> *quale meo Codro, concedite (proxima **Phœbi***
> *uersibus ille facit), aut si non possumus omnes,*
> *hic arguta sacra pendebit fistula pinu.*
>
> « Nymphes du Libéthros, nos amours, accordez-moi un chant égal à celui de mon cher Codrus (dans ses vers, il approche de Phébus) ; ou bien si nous ne le pouvons pas tous, ici pendra au pin sacré ma flûte sonore ».

Et, alors que les deux concurrents sont de force égale, Corydon l'emporte sur Thyrsis dans l'épilogue, dont le mode de mise en œuvre, riche de leçons, est précisément très apollinien :

28. H. Baumann, *op. cit.*, p. 188-189.

29. Voir A. G. Wersinger, *Muses d'Ionie, Muses de Sicile (Sophiste 242 d 6-2453 a 2)*, dans ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ, 1997-1998, 99-110 ; Y. Battistini, *Empédocle. Légende et œuvre*, Paris, 1997. Dans la continuité d'une Sicile, île des boutures et des contrastes, partagée entre la nature sauvage et le *logos* rationnel, le prophétique et le rationnel, Empédocle est la charnière au sein de ce conflit. Les poètes arcadiens de Virgile retrouvent très précisément ses moyens expressifs entre l'un et le multiple, les symétries inversées, l'alternance hétérophonique, le symbolisme et l'allégorie, voire les créations du désir.

Virg. *Buc.*, VII, 61-64 :

Populus Alcidae**[P] gratissima uitis Iacch**o
formosae[T] *myrtis*[P] *Veneri*[H] *; sua laurea Phoeb**o***
Phyllis amat[T] ***corylos***[P] *; illas*[H] *dum Phyllis amabit*
nec myrtus uincet[P] ***corylos***[H] *nec laurea Phoebi.*

« Le peuplier est très cher à l'Alcide, la vigne à Iacchus, le myrte à la splendide Vénus, ses chers lauriers à Phoebus, Phyllis aime les coudriers ; eux, tant que Phyllis les aimera, ni le myrte, ni le laurier de Phoebus ne vaincront les coudriers ».

Son chant est celui des réseaux phoniques, constructeurs d'un véritable itinéraire du sens : jeux d'assonance (*Iacco / Phoebo*), paronomase allitérante (*Phyllis / Phoebi*), effets rimés (*amabit / Phoebi*). Sa visée, si elle n'est pas l'amour ondoyant et trompeur du *Banquet* de Platon ou l'amour déceptif de la plainte élégiaque d'un Gallus, est pourtant celle des mystères : Vénus, mise en relief au cœur du v. 62, entre deux césures majeures, évoque étymologiquement le charme inexplicable. Par le jeu des doubles césures, se détache un autre mot-phare : *corylos*, qui, repris deux fois, est d'abord enchâssé entre les deux césures trihémimère et penthémimère, puis entre les deux césures penthémimère et hephtémimère, si bien que, dans ce dernier cas, il occupe dans le mètre le même emplacement que *Veneri*. Cette surimposition rythmique tient lieu de véritable signal sémiotique.

De fait le coudrier mis ainsi en brillance participe à une symbolique du sens : *corylos* invite à une reconnaissance phonique en *analogon* partiel avec Corydon. De cette paronomase surgit un sens sous le sens : Corydon et le coudrier sont en *sympatheia*. Or, dès lors que l'aimée Phyllis est elle-même un végétal (φυλή), comprenons alors que l'amant, lui-même variante possible d'un noisetier à vertu magique, est aimé d'un autre arbuste. L'amour est ainsi en arborescence mystérieuse : à l'harmonie naturelle s'adjoint une surnature, fusion de l'humain et du végétal, véritable charme mystique. Corydon a eu raison de référer son inspiration à Apollon : il en a l'ambiguïté énigmatique autant que la visée « méta-physique ».

Très différent est le discours poétique de Thyrsis, le perdant du concours. En pleine conformité avec son nom, il place sa poésie sous la protection de Dionysos, avec le symbole du lierre :

Virg. *Buc.*, VII, 25 :
Pastores, hedera nascentem ornate poetam

« Bergers, parez le poète naissant de lierre ».

Alors que *hedera* convient plus précisément au lierre en fleur et suffisamment souple pour le tressage de couronnes, c'est à un style moins encore fleuri et spiralé qu'à une rhétorique très rigide et carrée qu'il recourt dans l'épilogue :

Virg. *Buc.*, VII, 65-69 :
Fraxinus in siluis[P] *pulcherrima* ***pinus in hortis***
*populus in fluui**is***[P] *abies*[H] *in montibus alt**is***

saepius et si me^{P} *Lycida*^{H} *formose reuisas*
fraxinus in siluis^{P} *cedat*^{H} *tibi* ***pinus in hortis***.

« Le frêne est le plus beau dans les forêts, le pin dans les jardins. Le peuplier dans les fleuves, le sapin dans les montagnes élevées ; mais si plus souvent, splendide Lycidas, tu venais me voir, le frêne dans les forêts, le pin dans les jardins le céderaient devant toi »

La strophe s'ouvre et se ferme par un formulaire, *fraxinus in siluis...pinus in hortis*. Cette géométrie verbale n'admet pas les tours et détours du langage. Thyrsis doit pourtant en abandonner le principe au moment où précisément il lui faut rivaliser avec Corydon, par un jeu sémiotique sur son nom et celui de l'éromène. Il nomme certes Lycidas, comme Corydon l'avait fait pour Phyllis. Mais il tait son propre nom. En effet, si, comme il conviendrait, il se nommait, au sens propre ou figuré, il se mettrait alors en difficulté.

De fait, étymologiquement, Lycidas admet une filiation analogique avec le loup (λύκος) : malvenu en Arcadie, il symbolise l'animalité sauvage. En revanche, le nom de Thyrsis évoque le lierre bachique. Or ce végétal, fût-il symbole de délire, est sans relation non seulement organique, mais aussi verbale avec l'animalité [30]. L'alliance des deux noms propres suggère donc, plus encore qu'une profonde disharmonie, un *adunaton*, voire une monstruosité, qui sont de fait sanctionnés comme tels. Véritable raté poiétique, la réticence de dénomination fait perdre à Corydon le concours. Aveu caché d'amours impossibles, elle est l'explication de l'échec de Corydon auprès de Lycidas, comme le donne à entendre une plainte élégiaque du regret, étrangère à l'amour bucolique de transfiguration et d'harmonie.

Nous sommes en effet aux antipodes du miracle de la poésie arcadienne, rêve d'amour d'une transfiguration mystique. L'emblème parfait en est donné par Tityre, à l'ouverture du recueil. L'homme et la nature communient en profondeur, au point de se répondre en chant dialogué : les forêts sont devenues capables de répéter le chant poétique de beauté absolue enseigné par le poète arcadien :

Virg. *Buc.* I, 1-5 :
Tityre, tu^{T} *patulae*^{P} ***recubans***^{H} ***sub tegmine fagi***
siluestrem^{T} *tenui*^{P} *musam*^{H} ***meditaris auena*** *;*
nos patriae^{T} *finis*^{P} *et dulcia linquimus arua ;*
nos patriam^{T} *fugimus*^{P} *; tu, Tityre*^{B}*, lentus in umbra*
formosam^{T} *resonare*^{F} **doces**^{H} ***Amaryllida siluas***.

« Toi Tityre, couché sous le couvert d'un large hêtre, tu essaies une muse silvestre sur un mince pipeau ; nous, nous quittons notre pays et nos douces campagnes ; nous, nous fuyons notre patrie ; toi, Tityre, nonchalant sous l'ombrage, tu apprends aux forêts à redire qu'Amaryllis est la beauté parfaite. »

30. Voir mon article *Rhétorique et poésie à Rome*, dans *Chemins de la re-connaissance, Hommages A. Michel*, édd. Ph. Heuzé & J. Pigeaud, *Helmantica*, Salamanque, 1999, p. 206-208.

Tityre, couché sous l'ombre d'un vaste hêtre, à l'envers du monde et tournant le dos à l'histoire, apparaît en parfaite *sympatheia* avec la végétation sylvestre du monde de Pan, de cette nature du grand Tout. La forêt instruite par son chant devient capable de redire, dans le langage articulé d'un discours-sens, un hymne de beauté. Le poète arcadien aime lui-même une femme-fleur : Amaryllis, nom propre de l'aimée, est aussi le nom commun du narcisse pourpré et odorant, au pouvoir narcotique [31], si bien que pourrait être suggérée l'idée d'un amour admettant la torpeur, capable d'utopie.

Si l'apparence et la réalité paraissent alors ainsi se confondre, nous sommes pourtant loin du beau mensonge, dès lors que le poète s'intéresse non à la réalité événementielle et factuelle, mais au discours de beauté qui inclut les mystères du langage intérieur. Le langage n'a plus désormais à dénommer, définir et expliquer. Il ne peut qu'écouter, dévoiler, révéler l'indicible des profondeurs d'un être en intériorité, dans une atomisation des impressions, alors que sont tissées en profondeur les relations cachées, à expliciter et à interpréter. Seul un vrai métaphorique permet alors de dire l'inexplicable, dans un travail de méditation, qui admet la contemplation mystique [32]. Le discours d'amour se fait alors spirituel et esthétique.

Horace n'atteint jamais ces accents du Sublime, lorsqu'il chante à son tour, en amébée, l'énigme de l'amour. Il reste en effet dans un juste milieu, qui le cantonne dans l'humain, même s'il donne à entendre, lui aussi, les contradictions de l'amour :

Hor. *Odes*, III, 9, 1-8 et 17-24 : (glyconique + asclépiade mineur) :

Donec gratus eram tibi
nec quisquam potior bracchia candidae
ceruici iuuenis dabat,
Persarum uigui rege beatior.
Donec non alia magis
arsisti neque erat Lydia post Chloen,
multi Lydia nominis
Romana uigui clarior Ilia.
.....
Quid si prisca redit Venus
diductosque iugo cogit aeneo
si flaua excutitur Chloe
reiectaeque patet ianua Lydiae ?
Quanquam sidere pulchrior
ille est, tu leuior cortice et inprobo
iracundior Hadria,
tecum uiuere amem, tecum obeam lubens.

« Aussi longtemps que je te plaisais, où aucun rival plus aimé n'entourait de ses bras ta nuque blanche, j'ai prospéré plus heureux que le roi de Perse.

31. Voir mon article Formosam resonare doces Amaryllida siluas : *écritures métriques et métamorphoses poétiques*, dans *Estudios de métrica latina*, vol. I, édd. J. Luque Moreno & P. R. Dìaz y Dìaz, Grenade, 1999, p. 257-280.

32. A. Michel, In Hymnis et Canticis. *Culture et beauté dans l'hymnique chrétienne latine*, Louvain-Paris, 1978, p. 42-89.

> Aussi longtemps que tu n'as pas brûlé davantage pour une autre, où Lydie ne passait pas après Chloé, Lydie au multiple renom, j'ai prospéré plus illustre qu'Ilia la Romaine. (...) Et si revient l'ancienne Vénus, que son joug d'airain rapproche nos cœurs séparés, si j'écarte la blonde Chloé, qu'à Lydie évincée se rouvre ma porte ? Quoique, lui, soit plus beau qu'un astre et toi plus léger que l'écorce, plus irritable que l'Adriatique sans frein, avec toi j'aimerais vivre et avec toi mourir volontiers ».

L'Ode est un débat contradictoire de rupture et de réconciliation d'amour, tandis qu'un autre dialogue contradictoire s'engage sur le plan de la métrique : le glyconique d'une morale simple est marié à l'asclépiade d'une solennité polémique. De cette double contradiction ne résulte pourtant ni tension ni drame. En effet, si le souvenir de remémoration ravive un désir d'amour, la passion en est absente. Aussi l'Ode s'achève-t-elle sur un authentique dialogue, ouvert sur un devenir possible. Ainsi (v. 17-24), à la question posée par Horace, curieux de savoir si tout pourrait recommencer, Lydie répond par une véritable déclaration d'amour, sans renier ses nouvelles amours. La poésie devient de ce fait lieu de conciliation.

Très différents sont en revanche les accents dramatiques que Sénèque confère aux mètres lyriques en général et horatiens en particulier, dans ses dialogues tragiques [33]. Monodies, mais plus encore chants choraux expriment l'angoisse collective avec les modalités métriques d'une émotion personnelle. Intéressants sont en ce domaine ces moments d'exception où le chœur dialogue avec un personnage. Ainsi en va-t-il des femmes troyennes qui sont emmenées comme esclaves sur des terres inconnues et sont endeuillées par la perte massive des leurs. Exemplaire est en ce domaine ce rituel de deuil qu'Hécube chante en antiphonie avec le chœur. Alors que les mots se répondent et se répètent, on entend d'abord la voix parlée d'Hécube en trimètres iambiques, puis on s'élève vers un chant d'incitation obsédante, tandis que lamentations et rites gestuels progressent au rythme des anapestes d'une marche funèbre et inexorable :

Sén. *Les Troyennes*, 63-164 :

(ia^{6}.) 1-65

— Hécube	*Lamenta cessant ? Turba, captiuae, mea ferite palmis pectora et planctus date*	63
	et iusta Troiae facite (...)	65

(an^{4}.) 67-164 :

— Chœur : 67-82	*Non rude uulgus lacrimisque nouum lugere iubes* (...)	67
— Hécube : 83-97	*Fidae casus nostri comites soluite crinem* (...)	83
— Chœur : 98-115	*Soluimus omnes lacerum multo funere crinem* (...)	98
— Hécube : 116-130	*Tibi nostra ferit dextra lacertos umerosque ferit tibi* (...)	116

33. Voir mon article *Sénèque* poeta fabricator *: lyrique chorale et évidence tragique*, dans *Le poète architecte. Arts métriques et art poétique latins*, éd. J. Dangel, Louvain-Paris, 2001, p. 185-291.

— Chœur : 131-140 *Accipe, rector Phrygiae, planctus, accipe fletus (...)* 131

— Hécube : 141-154 *Alio lacrimas flectite uestras : non est Priami miseranda mei mors, Iliades ; — felix Priamus ! dicite cunctae* (...) 141

— Chœur : 155-164 *Felix Priamus ! dicimus omnes* (...) 155

« —*Héc.* Vos lamentations cessent ? Captives, mon peuple éperdu, frappez de vos paumes vos poitrines, martelez vos coups et faites les funérailles de Troie. (...) —*Chœur* : Ce n'est pas une foule inexpérimentée et étrangère aux larmes que tu pousses à pleurer. (...) —*Héc.* Fidèles compagnes de notre malheur, dénouez votre chevelure. (...) —*Chœur* : Toutes nous dénouons notre chevelure détruite par tant de deuils. (...) —*Héc.* Pour toi ma main frappe mes bras, pour toi elle frappe mes épaules. (...) —*Chœur* : Reçois, maître de la Phrygie, notre deuil, reçois nos pleurs. (...) —*Héc.* Tournez vos larmes ailleurs. La mort de mon cher Priam n'est plus à déplorer, filles d'Ilion. Dites toutes 'Bienheureux Priam'. — *Chœur* : 'Bienheureux Priam' nous le disons toutes... »

Dans *Agamemnon*, c'est encore un rituel de deuil que chantent en antiphonie Cassandre et le Chœur des Troyennes. La prophétesse à la démarche altière et hors d'elle s'adresse d'abord au Chœur. Elle exhorte (v. 659-663) les Troyennes, en trimètres iambiques parlés, à retenir leurs larmes, les invitant à pleurer non plus sur les morts, mais sur elles-mêmes : *Cohibete lacrimas omnes quas tempus petet* (v. 659). Le Chœur répond (v. 664-692) en anapestes, chantant un bel hymne à la souffrance partagée, qui hausse la femme jusqu'au plus haut niveau de la sagesse stoïcienne, comme le montre cet extrait :

Sen. *Ag.*, 664-677 :

an[4]. *Lacrimas lacrimis miscere iuuat*
magis exurunt quos secretae :
lacerant curae,
iuuat in medium deflere suos.
Nec tu, quamuis dura uirago
patiensque mali,
poteris tantas flere ruinas.
Non quae uerno mobile carmen
ramo cantat tristis aedon
Ityn in uarios modulata sonos,
non quae tectis Bistonis ales
residens summis impia diri
furta mariti garrula narrat,
lugere tuam poterit digne
conquesta domum (...)

« Il est doux de mêler des larmes aux larmes : les peines gardées secrètes consument plus cruellement les êtres qu'elles déchirent ; il est doux de pleurer les siens avec tous ! Et, bien que tu sois une femme forte, résistante au malheur, tu ne pourras suffire à pleurer de si grands désastres. Ni le rossignol qui au printemps sur une branche déploie tristement toutes les

nuances de son chant, modulant sur des airs variés le nom d'Itys, ni l'oiseau de Bistonie, qui, niché en haut d'un toit, raconte dans ses stridulations le vol impie de son sinistre mari ne pourront dignement pleurer et se lamenter sur ta maison ».

Cette Ode lyrique est chantée avec une foi stoïcienne inébranlable, alors que la condition des Troyennes est désespérée. Sa forme anapestique jointe au contenu en souligne la détermination : ces femmes affirment leur volonté d'accepter leur condition et de ce fait la douleur, dès lors qu'elles la vivent en partage. Cet acte de volonté dans une résignation libre est d'autant plus bouleversant qu'il intervient après un lamento en mètres variés, culminant sur un thrène de désespérance à l'évocation des morts les plus chers [34] :

Sen. *Ag.*, 589-604 : (polymétrie en *cola libera* Zwierlein)

Heu quam dulce malum mortalibus additum	ascl. (syll. *longa immissa*)	
uitae dirus amor, cum pateat malis	ascl.	590
effugium et miseros libera mors uocet	ascl. (*secunda syll. solu.*)	
portus aeterna placidus quiete.	saph.	
Nullus hunc terror nec impotentis	saph. 1 + alc. 1 *(basi iamb.*)	
procella Fortunae mouet aut iniqui	saph. (*adiecta anacrusi*)	
flamma Tonantis.	adon.	595
Pax alta nullos ciuium coetus	alc. 1 + saph. 1	
timet aut minaces uictoris iras,	saph. 2 + alc. 1	
non maria asperis insana Coris,	alc. 2 + alc. 1	
non acies feras pluuereamue nubem	alc. 2 + aristoph.	
motam barbaricis equitum cateruis,	ascl. 1 + saph. 2	600
non urbe cum tota populos cadentis	saph. (*adiecta anacrusi*)	
hostica muros populante flamma	saph.	
indomitumque bellum.	aristoph.	

« Hélas ! Quel doux mal attaché aux mortels est cet amour funeste de la vie, toutes les fois qu'à leurs maux est ouvert un refuge et qu'une mort libératrice appelle les victimes du malheur, — port apaisant fait pour un éternel repos —. Aucune terreur ni tempête d'une Fortune alors impuissante ne l'agite, pas plus que la flamme du Tonnant inéquitable ; sa paix profonde ne redoute aucun complot, pas plus que les rages menaçantes d'un vainqueur, ni les mers rendues furieuses par un rude Corus, ni les farouches batailles ou les nuages de poussière soulevés par des escadrons de cavaliers barbares, ni la chute des peuples et de toute une ville anéantie par une flamme ennemie dévorant ses murs, pas plus que la guerre indomptable ».

Par cette polymétrie en *cola libera*, Sénèque a su s'inventer une écriture en réflexivité. Il donne à entendre, en *mimésis*, l'âme en fragments d'héroïnes féminines victimes des plus grandes souffrances : des unités métriques aléatoires se forment et se déforment pour se reformer aussitôt, tout à la fois mêmes et autres, à l'image même d'un monde bouleversé. Leur forme est si fuyante que les éditeurs montrent des hésitations multiples, comme l'illustre ce tableau comparé :

34. A. Catin, *L'âme humaine et la vie future dans les textes lyriques des tragédies de Sénèque*, dans *Latomus*, 15 1956, p. 354-365 et 544-550.

Sen. *Ag.*	Zwierlein	Tarrant
v. 621-624 (Zwierlein) = v. 622-626 (Tarrant)	*Troades summis timuere muris* *perdidit in malis extremum decus* *fortiter uinci : restitit annis* *Troia bis quinis unius noctis* *peritura furto* 621 : saph. 622 : ascl. 2+ ascl. 2 (*breuibus contractis*) 623 : saph. 1+ adon. 624 : saph.1 + saph. 1 624 bis : saph. 2	*Troades summis timuere muris* *perdidit in malis* *extremum decus, fortiter uinci :* *restitit annis Troia bis quinis* *unius noctis peritura furto* 622 : saph 623 : adon. 624 : saph. 1+ saph. 1 625 : adon.+ saph. 1 626 : saph.

Dans ce mélange subtil et insaisissable de couleurs différenciées, l'effet produit est celui de l'illusoire. Ces morceaux incertains de vers, aux différentes combinatoires possibles, ne sont pas sans faire penser aux vers réverses de l'informe, tels que les définit Platon [35] : « Il est complètement indifférent que tel élément en soit le premier ou le dernier » [36]. Le principe d'écriture rappelle plus précisément encore la définition que donne Platon, dans le *Timée*, 50e 7, des techniques du μεταπλάττειν et du δαιδάλλειν, travail des impressions bougées et des effets miroitants : des formes fuyantes créent une illusion de mouvance qui étonne l'esprit, voire le stupéfie [37].

Convenons que ces dialogues chantés, si beaux qu'en soient l'écriture et le récital vocal, sont loin d'un beau mensonge . Ils atteignent à la vérité sublime. Porteurs d'un au-delà du sens, ils conduisent à une méditation sur l'univers, sur l'homme et sur sa condition, qui ouvre sur l'infini de la pensée humaine, par une herméneutique du sens. La vérité se fait transcendance. Elle acquiert seulement des spécificités particulières selon la nature des genres poétiques. Dans l'épopée, le poète reçoit de la Muse invoquée un chant de révélation métaphysique. Les chants amébées des *Bucoliques* virgiliennes construisent par un Verbe métaphorique une vérité esthétique et mystique. Dans les tragédies de Sénèque, les chants antiphoniques en mètres variés sont des rituels de lamentation, reflet du désarroi de l'âme dans l'universelle souffrance.

35. Plat. *Ph.* 264c-d. Nous sommes ainsi loin de l'harmonie et de la proportion d'un texte formant un tout, comme le précise Platon dans le même passage « Voici pourtant une chose que tu affirmerais, je pense ; c'est que tout discours (πάντα λόγον) doit être constitué à la façon d'un être animé : avoir un corps qui soit le sien, de façon à n'être ni sans tête ni sans pieds, mais à avoir un milieu et deux extrémités, qui aient été écrits de façon à convenir entre eux et au tout ».

36. Quint., 9, 4, 6 : *Fortius uero qui incompositum potest esse quam uinctum et bene conlocatum ? Neque si praui pedes uim detrahunt rebus, ut sotadeorum et galliamborum et quorundam in oratione simili paene licentia lasciuientium, id uitium compositionis est iudicandum.* (« Comment ce qui est désordonné peut être plus solide que ce qui est lié et bien disposé ? Et si l'emploi des pieds défectueux enlève de la force aux arguments, — ce qui est le cas des sotadéens, des galliambes et autres rythmes qui font que la prose s'ébat semblablement presque sans mesure —, il faut bien admettre que ce n'est pas la faute de l'ordre des mots »). Sénèque, nourri de l'esthétique du Sublime, suit plus précisément les principes théoriques d'un contemporain, Caesius Bassus : cet artigraphe néronien défend et pratique une dérivation unitaire des mètres, en une greffe polymorphe.

37. Voir mon exposé *Sénèque* poeta fabricator..., p. 260.