

Chers collègues,

Quand j'ai appris que le programme dont j'aurais à traiter portait sur les *Bucoliques*, je ne vous cacherai pas que mes premières réactions ont été la surprise et l'inquiétude : comment les responsables du choix des programmes des lycées avaient-ils pu retenir une œuvre aussi difficile, posant autant de problèmes d'interprétation, aussi codée culturellement, qui abonde à un tel point en références savantes très diverses et très complexes ? Et puis je me suis dit tout d'abord qu'il était toujours possible de présenter aux élèves ou aux étudiants des œuvres fortes sans avoir l'ambition déraisonnable d'en épuiser toutes les significations, et que leur offrir quelques voies d'accès était déjà une mission utile et suffisante en soi. Et surtout que, ayant à m'adresser à des collègues, il me suffirait de suggérer des pistes sans avoir à développer les détails. C'est donc ce que je vais vous proposer, très modestement, car je ne suis nullement spécialiste de Virgile : les quelques pistes que j'aurais moi-même suivies pour aider un jeune public à entrer dans ce recueil.

Je le ferai en deux temps ; dans un premier temps, je tenterai d'aller à l'essentiel et de répondre à la question suivante : en quoi ce texte peut-il parler à la sensibilité de jeunes gens de notre époque et retenir leur intérêt ? Et il m'a semblé que c'était par l'imaginaire dont il était le support. Dans un second temps, je vous proposerai, et cela aura un peu l'aspect d'un catalogue ou d'un kaléidoscope, diverses pistes d'accès à ce texte, qui pourront parfois se recouper.

I. La première voie d'accès que je vous propose est donc celle de la pastorale, envisagée non pas tant comme un genre littéraire ayant ses sources, ses caractères propres, son histoire, mais plutôt comme le support littéraire d'un imaginaire utopique dont je suis persuadé qu'il garde pour nos contemporains son intérêt et sa séduction.

Pour entrer dans ce monde de fiction que construit la pastorale, le mieux est de lire ensemble les tout premiers vers de la *Bucolique* I, puisqu'en dix vers de dialogue, Virgile met en place un univers très particulier, dans lequel il jette brusquement son lecteur, sans indication préparatoire : dès le début de notre lecture, nous, lecteurs, sommes dans ce monde, un autre monde (Texte n° 1).

Cet univers est un univers campagnard : une campagne sauvage, avec un hêtre, *fagus*, apparemment isolé, aux branches largement étendues, et aussi des bois, évoqués par *siluestrem. Calamus*, le roseau, évoque indirectement une rivière ou un étang. *Auena* suggère l'avoine, donc une culture, ou le chaume, donc une production naturelle. Cet univers est donc aussi caractérisé par une nature où est intervenue la main de l'homme, où il y a des *arua*, des terres labourées prêtes à êtreensemencées. Mais pourtant ce n'est pas tant le travail de la terre qui est suggéré que l'attachement sentimental à un paysage, marqué par l'adjectif *dulcia*, qui le rattache au domaine de l'esthétique et de l'affectivité.

C'est un univers de paix, de calme et de repos : Mélibée décrit Tityre couché sur le dos, *recubans*, il est loin de toute tension et de tout effort, *lentus*, qu'on aurait envie de traduire « relaxé » ou « lézardant », abrité par les branches d'un arbre, donc protégé du monde extérieur par un élément naturel, comme dans un cocon. Surtout, Tityre caractérise lui-même sa situation comme étant une forme d'*otium*, de libre disposition de son temps, d'absence de toute contrainte et de toute activité forcée, de tout travail en particulier.

Autre caractère de ce monde : la présence, près des hommes, d'animaux, suggérée par l'agneau et la bergerie, les *ouilia*. Ce monde est donc un monde de bergers, et c'est de ce caractère qu'on a tiré le nom du genre littéraire pratiqué par Virgile. Monde de bergers, donc à la fois monde naturel, celui des animaux, et monde humanisé par une certaine forme de travail humain. Et c'est là qu'il faut s'arrêter un moment : comment concilier l'*otium* dont prétend jouir le berger Tityre, et l'activité pastorale ? Les vers 9-10 nous mettent sur la piste : Tityre y évoque d'un côté ses génisses, qui vont et viennent en liberté, et

d'un autre côté lui-même, occupé à tout autre chose que d'elles. Il n'y a aucune interaction entre ce curieux berger et ses bêtes : il ne les traite pas, ne les nourrit ou ne les abreuve pas, ne les mène pas à l'étable, ne les surveille même pas. L'élevage est donc pour Tityre une activité minimale, à la limite, une non-activité. C'est un des éléments les plus clairement fictifs de ce monde pastoral virgilien : l'élevage des bœufs, des chèvres et des moutons est constamment présenté comme un non-travail, un *otium*.

On est donc aux antipodes de la représentation habituelle de la vie rurale dans la tradition romaine, celle du *De agricultura* du vieux Caton, marquée par une particulière âpreté, celle du rude travail du labour, qui associe étroitement l'homme à l'animal. On se rappelle qu'au livre XV, 142, des *Métamorphoses* d'Ovide, Pythagore, représentant de la vieille philosophie proprement italique, la seule philosophie qui puisse se dire italique, au moins en partie, et pas seulement hellénique, s'adresse aux paysans et désigne leurs bœufs en les appelant *uestros colonos*, « vos compagnons dans le travail de la terre ». On est bien loin aussi de Cincinnatus, que les sénateurs venus lui annoncer son élection au consulat trouvent en tunique, occupé à tracer des sillons dans son champ, *exemplum* qui montre le lien très fort établi par la tradition des *maiores* entre vertu romaine et travail de la terre. L'ambiance est donc non-romaine, sinon anti-romaine.

Et l'occupation que permet cet *otium*, c'est la musique. Il faut entendre le mot au sens le plus large, embrassant la composition poétique, le chant vocal et la mélodie instrumentale. Dans ce passage initial, ce sont la musique instrumentale, surtout, et la poésie, plus allusivement, qui sont représentées. La musique est représentée par deux instruments qui se ramènent à un seul : la *tenuis auena* et la *calamus*. J'ouvre une rapide parenthèse sur ce dernier mot, pour signaler que ce terme est la translittération du mot grec κάλαμος, correspondant au latin *harundo*, « le roseau ». Je redirai un mot de cet usage de la langue grecque. J'en reviens à ces deux instruments à vent qui relèvent d'un degré minimal de la culture : leur matériau est fourni par la nature, sans aucune culture pour le roseau, et le travail de fabrication se réduit à presque rien, couper le roseau aux deux extrémités et le percer de trous. On est à l'opposé d'instruments de musique plus élaborés comme la lyre ou la cithare, qui impliquent l'artisanat du bois ou du métal, donc des techniques culturelles plus avancées. L'adjectif *tenuis* exprime la fragilité matérielle de l'instrument, mais aussi connote la musique que l'on en tire : ce sera une musique simple, humble, sans sophistication. Ceci nous rappelle que dans la hiérarchie des genres poétiques, la pastorale est à l'opposé des grands genres, l'épopée ou la lyrique : Servius, le commentateur de Virgile qui écrit à la fin du IV^e s., indique que c'est, en principe, un *genus humile, pro qualitate negotiorum et personarum, nam personae hic rusticae sunt*, « un genre inférieur, à cause de la nature des événements et des personnages, car il s'agit ici de personnages de ruraux ». Il faudra bien sûr revenir sur cette question du genre, car peu d'œuvres poétiques sont en fait plus sophistiquées que les *Bucoliques*.

Musique instrumentale, mais aussi poésie ; l'allusion à celle-ci est indirecte : Virgile la suggère par la seule mention d'un nom propre, *Amaryllida*, que les forêts renvoient en écho. On peut d'ailleurs se demander comment il faut comprendre cette « réponse » des forêts au berger chanteur et poète (le verbe *resonare* apparaît à trois reprises dans le recueil I, 5 ; II, 13 ; VII, 13) : dans l'interprétation la plus réaliste, on dira que Tityre, entre deux airs de pipeau, chante à haute voix le nom d'Amaryllis, et que l'écho des bois lui renvoie ce nom. Dans une interprétation laissant plus de place à la fiction et au surnaturel, on supposera que l'air joué au pipeau par Tityre suscite une réponse des bois personnifiés, ou des dryades ou des Muses qui les habitent : au vers 2, la *siluestris Musa* est une métonymie de la musique jouée sur un instrument rustique, mais la métonymie n'est rendue possible que par la croyance ou la fiction selon laquelle des divinités peuplaient les bois. Les bois traduiraient donc en mots la musique de Tityre, en nommant la source de son inspiration musicale.

Il faut s'arrêter sur cette relation établie entre le berger musicien et poète et le monde naturel. Au minimum, c'est une relation d'harmonie : l'écho des forêts répond à la voix de l'homme, et aussi, on va y

venir dans un instant, aux sentiments de l'homme. On ne serait pas très loin d'un imaginaire romantique. Mais ce peut être aussi une relation de domination de la part de l'homme, quand il est poète et musicien, sur le monde naturel : Tityre « enseigne » aux forêts, *doces*, lui dit Mélibée, il est en situation d'autorité en raison même de son statut poétique. Et ce pouvoir est un pouvoir que l'on peut qualifier de surnaturel : il donne aux forêts une voix, et contraint les divinités sylvestres à entrer en dialogue avec lui. Derrière cette figure d'un poète, à la fois très humble et tout puissant, on perçoit bien sûr un reflet de l'image d'Orphée, qui se soumettait par son chant plantes et animaux. C'est donc la question des pouvoirs de la poésie et du chant qui est posée ici, et nous verrons que la réponse donnée par Virgile est très problématique.

Je parlais il y a un instant de la réponse de la nature végétale aux sentiments de l'homme. Ces sentiments, ce sont bien sûr les sentiments amoureux, ceux que suscite la beauté physique : Tityre chante *formosam ... Amaryllida*. On a là un autre des marqueurs essentiels du monde de la pastorale : l'occupation principale des bergers est de vivre la passion amoureuse, sous tous ses aspects, et d'en faire le sujet de leur poésie et de leurs chants. Un peu à la manière des poètes élégiaques, jeunes Romains de bonne naissance qui refusaient le service de la cité, au forum ou à l'armée, pour se consacrer entièrement à la passion amoureuse, les curieux bergers de la pastorale virgilienne sont des amoureux à plein temps : tandis que leurs troupeaux se gardent tout seuls, ils chantent leurs amours, seuls ou en duo. Mais aussi, parfois, d'autres thèmes, qui relèvent traditionnellement d'autres genres, et c'est un des points sur lesquels je reviendrai dans la seconde partie de cet exposé.

Cet univers est aussi défini par les noms des deux personnages qui, à l'orée du recueil, le présentent (puisque Virgile a pris soin de faire nommer chacun d'eux par l'autre au premier vers de chaque première réplique) : *Tityrus*, *Meliboeus*, et par celui de la femme que mentionne Mélibée : *Amaryllis*. Ces trois noms sont des noms signifiants : selon Servius, le commentateur antique de Virgile déjà mentionné, *tityros* est en dialecte laconien le nom du bélier qui mène le troupeau. Le nom de *Meliboeus* évoque en grec « celui qui prend soin des bœufs ». Quant à *Amaryllis*, c'est, en grec encore, « l'étincelante ». C'est bien là le point important : ce sont des noms signifiants qui nous renvoient, pour les deux noms masculins, au monde des éleveurs de bétail, mais surtout trois noms grecs, et leur seule énonciation produit immédiatement un effet de mise à distance : nous ne sommes pas dans l'univers des paysans latins, ni même des bergers latins. Plus encore qu'un effet de mise à distance, on peut même parler d'effet de déréalisation : qu'est-ce que c'est que ces bergers grecs qui parlent latin, en hexamètres dactyliques ? Et dont l'un, Mélibée, désigne d'un mot grec, on l'a vu, l'instrument en principe tout simple, tout rustique, presque naturel, qu'est son pipeau, tiré des roseaux qui poussent près de la rivière ?

D'autant que que deux de ces noms, Tityre, Amaryllis, sont déjà attestés chez Théocrite, l'auteur sicilien, puisqu'il est né à Syracuse, et surtout alexandrin, puisqu'il y vécut à la cour des Ptolémées, qui est le prédécesseur le plus important de Virgile dans le genre bucolique (315-250). Tityros figure chez Théocrite comme nom de berger, tout comme y figure le nom d'Amaryllis. En revanche le nom de Mélibée n'apparaît ni chez Théocrite ni chez aucun des auteurs grecs de pastorales : nous sommes donc en présence d'un grec artificiel, d'un pseudo-grec, d'un grec de Romains, pourrait-on dire. Ce grec de Romains, cette Grèce imaginaire créée par les Romains, sur lesquels un ouvrage collectif récent, codirigé par F. Dupont, E. Valette et C. Auvray-Assayas, a récemment attiré l'attention. Et cette onomastique grecque, pour des personnages qui s'expriment en latin, est le marqueur d'une utopie : le pays où l'auteur nous a fait pénétrer n'est ni tout à fait l'Italie du nord, la Cisalpine dans laquelle Virgile est né et a passé sa jeunesse, ni seulement la Sicile de Théocrite. Quand on relève les noms géographiques mentionnés dans les dix poèmes (on peut le faire aisément à partir de l'index de l'édition des Belles-Lettres), on rencontre à la fois des noms de lieux d'Italie du nord (le Mincio, VII, 13, Mantoue, IX, 27-28, Crémone, IX, 28), de Sicile (le mont Hybla, VII, 37 et I, 54 ; la fontaine Aréthuse, à Syracuse, X, 1 ; la Sicile est

évoquée aussi par les adjectifs *Sicanus*, X, 4, *Sicelides*, IV, 1, et *Siculus*, II, 21 et X, 51). On rencontre aussi des noms de Grèce propre. Cette Grèce, c'est la Grèce mythologique, celle des divinités de la poésie et de la musique, Apollon, les Muses : le Cynthe, VI, 3, l'Aonie, autre nom de la Béotie, X, 12, l'Hélicon, VI, 65, le Parnasse, VI, 29 et X, 11 et son fleuve le Permesse, VI, 64. Rien là de bien original, ni de bien spécifique au genre bucolique et à l'imaginaire pastoral.

Mais ce pays utopique a reçu un nom, l'Arcadie, sans doute parce cette région de Grèce centrale est la terre consacrée à Pan, dieu musicien, inventeur d'un type de flûte (il apparaît à quatre reprises, en II, 31-33, IV, 58, VIII, 24, X, 26, et le mont Ménale, sa résidence, treize fois, surtout dans le refrain du chant de Damon dans la *Bucolique* VIII, 21-22, 25, 28, 31, 36, 42, 46, 51, 57, 61, X, 15, 55). C'est ce dieu que Virgile envisage de prendre pour juge de ses vers consacrés au retour de l'Âge d'or (Texte 2), c'est lui encore qui entreprend de détourner le poète Gallus de sa souffrance dans la X^e *Bucolique* (Texte 3). En véritable dieu-poète, il recourt à la figure poétique par excellence, la comparaison, pour dire la cruauté sans limite de l'amour, une comparaison empruntée au monde pastoral : « Amour n'a nul souci de semblables souffrances ; jamais il n'a assez de larmes, le cruel, ni la prairie, d'eaux, les abeilles, de cytise, les chevrettes, de feuillage. ».

Les bergers-poètes sont qualifiés d'Arcadiens par deux poètes fictifs, identifiés comme tels par leurs noms grecs, dans la *Bucolique* VII : par Thyrsis d'abord (c'est le texte 4) : *Pastores, hederam nascentem ornate poetam, / Arcades, invidia rumpantur ut ilia Codro*, « Bergers, parez de lierre le poète naissant, Arcadiens, pour que les flancs de Codrus en crèvent de dépit », et ce sont les places initiales de *pastores* et de *Arcades* qui impliquent une synonymie et une équivalence ; par Mélibée, déjà auparavant, à propos de Thyrsis et Corydon (texte 5), par une caractérisation directe : *ambo florentes aetatibus, Arcades ambo*, « tous deux dans la fleur de l'âge, tous deux Arcadiens ». Mais c'est aussi la qualification que leur attribue un poète réel, Gallus, dans la *Bucolique* X, au moment même où il rêve d'entrer dans leur monde, et il va même jusqu'à leur attribuer l'exclusivité du don du chant (c'est dans le texte 3, déjà vu) : « *Tamen cantabitis, Arcades, inquit, / montibus haec uestris, soli cantare periti / Arcades* », « Vous chanterez cependant mes souffrances à vos montagnes, Arcadiens, vous seuls avez le talent du chant, Arcadiens. »

C'est donc dans une Arcadie fantasmée, qui inclut et subsume la Sicile de Théocrite et sa propre Cisalpine que Virgile a installé ses poètes fictifs, mais c'est aussi dans cet ailleurs qu'il fait se projeter le Romain Gallus, et qu'il se projette lui-même, quand il veut prendre Pan pour juge de ses vers.

Cet univers étonnant et paradoxal, qui mêle divinités, personnages grecs de fiction et poètes romains contemporains de Virgile, Pollio, Gallus, et d'autres, Virgile y plonge son lecteur dans la *Bucolique* I, sans poser la question de son statut et de son rapport au réel. C'est la dernière, la X^e, qui en révèle pleinement la nature imaginaire. On connaît la donnée initiale de ce poème : Virgile, intervenant à la première personne, déclare vouloir consoler son ami le poète élégiaque C. Cornelius Gallus de la souffrance qu'a fait naître en lui l'infidélité de sa brillante maîtresse, la comédienne Volumnia, connue sous son nom de scène de Cytheris, qui fut la maîtresse de Marc Antoine, et dont même le chaste Cicéron, après avoir dîné avec elle, reconnaissait dans une lettre à Atticus qu'elle était bien fascinante. Virgile, qui lui aussi la connaissait bien pour une raison que nous verrons dans un moment, lui donne dans la X^e *Bucolique* le nom de Lycoris. Dans cet ultime poème, Virgile donne la parole à Gallus, qu'il montre tenté d'entrer dans ce monde pastoral. Lisons les vers 35-45 (Texte n° 6). Virgile fait s'exprimer Gallus sur le mode du souhait ou du regret (35 *utinam ... fuisset*, « Ah ! Si j'avais été ») et de l'irréel (36 *siue ... esset*, 40 *iaceret*, « il – ou elle – serait couché(e) », 41 *cantaret*, « il chanterait », 43 *consumeret*). Que souhaitait-il ou que regrette-t-il : il voudrait être (et regrette de n'être pas) un des habitants du monde pastoral (35 *utinam ex uobis unus ... fuisset*, « Ah ! Si j'avais été l'un de vous »), un berger (36 *custos gregis*, « un gardien de votre troupeau ») ou un vendangeur (36 *maturae uinitor uuae*, « vendangeur de vos grappes mûres », ce qui nous renvoie à l'image de Mélibée vigneron donnée dans la *Bucolique* I, 71). Curieux

souhait, pour ce chevalier romain chargé de fonctions administratives et politiques de première importance, dont on sait qu'il fut le premier *praefectus* d'Égypte pour le compte d'Auguste. La raison en est simple : appartenir au monde pastoral, cela signifie, on l'a vu, deux choses : la première, c'est de vivre pleinement le sentiment amoureux, indifféremment avec une femme, dénommée ici Phyllis (mentionnée par Damète et Ménélaque dans la *Bucolique* III, dans la V^e et la VII^e, par Thyrsis et Corydon), ou un garçon, nommé Amyntas, qui lui aussi apparaît dans d'autres poèmes du recueil : le II^e, le III^e, où il est l'objet de la flamme de Ménélaque, et la V^e. Ce sentiment amoureux pourrait d'ailleurs se porter sur n'importe quel objet (37 *Certe siue mihi Phyllis siue esset Amyntas / seu quicumque furor*, « A coup sûr, Phyllis ou Amyntas, ou quelque objet de ma passion »), donc, d'une certaine façon, il s'agit de l'amour pour l'amour, comme on dit l'art pour l'art. Entrer dans le monde pastoral signifierait aussi pour Gallus vivre un sentiment amoureux qui possède son objet (40 *mecum ... iaceret*, « il – ou elle – serait couché(e) avec moi »), à la différence de l'échec qu'il vit dans sa relation à Cythéris-Lycoris. Un amour peu exigeant, facile à satisfaire, étranger à la fixation douloureuse sur un objet qui se refuse.

Cet amour serait vécu au sein d'une nature qui non seulement fournirait un cadre accueillant (40 *mecum inter salices lenta sub uite iaceret*, « il – ou elle – serait couché(e) avec moi parmi les saules, sous une vigne souple », ce qui nous rappelle le Tityre de la *Bucolique* I, 1 *recubans sub tegmine fagi* et 4 *lentus in umbra*), mais qui servirait même de modèle et de justification à la beauté désirée, même si elle est humble et peu sophistiquée (38-39 : *quid tum, si fuscus Amyntas ? / et nigrae uiolae sunt et uaccinia nigra*, « Amyntas est basané, et alors ? Les violettes aussi sont noires, et noirs sont les vaciets ») et qui fournirait aux amants les présents qu'ils échangent (41 *serta mihi Phyllis legeret ...*, « pour moi Phyllis cueillerait des guirlandes »).

L'autre don que réserverait l'univers bucolique à Gallus, s'il y entrait, comme il le souhaite, c'est bien sûr la musique et la poésie, intrinsèquement liées à l'amour, évoquées ici de deux manières : par le chant qu'offrirait Amyntas à son amant, tout comme Amaryllis lui offrirait des guirlandes (et il faudra revenir sur ce parallélisme, très signifiant du point de vue de la division des « genres ») (41 *mihi ... cantaret Amyntas*, « pour moi, Amyntas chanterait ») ; l'amour évoqué aussi par la conversion de Gallus l'élégiaque à la poésie bucolique : sa poésie élégiaque, reprenant le genre pratiqué par Euphorion de Chalcis (un poète grec du III^e s. avant J.-C., que Gallus avait effectivement traduit ou interprété), il l'accompagnera désormais sur le pipeau, instrument emblématique de la pastorale sicilienne de Théocrite (50-51 *Chalcedico quae sunt mihi condita uersu / carmina pastoris Siculi modulabor auena*, « les vers que j'ai composés à la manière du poète de Chalcis, je les modulerai sur le pipeau du pâtre sicilien »), l'instrument même dont joue Tityre dans la *Bucolique* I, 2.

Quand il fait formuler à Gallus ce souhait d'intégrer l'univers pastoral dans sa dimension musicale, Virgile fait franchir à son personnage une étape dans l'imaginaire : il ne le fait plus s'exprimer au subjonctif du souhait, du regret, de l'hypothèse, mais bien au futur de l'indicatif (50 *Ibo*, 51 *modulabor*). Gallus a progressé dans l'imaginaire en accordant au mode bucolique un plus grand degré de réalité.

Mais malgré cette expression plus ferme de ses vœux, plus confiante en leur accomplissement, Gallus dénonce lui-même la vanité de cette postulation vers le monde pastoral, et il le fait presque d'un seul mot, placé en tête du vers 44, qui dit tout et détruit l'illusion : *nunc*, le *nunc* non-temporel qui suit une hypothèse ou un souhait, « mais en fait », c'est peut-être là le mot le plus anti-bucolique du recueil. C'est donc bien d'une fuite dans l'imaginaire qu'il s'agissait, face à un réel profondément insatisfaisant et douloureux (44-45 *Nunc insanus amor duri me Martis in armis / tela inter media atque aduersos detinet hostis*, « Mais en fait, un amour insensé me retient sous les armes de l'impitoyable Mars, au milieu des traits et des ennemis qui me font face »), réel marqué par un amour malheureux et excessif, *insanus*, et la guerre, dont la *Bucolique* I (50 *Impius ... miles*) avait exprimé l'irréductible opposition au monde idéal de la pastorale.

C'est donc le personnage de Gallus, dans cette X^e *Bucolique*, qui nous donne la clé permettant de comprendre la nature et l'origine du monde pastoral : il n'est qu'un support imaginaire permettant de fuir, fictivement, un monde insatisfaisant, une utopie consolatrice face à un réel trop douloureux, un univers de compensation. Et c'est en rapportant cette clé de lecture offerte par le dernier poème à l'ensemble du recueil et à son auteur lui-même que l'on peut comprendre la démarche qu'adopte Virgile et qu'il propose à son lecteur : Gallus fuit la souffrance de l'amour malheureux mais aussi les horreurs de la guerre, Virgile, dans la I^e et la IX^e *Bucoliques*, fuit la souffrance de la dépossession d'une terre à laquelle il est attaché, conséquence d'une guerre. Quant à chaque lecteur, c'est un refuge contre ses propres malheurs et ses propres souffrances qui lui est proposé.

Pour comprendre pleinement cette démarche, qui est une fuite dans l'imaginaire, il faut bien sûr se rappeler les circonstances de la composition du poème, vécues par Virgile comme par ses lecteurs : les plus âgés ont vécu dans leur enfance les guerres civiles de Marius et de Sylla, de 88 à 82, presque tous ont connu de 49 à 45, la guerre civile entre César et Pompée, qui a ravagé le monde romain, puis à partir de 44, et encore au moment même où Virgile compose son recueil, la guerre entre les héritiers de César, Octave et Marc Antoine. Les *Bucoliques* sont une littérature de temps de guerre, ou d'immédiat après-guerre, et l'image qui y est donnée des soldats est entièrement négative : dès la I^e *Bucolique* (Texte n° 7), Mélibée, dépossédé du fait de la *discordia*, désignation transparente de la guerre civile, qualifie le soldat vétéran installé sur ses terres d'*impius miles*, formule qu'il est plus aisé de gloser que de traduire, « soldat qui méprise les devoirs sociaux et moraux », ou « soldat qui viole les règles de la société », qualifié aussi de *barbarus*, sans doute en pensant aux soldats des *auxilia*, contingents fournis par les provinces ou les rois africains ou asiatiques amis des *imperatores* qui se combattaient. On remarquera la structure du vers 71, qui disjoint fortement, en début de vers, le *barbarus* et les *ciues*. *Impius miles*, la violence de l'expression est étonnante : le soldat d'une armée romaine, qui dans la tradition est inséparable du *ciuis* et constitue le modèle idéal proposé aux jeunes Romains, devient un contre-modèle, objet d'horreur et de détestation.

Ce n'est évidemment pas un hasard si les deux genres poétiques qui sont apparus, presque ensemble, à Rome à la fin de la République et que Virgile associe en la personne de Gallus, la bucolique et l'élégie, sont marqués par le même rejet de la vie militaire et de la guerre, de l'engagement civique et par le même repli sur des modalités identiques d'accomplissement individuel : le sentiment amoureux et la poésie, assumés ensemble comme un véritable « genre de vie », un βίος. Cette attitude de réaction aux mêmes circonstances n'eut d'ailleurs qu'un temps : on sait que Properce l'élégiaque, dans son livre IV, a célébré les valeurs nationales et les héros de Rome, et que Virgile a fini par écrire l'épopée nationale romaine par excellence.

Le genre bucolique est donc, à Rome, historiquement daté et fortement lié aux conditions politiques et sociales de son apparition. Pour Virgile lui-même, il n'a été qu'une étape, dont il annonce lui-même la conclusion à son lecteur dans la X^e *Bucolique*, dès son premier vers, très nettement : *extremum hunc, Arethusa, mihi concede laborem*, « Accorde-moi, Aréthuse, [Aréthuse, la nymphe de Syracuse, donc de Théocrite] cet ultime effort », mais surtout vers la fin, quand il reprend la parole après l'avoir fictivement donnée à Gallus, dans une scène qui constitue elle-aussi, une sorte de résumé de l'univers pastoral (Texte n° 8). Ce texte reprend les principaux traits caractéristiques du monde pastoral, et il montre un Gallus totalement inséré dans celui-ci : assis à l'ombre d'un arbre et se livrant à un menu travail de fabrication d'un humble objet rustique, une corbeille, à partir d'une plante qui pousse là (71 *dum sedet et gracili fiscellam textit hibisco*, « en tressant, assis, une corbeille de brins de mauve » comme Tityre, dans la *Bucolique* I, était couché à l'ombre de son hêtre. Gallus y est en tant que poète, *uestrum ... poetam*. Virgile, qui parle à la première personne (75 *surgamus* ; 73 *mihi*), et évoque ses sentiments pour Gallus (73 *Gallo, cuius amor tantum mihi crescit in horas*), se représente lui-même au sein de cet univers : lui

aussi est à l'ombre, cette ombre qui est, comme la forêt, un des marqueurs du monde pastoral, une ombre d'ailleurs moins bienfaisante que celle qui protégeait Tityre (76 *iuniperi grauis umbra ; nocent et frugibus umbrae*, « nocive est l'ombre du genévrier, l'ombre est aussi mauvaise pour les moissons »), et il s'y présente comme poète, à la fois par auto-qualification (75 *solet esse cantantibus umbra*), et en acte, puisqu'il caractérise son affection pour Gallus en recourant à la figure poétique de la comparaison, comparaison dont l'autre terme est bien entendu emprunté au monde rural (73-74 *Gallo, cuius amor tantum mihi crescit in horas / quantum uere nouo uiridis se subicit alnus*, sans doute ici celui du bord des rivières de Cisalpine, puisqu'il y a un aulne). Et il s'y présente aussi comme berger (77 *Ite domum saturae, uenit Hesperus, ite, capellae*, « Allez à la maison, allez, mes chevrettes, une fois repues : voici venir l'étoile du soir. ») Il y a dans ce texte un effet de clôture, par rapport aux dix premiers vers de la *Bucolique* I et surtout par rapport au vers 74 : *ite meae, felix quondam pecus, ite, capellae*, « allez, troupeau jadis prospère, allez mes petites chèvres. » On peut dire aussi que Virgile, au moment même où il prend congé du monde pastoral, où il marque la fin de sa pratique du genre (ce qu'il exprime par une métaphore, celle du soir, *Hesperus*, qui dit bien sûr la fin), genre dont il est désormais rassasié (c'est le sens d'une autre métaphore, celles des chevrettes rassasiées d'herbes et de feuilles, *saturae*), tombe le masque et n'apparaît plus dissimulé derrière le personnage de Tityre, mais en son nom propre.

Prenons un peu de distance par rapport à Virgile. La bucolique en tant que genre littéraire a survécu en pointillé à Rome après lui : on peut citer les sept *Eclogae* de Calpurnius Siculus, d'époque néronienne, deux *Eclogae* anonymes, d'époque néronienne encore, transmises par un manuscrit du X^e s. conservé dans l'abbaye d'Einsiedeln, et quatre de Némésien, qui a produit vers la fin du III^e s. apr. J.-C. Vous trouverez en bibliographie les éditions usuelles de ces textes, si vous vous intéressez à la survie du genre.

Mais ce qui en revanche n'a pas disparu avec le genre poétique, c'est le monde idéal que ce genre avait mis en scène, et il faudrait faire l'histoire de l'imaginaire pastoral dans la littérature et dans les arts. Le monde bucolique a donc rejoint, sous le nom d'Arcadie, la longue liste des pays imaginaires et consolants, ce qui atteste que cet imaginaire correspond probablement à une tendance ou à un besoin permanents de l'esprit humain, la quête d'une utopie consolante. Il se trouve que vient de paraître, il y a à peine quelques semaines, un *Dictionnaire des lieux et pays mythiques*, dans l'excellente collection « Bouquins ».

Il n'est évidemment pas question pour moi de suivre cette histoire de l'Arcadie dans les différents arts, et je me contenterai de vous suggérer de présenter à vos élèves trois moments de cet imaginaire.

Le premier moment correspond au renouveau de l'imaginaire pastoral en Italie et en France à la Renaissance et au XVII^e s. Il s'agit bien sûr de l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé, qui situe les aventures amoureuses et les jeux poétiques et musicaux de ses bergers dans son Arcadie personnelle, celle de la vallée du Lignon, en Forez, comme Virgile l'avait fait en Cisalpine dans la vallée du Mincio. Vous connaissez les dimensions de ce roman fleuve, conçu à une époque où la longueur et la lenteur étaient reçues comme des qualités esthétiques. Nous avons la chance de disposer, dans la collection Folio classique, due à Jean Lafond, d'une excellente anthologie. Je suis persuadé que des lectures parallèles des deux œuvres, et une étude des thèmes et de leurs transformations serait digne d'intérêt.

Le second moment de cette survie de l'imaginaire pastoral appartient à l'histoire de la peinture, italienne et française et à peu près à la même période. La fin du XVI^e s., le XVII^e s., et d'une certaine manière encore le XVIII^e avec Boucher et Watteau, ont vu la floraison de représentations d'une nature idéalisée, peuplée de bergers et de bergères, de musiciens et de danseurs. Deux noms s'imposent, Claude Lorrain, dont un très grand nombre de tableaux ou de dessins évoquent la pastorale, et bien sûr Poussin, dont l'œuvre la plus célèbre fait référence expresse à l'Arcadie, par son titre « Les bergers d'Arcadie », et par le biais d'une inscription latine énigmatique, qui, vous le savez, a donné lieu à bien des interprétations : *Et in Arcadia ego*.

Le dernier moment de cette histoire est tout récent, c'est le film d'Éric Rohmer, *Les Amours d'Astrée et de Céladon*, inspiré par d'Urfé, dont il existe un DVD édité en 2008. C'est un film que je trouve personnellement extrêmement réussi et plein de charme, mais dont je conçois qu'il puisse être plus difficile à recevoir par des adolescents : Rohmer a conservé le texte même d'Urfé, y compris des passages argumentatifs inspirés du néo-platonisme dont il faut avouer qu'ils ne sont pas aisés à suivre, malgré le travail remarquable des comédiens, et il a reproduit la langue du tout début du XVII^e s., qui n'est pas celle de Pascal ou de Racine. D'autre part, le jeu permanent sur le travestissement et l'ambiguïté sexuelle risquent de mettre mal à l'aise de très jeunes gens au moment de la constitution de leur personnalité. Chacun d'entre vous mesurera évidemment l'intérêt éventuel et les risques d'utilisation de ce film comme initiation contemporaine à l'imaginaire pastoral.

II. Comme je l'ai annoncé au début de mon intervention, je vais vous proposer un certain nombre de lignes d'approche de l'œuvre : cette partie de mon propos ressemblera fâcheusement à un catalogue (mais c'est après tout un genre littéraire qui a ses titres d'ancienneté). Je vous propose parallèlement quelques documents relatifs à ces thèmes, que je ne pourrai bien sûr qu'évoquer rapidement, et dont vous jugerez s'ils sont exploitables. J'ai volontairement laissé de côté certains points qui me semblent bien connus : l'opposition entre l'imaginaire de la ville et celui de la campagne ; le thème de l'âge d'or dans la IV^e *Bucolique* ; les analyses formelles et numériques concernant la structure de chaque poème et l'architecture d'ensemble du recueil (je vous signale seulement une étude toute récente, parue dans le dernier fascicule du *Bulletin Budé*, due à notre collègue Mme Annick Loupiac, qui fait utilement le point sur ces questions) ; parmi ces traits de structure, on connaît bien l'alternance entre *Bucoliques* dialoguées, impaires, 1, 3, 5, 7, 9 et *Bucoliques* monologuées, paires, 2, 4, 6, 10 ; on sait aussi que diverses interprétations d'ensemble de la leçon, du « message » plus ou moins cryptiques, du recueil, ont été fondées sur de telles analyses de structure (tout cela est extrêmement bien présenté dans l'éd. de la Collection Érasme due à Jacques Perret) ; et d'autres thèmes encore.

1. La première piste est celle de la « réception », au sens technique, et de l'interprétation de l'œuvre, en particulier la lecture allégorique qui en a été faite, dès le I^{er} s. apr. J.-C., puis à l'époque chrétienne. Comment les *Bucoliques* ont-elles été lues dans l'Antiquité, tout d'abord ?

On peut partir d'une réflexion sur la figure même de l'allégorie, p. ex. à partir de la définition qu'en donne Quintilien (texte 9), qui l'illustre immédiatement par des exemples virgiliens, dont un tiré de la IX^e *Bucolique*. Cette interprétation en termes biographiques des *Bucoliques* I et IX est bien connue : Virgile évoquerait, sous des masques (Tityre, Ménalque) la perte, évitée ou subie, de ses terres. Il faut rappeler que cette interprétation se fonde uniquement sur les *Vitae* antiques, qui, assez probablement, se fondent elles-mêmes uniquement sur l'œuvre lue de manière allégorique. On signalera en particulier que les historiens anciens ne mentionnent pas du tout de saisies de terres pour Mantoue et Crémone. On peut utiliser encore le texte du « scholiaste » Servius (texte 10), qui emploie à deux reprises le terme d'*allegoria* à propos de l'interprétation biographique qu'il présente. Le latin de Servius est assez facile, et il me semble que ce texte pourrait faire l'objet d'une traduction orale cursive.

Cette exégèse allégorique et biographique a été aussi appliquée à la *Bucolique* II : l'amour de Corydon pour Alexis serait une figure masquée de celui de Virgile pour un esclave de Pollion, selon Apulée (texte 11).

On pourra également aborder la question de l'exégèse allégorique chrétienne, dans la IV^e *Bucolique*. Le point est bien connu, et je me borne à donner, dans mon recueil de textes, le texte de l'Ancien Testament (Isaïe, VIII^e s. av. J.-C., texte n° 12), qui a été réinterprété par les chrétiens, selon le principe de lecture de l'Ancien Testament comme annonçant le Nouveau, comme prophétisant la naissance du Christ (c'est ainsi que saint Matthieu cite Isaïe, texte n° 13), et parallèlement, le texte de Virgile

également, selon un mécanisme intellectuel décrit par Augustin (texte n° 14). Il y a derrière cette réinterprétation en termes chrétiens l'idée essentiellement platonicienne mais probablement fautive selon laquelle la beauté et la vérité sont indissociables : un grand poète ne peut que dire le vrai, du moins tel que le vrai est conçu à tel ou tel moment de l'histoire. Virgile ne pouvait qu'avoir été pré-chrétien.

Il serait utile de présenter une réflexion concernant le mode de fonctionnement de cette figure de style de l'allégorie, du point de vue de l'auteur et du point de vue du lecteur, chez qui elle exige une compétence particulière, que l'auteur doit présupposer, sur laquelle il doit compter, pour pouvoir recourir à cette figure, sans quoi elle ne produit aucun effet. Réflexion également sur le danger de l'interprétation allégorique de la part du lecteur, qui est évidemment que, sans aucune garantie de l'auteur, sur sa seule intuition, le lecteur applique une grille de lecture allégorique à un texte dans lequel l'auteur n'a introduit aucun élément appelant une lecture de ce type. Le risque de l'exégèse allégorique, c'est d'appliquer une clé là où il n'y a pas de serrure, et de fonctionner à vide.

2. La seconde piste consisterait à étudier la représentation des sexes ou des « genres », au sens des « *gender studies* » et celle des âges de la vie.

2.1. S'agissant des genres, deux phénomènes principaux sont à mettre en évidence, l'indifférence aux sexes dans le choix de l'objet amoureux, ou pour le dire autrement, la symétrie des deux amours : *formosam ... Amaryllida*, en I, 5 et *formosum ... Alexim*, en II, 1; Corydon évoque en II, 14-15 Amaryllis et Menalcas ; X, 37 Gallus évoque Phyllis et Amyntas, etc. On évitera l'interprétation en terme biographique, à la manière d'Apulée, dont j'ai dit un mot, renvoyant à la psychologie individuelle de Virgile, qui nous échappe. Il y a là en fait un phénomène social propre au monde antique, et surtout un fait littéraire : il était traditionnel pour un poète grec ou romain de chanter indifféremment l'amour pour une femme ou pour un garçon.

2.2. Alors que la différence sexuelle n'est pas pertinente dans le choix de l'objet érotique, elle joue au contraire à plein quand il s'agit de la représentation de la création poétique, où on constate une dissymétrie absolue, puisque seuls les hommes peuvent chanter le sentiment amoureux, ou tout autre thème : *poeta* reste un masculin. Un exemple tiré de la *Bucolique* X, 41 (texte 6) : dans l'imaginaire de Gallus, qui se voit aimer une Phyllis ou un Amyntas, Amyntas chanterait pour lui, alors que Phyllis lui confectionnerait des guirlandes, *serta mihi Phyllis legeret, cantaret Amyntas*, « pour moi Phyllis cueillerait des guirlandes, pour moi, Amyntas chanterait ». Dans la *Bucolique* VIII, aux vers 45-104, c'est certes un personnage féminin, une magicienne, qui exprime ses sentiments amoureux pour un homme nommé Daphnis. Et d'ailleurs, nous n'en sommes réellement assurés que par un fait d'intertextualité : Virgile reprend le thème de l'*Idylle* II de Théocrite, intitulée « Les magiciennes », *Φαρμακεύτριαι*, où une femme et sa servante s'efforcent par leurs rites et leurs incantations d'obtenir pour la maîtresse l'amour d'un homme nommé Delphis. Car quand on lit le texte de Virgile, on relève bien au v. 66 le terme *coniux* appliqué à Daphnis, au sens large de « conjoint, amant », mais il est employé aux deux genres, et le personnage qui parle dit au v. 108, *qui amant*, masculin pluriel de généralité qui recouvre les êtres animés des deux sexes. Ce qui est certain en tout cas, c'est que cette expression d'une passion probablement féminine pour un homme est attribuée à un poète masculin, il n'y a pas de poétesse dans ce texte : dans la fiction mise en place par les vers 1-5, et rappelée aux v. 62-63, c'est un poète, Alpheisiboeus, qui chante (texte n° 15).

2.3. Un mot de la représentation des âges de la vie, à présent. Le texte qui vient immédiatement à l'esprit est bien sûr la IV^e *Bucolique*, qui associe la naissance, l'enfance et l'arrivée à l'âge adulte d'un personnage à l'identité longuement disputée, aux diverses phases d'une régénération du monde : 8 *nascenti puero* ; 27 il apprend à lire ; 37 *hinc, ubi iam firmata uirum te fecerit aetas*, « ensuite, quand l'âge dès lors affermi aura fait de toi un homme » ; 48 *adgrederere o magnos (aderit iam tempus) honores*,

« aborde alors, ce sera le moment, les hautes magistratures » (c'est ainsi que je comprends *honores*, l'entrée dans le cursus, vers la trentaine). Mais il y aurait d'autres points à rendre en compte : l'opposition des âges entre Lycidas et Moeris dans la IX^e *Bucolique*, le statut de *iuuenis* d'Octave, dans la I^e, que lui attribue au v. 42 un Tityre vieillissant (v. 27-28), pourtant englobé par Octave dans la catégorie des *pueri* (v. 45), ce qui implique un croisement entre âge et statut social.

Le point le plus délicat à traiter en classe serait certainement celui de la sortie de l'enfance par les premiers émois ou désarrois amoureux : on a dans la *Bucolique* VIII, 37-41, dans un des chants de Damon, l'évocation, tout à fait gracieuse, du premier amour d'un jeune garçon de douze ans encore en pleine croissance (il a assez grandi pour cueillir feuilles et fruits) pour la fillette qu'il a aperçue dans un verger (texte 16). On y retrouve, très discrètement suggéré, le thème cher à l'épigramme hellénistique de la pomme comme cadeau d'amour à une jeune fille.

3. Autre piste envisageable : les modalités de la présence du monde dans le recueil, ou, si vous voulez, la géographie des *Bucoliques*, à laquelle j'ai déjà fait allusion. Le point pourrait être abordé de plusieurs manières.

3.1. En reprenant la question du monde bucolique comme paysage composite, hétérogène et impossible, par le rapprochement de profils géographiques et végétaux incompatibles entre eux. L'étude pourrait se faire par la mise en série de notations qui renvoient à deux régions géographiquement bien caractérisées : l'Italie du nord, fluviale, herbeuse, verdoyante, parfois brumeuse, et une Sicile plus montagneuse, avec ses grottes. Ce qui serait certainement plus complexe, et qui réclamerait peut-être la collaboration d'un enseignant de sciences naturelles, consisterait à identifier les nombreuses plantes évoquées par Virgile, et leurs biotopes naturels.

3.2. Mais il n'y a pas que le monde italien et sicilien qui soit évoqué dans les *Bucoliques* : en dépouillant l'*index nominum* on sera surpris de la présence d'un vaste univers, qui mentionne aussi bien Troie que la Germanie, et il faudra bien sûr analyser les causes historiques, politiques, idéologiques et culturelles d'une telle représentation du monde à l'époque qui suit la mort de César et voit l'ascension d'Octave : Troie et la Germanie sont bien sûr dans cette perspective des noms parlants.

4. La piste suivante que je vous propose est celle qui consiste à envisager les *Bucoliques* comme le lieu d'une réflexion sur la poésie, à envisager dans ce recueil la manière dont la littérature se prend elle-même comme objet. Cette réflexion, qui parcourt le recueil, porte sur plusieurs points.

4. 1. Le premier concerne la manière dont la poésie doit être transmise et reçue. Si on envisage les deux passages où Virgile fait allusion directement à cette question, on constate qu'il considère apparemment la poésie comme objet de lecture, au sens de lecture individuelle, ce qu'exprime le verbe *lego*, *legere*, et non une lecture oralisée à réception collective, qu'exprime, comme vous le savez, le verbe *recito*, *recitare*. Ce sont les textes 17 et 18, qui sont particulièrement significatifs en ce que Virgile s'y exprime à la première personne et envisage la réception de sa propre poésie. Cela ne correspond pas exactement à la conception reçue de la circulation des textes poétiques dans la Rome ancienne, qui privilégie la diffusion orale, avec accompagnement musical. De fait, un autre scholiaste de Virgile, Ti. Claudius Donatus, indique que certaines bucoliques dialoguées ont été représentées sur scène, comme des mimes. Cette indication n'est pas incompatible avec les données de la X^e *Bucolique* : Virgile envisage que Lycoris, c'est-à-dire Cythéris, l'actrice maîtresse de Marc-Antoine et de Gallus, lise son poème. Mais ce peut être pour en préparer une représentation publique.

4.2. Le second point de la réflexion virgilienne, implicite ou parfois explicite, sur la poésie porte sur les genres poétiques : on sait l'importance en Grèce et à Rome de la classification et de la hiérarchisation des genres. C'est ce que rappelle le fameux vers initial de la IV^e *Bucolique* : *Sicelides Musae, paulo*

maiora canamus ; « Muses de Sicile, chantons des thèmes un peu plus nobles. » Or, justement, les *Bucoliques* tendent à sortir du cadre étroit du genre pastoral : Virgile rappelle dans le prologue de la VI^e *Bucolique* qu'il fut le premier à introduire à Rome le genre pastoral, à l'imitation de Théocrite, mais aussi qu'il songeait au genre épique (texte 19) ; on trouve dans la IV^e *Bucolique* des éléments de poésie didactique, relatifs à l'origine du monde, évoquant Lucrèce, et dans la VI^e dans le chant de Silène, des traits de poésie mythologique. Cette *Bucolique* VI est un poème sur la composition d'un poème, qui relève d'une analyse métapoétique, une sorte de pot-pourri de mythes, précurseur des *Métamorphoses* d'Ovide, une œuvre elle aussi fortement marquée par l'alexandrinisme

C'est ici qu'il faut se rappeler la double dénomination du recueil que nous appelons « les *Bucoliques* ». Ce titre est celui des manuscrits, *Bucolicon liber*, par translittération d'un adjectif grec au génitif pluriel. Mais Augustin et Servius parlent d'*eclogae*, de « poèmes choisis » (du gr. ἐκλογή). Ce qui signifie qu'à leur yeux (et peut-être déjà à ceux de Virgile, s'il a quelque responsabilité dans ce titre), le recueil ne se limitait pas au seul genre de la pastorale.

On peut donc affirmer que les *Eglogues* constituent à la fois l'accomplissement, mais aussi le dépassement et même la subversion du genre pastoral.

4.3. Le troisième point de cette réflexion concerne les pouvoirs de la poésie : sans pouvoir entrer dans le détail, je dirai que Virgile oscille entre deux polarités, d'une part, une surévaluation presque folle de la parole poétique, selon une tradition qui se réclame de dieux ou de demi-dieux poètes (dont le plus emblématique est bien sûr Orphée, capable d'agir sur le monde animal et végétal, six fois mentionné dans le recueil), surévaluation qu'il faut rapprocher de la conception du *carmen* comme parole magique, susceptible d'agir sur les sentiments des hommes et même sur les dieux, comme le dit la magicienne de la *Bucolique* VIII. Et d'autre part, l'affirmation de l'impuissance de cette poésie dans le monde réel, que ce soit face à la violence et à l'injustice des hommes (c'est ce qu'exprime Moeris dans la IX^e *Bucolique*, 11-13 : « mais nos vers, Lycidas, n'ont pas plus de pouvoir parmi les armes de Mars que les colombes de Chaonie, dit-on, à l'approche de l'aigle »), ou face à leurs passions et à leurs souffrances, ainsi dans la *Bucolique* X, où la poésie se révèle incapable d'apaiser les souffrances amoureuses de Gallus : selon une des interprétations de ce poème, il faudrait le lire comme un aveu d'échec du genre bucolique.

4.4. Dernier élément de la réflexion sur la poésie : son rapport à l'agonistique. la question étant de savoir s'il eut y avoir poésie sans compétition. Certains poèmes mettent en scène de telles compétitions fictives, la III^e, entre Ménalque et Damète, qui prennent Palémon à la fois comme unique auditeur et comme arbitre de leur compétition, la VII^e, où Mélibée raconte le concours qui opposa Corydon et Thyrsis (cf. le texte 5), la V^e même, qui ne constitue pas à proprement parler un concours, mais évoque les compétitions (cf. les occurrences du verbe *certare* et *superare* aux v. 7 et 8). Surtout, Virgile envisage lui-même, fictivement, dans la *Bucolique* IV, d'entrer en compétition avec le dieu Pan et de faire juger son œuvre par l'Arcadie tout entière (texte 2 : *Pan etiam, Arcadia mecum si iudice certet*).

Ce thème de la joute poétique nous renvoie bien sûr aux origines helléniques du genre : l'agonistique, la compétition était un des traits profonds de la mentalité hellénique, mais elle était aussi présente à Rome dans le domaine artistique : les compétitions de *fabulae* au théâtre, les concours de chant et de musique, p. ex. les *Neronia* (instituées par le plus hellénisant des empereurs julio-claudiens). Cette compétition suppose un public, et nous renvoie à la problématique de la lecture et de l'oralisation, déjà rencontrée.

5. Je terminerai en vous proposant, d'un mot, une dernière direction d'étude : celle des modalités de la présence de Virgile dans son œuvre : il s'agirait d'une part de relever les interventions d'auteur à la première personne, et de s'interroger d'autre part sur les divers masques éventuels de Virgile dans son œuvre (et on retrouve la question de l'allégorie) : le texte 19, tiré de la *Bucolique* VI, suggère que Virgile est à retrouver derrière Tityre, mais est-ce le même Tityre que dans la *Bucolique* I ? Quels sont les

rapports de Virgile et du Ménéalque de la *Bucolique* IX (on a vu dans le texte 9 que Quintilien les identifiait) ?

Je crois qu'il est largement temps pour moi d'arrêter de faire tourner mon kaléidoscope. Encore une fois, je pense que vous me pardonnerez l'aspect inachevé de cette présentation, en prenant en compte l'extrême richesse de ces dix poèmes et les contraintes temporelles qui s'imposaient naturellement à moi. Je souhaite que la mise en ligne, par les soins des organisateurs de cette matinée, du texte de mon intervention et du dossier textuel qui l'accompagne, ne vous soit pas inutile, et je vous remercie de votre attention.