

| L'écriture virgilienne

| **Joël Thomas**

Louvain-la-Neuve, le 20 janvier 2026

[Extrait des [Folia Electronica Classica](#), t. 51, janvier-juin 2026]

L'écriture virgilienne

Joël Thomas

Professeur émérite à l'université de Perpignan-Via Domitia – CRESEM EA 7397

<joel.thomas66@orange.fr>

Une des grandes réussites de Virgile, celle qui est l'apanage des plus grands, c'est d'être parvenu, dans son œuvre, à faire le contenant à l'image du contenu¹, de réaliser une parfaite harmonie entre le fond et la forme. Cette coïncidence n'apparaît pas à première vue, elle repose sur une savante utilisation des rythmes, des mètres, du choix des mots, qui constitue le poème comme une illustration parfaite de son contenu. Le principe générateur qui semble avoir présidé à la constitution de l'ensemble répond bien à ce que nous appellerions une alchimie².

Une alchimie.

Si l'on s'en tient à la définition de l'alchimie, comme passage du « plomb » à l'« or », par une décantation successive à travers des états toujours plus subtils de la matière, les *Bucoliques*, les *Géorgiques* et l'*Énéide* évoquent une alchimie spirituelle, un passage de l'obscurité à la lumière, de l'ignorance à la connaissance, du dense au subtil. Le sens réside bien, pour Virgile, dans la mise en évidence de cette poésie de la métamorphose, qui

¹ Cf. *Évangile apocryphe de Thomas*, log. 89 : « Jésus a dit : Pourquoi lavez-vous l'extérieur de la coupe ? Ne comprenez-vous pas que celui qui a fait l'intérieur, c'est lui aussi qui a fait l'extérieur ? » (cf. H. Ch. Puech, *En quête de la gnose. - II - Sur l'Évangile selon Thomas*, Paris, Gallimard, 1978, p. 24).

² Rappelons que le premier témoignage que nous ayons sur l'alchimie dans le monde gréco-romain est celui de Bolos de Mendès. Il vécut au II^e s. av. J. - C., et il apparaît comme le véritable fondateur de l'alchimie occidentale. Cf. A. J. Festugière, *La Révélation d'Hermès trismégiste*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, tome I, p. 197 sq. et 222 sq. Cf. les entrées *Alchimie* ; *Rome Antique* (J. Thomas, p. 51) et *Alchimie gréco-alexandrine* (C. Viano, p. 52-55) du *Dictionnaire critique de l'ésotérisme* (J. Servier dir.), Paris, P.U.F., 1998.

évoque l'aventure de l'âme humaine, et la situe dans son dynamisme évolutif.

Or le travail de l'écriture virgilienne est, lui aussi, alchimie. Sans que l'on puisse dire que Virgile a été chef ni même membre d'une quelconque école, il a poussé à la perfection ce principe « sympathique » de l'adéquation entre le fond et la forme³ ; et c'est sans doute pour cela qu'il n'est guère, nous le verrons, de créateur qui ait été indifférent à son œuvre. Si le poète est, comme dit J. M. G. Le Clézio, « chercheur d'or », Virgile l'est sans doute encore plus que les autres. En ceci, d'ailleurs, il est inimitable. Inimitable, mais fondateur. Dans une belle intuition, le poète portugais Fernando Pessoa décrit le processus de la création artistique : on laisse d'abord pourrir les sensations ; c'est l'œuvre au Noir, le travail du « deuil » ; quand elles sont mortes, on les blanchit par la mémoire : c'est l'œuvre au Blanc ; ensuite, on les rubéfie par l'imagination : c'est l'œuvre au Rouge ; enfin, on les sublime⁴ par l'expression⁵. Ainsi, c'est toute une alchimie de la mémoire et de l'écriture qui va conférer au mot son épaisseur, en même temps que son pouvoir évocateur, sa charge, dans l'œuvre poétique. Mais, comme le souligne R. Leclercq, pour que le mot agisse ainsi, il faut qu'il soit pris dans le contexte d'un appareil poétique,

- 1- au niveau des mots,
- 2- au niveau des vers,
- 3- au niveau de la structure du poème et de l'ouvrage⁶.

Le travail de l'écriture.

1- Au niveau des **mots**, Virgile dépasse la sensation : il l'intègre en la transformant. C'est en ceci que les *Bucoliques* sont à la fois un regard plein de fraîcheur et un regard au-delà de la fraîcheur et de l'immédiateté. L'alchimie du souvenir, de la mémoire garde au mot sa saveur, sa puissance

³ On pourra sans doute parler à ce sujet de classicisme. Cf. *infra*, *Un classicisme virgilien ?*

⁴ À propos de cette sublimation — en relation avec le miel, et donc l'abeille —, cf. *Vita Donati*, 78-82 : « Quand il écrivait les *Géorgiques*, il composait chaque matin beaucoup de vers ; il avait l'habitude de les dicter et, pendant tout le jour, il les condensait en quelques vers, disant non sans raison qu'il enfantait son poème à la manière de l'ourse et qu'il le perfectionnait en le léchant. » : la poésie est bien, alors, un élixir.

⁵ « Pages intimes et d'auto-interprétation » in *Action poétique*, 104, 1986.

⁶ *Op.cit.*, p. 596.

évocatrice (les belles soirées d'été et le murmure bruissant des abeilles dans les champs de son père...), et elle transfigure l'image, en la chargeant d'une épaisseur qui l'ouvre à un autre monde : l'évocation ci-dessus est faite pour décrire les Champs-Élysées, le Paradis de l'Au-delà, que traverse Énée au VI^{ème} Livre de l'*Énéide*. « Les images semblent privilégier la force instantanée des émotions, à la manière des *neoteroi* [et, ajouterons-nous, de l'art baroque], mais il faut dépasser ces émotions pour qu'elles se déposent en rêverie, [...] et qu'ainsi transformées en mémoire elles se fassent psychagogie dans le projet platonicien de l'ensemble. »⁷

Il y a donc un vrai phénomène récursif de *feed-back* dans l'évocation du paysage virgilien. Les arbres, les sources, les prés, les collines sont vus à la fois dans la fraîcheur d'une découverte et dans la profondeur d'une redécouverte. Le neuf en eux appelle la réminiscence, et le poète est, comme le héros fondateur, vraiment éponyme : il crée le monde en le nommant. Cela n'a pas échappé à Valéry, qui savait, en la matière, de quoi il parlait : « Rien n'est inanimé en ce temps-là ; rien n'est insensible et sourd, si ce n'est volontairement, pour ces paysans latins qui donnent leurs vrais noms aux sources, aux bois, aux grottes » : ainsi, « toute poésie dérive d'une époque de connaissance naïve »⁸.

2- Après ce travail sur le mot lui-même, Virgile intègre le mot dans un ensemble plus vaste, celui du **vers**. C'est là qu'intervient cette énorme contrainte formelle, difficile à concevoir pour nous : la métrique. *A priori*, pour Virgile, elle est moindre que pour Horace ou Catulle, habitués à jouer sur les vers du dialogue, iambes et trochées, et sur les mètres de la poésie élégiaque hellénistique : éolien, adonique, aristophanien, phérécratéen, glyconique, asclépiade, phalécien, saphique, alcaïque... Virgile, lui, ne travaille que sur l'hexamètre dactylique, mais avec quelle variété et quelle subtilité ! Ainsi s'ajoute un niveau supplémentaire de fonctionnement, qui correspond à une trame de l'architecture d'ensemble de l'œuvre, et superpose un lot de contraintes, mais aussi une capacité de jouer sur un registre musical ; car c'est bien de musique qu'il s'agit, avec la mise en œuvre d'un texte rythmé, dont nous ne savons malheureusement pas exactement comment il était lu, ou chanté ; sans doute par une forme de

⁷ R. Leclercq, *op. cit.* p. 631. R. Leclercq parle de « projet platonicien » ; mais nous n'oublions pas que la dernière manière de Platon fut profondément marquée par le pythagorisme.

⁸ P. Valéry, *Traduction des Bucoliques*, Paris, Gallimard, 1956, p. 35.

psalmodie intermédiaire entre le parlé et le chanté. Mais, indéniablement, c'était une forme d'harmonie qui était introduite dans le poème et venait s'ajouter à celle qu'évoquaient déjà les mots. Là encore, Valéry a compris mieux que personne ce rôle de la musique du vers dans l'économie du poème virgilien, et, dirons-nous, du poème en général : « Les plus beaux vers du monde sont insignifiants ou insensés, une fois rompu leur mouvement harmonique et altérée leur substance sonore, qui se développe dans leur temps propre de propagation mesurée, et qu'ils sont substitués par une expression sans nécessité musicale intrinsèque et sans résonance. »⁹

3- En prenant du champ, nous intégrons le mot dans un ensemble organisé encore plus vaste : **l'architecture du poème**, autre niveau de structure dont nous avons vu l'importance. Le mot a donc une charge en lui-même ; il fonctionne dans le rythme du vers ; et enfin il est une partie d'un ensemble plus vaste, qui est l'ensemble du poème. On est impressionné par la capacité de l'artiste à multiplier les réseaux formateurs, les niveaux de lecture, et à complexifier son travail, qui le contraint constamment à une polyphonie, à une herméneutique complexe. Mais force est de constater que c'est dans cette multiplicité des niveaux, dans cette complexité de la trame secrète du poème, que réside sa richesse. Il est à l'image du vivant, de ce cosmos qu'il chante, comme Iopas à la fin du I^{er} livre de l'*Énéide*, ou Silène dans la VI^{ème} *Églogue*. Par une harmonie imitative, et par un principe holiste, selon lequel le tout, l'ensemble de la structure, est dans chacune des parties qui la constituent, le contenant est à l'image du contenu : cette coïncidence signe et authentifie la cohérence profonde de l'œuvre, sa capacité à être, elle-même, structure vivante, et donc féconde, fondatrice.

Le poème est alors semblable à un objet magique : il fige la force, la cristallise, mais ce n'est que pour mieux la restituer et la communiquer.

Le *carmen deductum*.

L'écriture virgilienne est donc bien, pour reprendre une belle formule d'Alain Deremetz, *carmen deductum*, poème tissé, mais tissé dans

⁹ *Ibid.*, p. 23.

l'épaisseur du temps et dans la multiplicité des niveaux du sens¹⁰. Le poème est une louange tressée, qui va de l'épi de blé à l'homme, et de l'homme aux constellations. Il est, par excellence, la structure médiatrice qui capte le « chant profond » des origines, et qui permet de le conserver, de le faire germer à nouveau, pour chaque nouveau lecteur¹¹. Et le poète est *vates*, celui qui « tresse » des vers. Dans le *De Lingua Latina*, Varron le rappelait, au prix d'une étymologie certes approximative¹², mais révélatrice d'un fond culturel commun de la période, et sans doute calquée sur le rapprochement, fondé celui-ci, dans la langue grecque, entre *rhapsodos*, le rhapsode, et *rhaptein*, « coudre », « ajuster en cousant » : le rhapsode est bien le « coureur de vers » :

« *Antiquos poetas vates appellabant a versibus viendis* » (I, VII, 36),

« On appelait les anciens poètes devins parce qu'ils tressaient des vers ».

Le jeu de mots (cher à l'étymologie varronienne) entre *vates*, « devin » et *vieo*, « lier », « tresser », est intraduisible dans notre langue.

Virgile définit lui-même ce programme :

*...Pastorem, Tityre, pinguis
pascere oportet ovis, deductum dicere carmen*

« Un berger, Tityre, doit rendre gros ses moutons, mais chanter un chant fin comme un fil » (*Bucol.* VI, 5).

« À travers les mythes, la poésie bucolique décrit sa propre genèse : elle est un *carmen deductum ab origine*, un chant qui remonte, d'écho en écho, à l'aube de l'humanité »¹³. Et c'est dans les contraintes mêmes que nous évoquions (ce triple réseau relationnel) que la création virgilienne découvre sa capacité illimitée transformatrice et anagogique. On s'aperçoit alors que l'ascèse a été fondatrice et démultiplicatrice : c'est par le respect de la règle

¹⁰ Cf. A. Deremetz, *Le miroir des muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1995, IIème Partie, chap. III : « Le *carmen deductum* ou le fil du poème (Virgile, *Bucolique* 6) », p. 289-316.

¹¹ En ceci, nous ne suivons pas Florence Dupont, pour qui l'écrit serait le tombeau du sens, celui-ci ne pouvant survivre, sans être mutilé, que dans l'oralité. Cf. *L'Invention de la littérature*, Paris, La Découverte, 1994.

¹² Le *Dictionnaire étymologique de la langue latine* d'Ernout-Meillet nous apprend en fait que *vates* n'a rien à voir avec *vieo*, mais que c'est un mot italo-celtique. Sans doute, mais *si non é vero*...

¹³ A. Deremetz, *op. cit.*, p. 301.

qu'Apollon lui a imposée que, paradoxalement, le poète échappe aux limites. Nous retrouvons, transposée dans le domaine de la création artistique, la démarche prométhéenne : dans sa malédiction, et dans l'obligation même qui était faite à l'homme de travailler la terre, courbé vers elle, pour en extraire les fruits nécessaires à sa survie, il avait trouvé la force de se redresser, et d'inventer les nourritures alchimiques de l'homme : la vigne, le pain. C'est ce que raconte Virgile dans les *Géorgiques* ; et c'est de cette façon-là qu'il écrit les *Géorgiques*. *Felix culpa*, qui dresse l'être humain dans sa grandeur créatrice et sa capacité de métamorphose ; c'est l'œuvre d'art qui parvient à exprimer métaphoriquement cette lecture ontologique dans les images et dans l'écriture, à trouver une harmonie parfaite entre fond et forme. Cette identification entre une symbolique alimentaire et une autre forme de symbolisme métamorphique (alchimie, magie...) est d'ailleurs un invariant de l'imaginaire des latins : dans la *Ciris* (l'Aigrette), apocryphe, il est vrai, et faisant partie de l'*Appendix Vergiliana*, l'auteur passe, en deux mots, d'une scène de magie à une scène de cuisine, autre magie (v. 369). On retrouverait la même ambiguïté chez Apulée, dans le passage des *Métamorphoses* où la cuisine érotique de Photis interfère étrangement avec les pratiques magiques de sa maîtresse Byrrhène¹⁴.

L'écriture virgilienne est donc à l'image des mythes qu'elle met en œuvre : une transgression, un chant de liberté et d'espoir, qui raconte la façon dont l'homme échappe à sa condition, à l'intérieur même de sa condition.

Nous avons parlé du chant des « bergers » comme symbole de la liberté. On peut se demander si ce sentiment de transgresser les limites par la pratique de la règle même imposée par Apollon n'est pas la vraie réponse que Virgile a donnée à ces grands qui voulaient lui faire faire de la propagande. Il ne leur a pas dit non, mais il leur a donné la réponse la plus humiliante, en montrant que lui, le petit, le timide, il était plus fort qu'eux. Car en jouant le jeu qui lui était imposé, il accédait à un niveau de sens, de complexité, où eux, les politiques, ne pouvaient plus le rejoindre. Virgile ne refuse pas, on l'a dit plus haut, la collaboration avec le pouvoir¹⁵, mais, par

¹⁴ *Métamorphoses*, II, 7.

¹⁵ Il se pourrait bien qu'à la fin de sa vie, il ait refusé cette collaboration. Cf. J. Thomas, « Virgile, la guerre et la violence éternelle », *Imaginaire de la guerre, Symbolon* 16, Lyon, Éditions universitaires, 2023, p. 9-25. En ligne sur HAL : <https://hal.science/hal-04544378v1/document>

sa production même, il montre clairement qu'à un moment, c'est lui le *vates*, c'est lui qui est l'interprète de la première fonction dumézilienne ; et le prince ne règne que sur les deux autres fonctions. « Il n'est, au bout du compte, qu'un guerrier, et l'animateur d'une société et d'une économie ; mais il ne peut, à lui seul, régénérer le système, et échapper à la lime du temps. Voilà la victoire du poète sur le prince. Il prend son vol, et laisse le prince cloué au sol. »¹⁶. Seul, le poète, comme le chamane, peut voler.

L'écriture du poème comme « cuisson ».

Le *labor*, le travail sur l'écriture, la métrique, l'architecture du poème, a donc son équivalent dans la « cuisson » — toujours l'alchimie... — du pain et du vin, conciliant don de la nature et travail de l'homme. Il est à la fois travail de deuil et accouchement, mort et naissance. En quoi consiste donc, précisément, l'activité du poète ? Elle est une *technè*, une technique — mais une technique en relation avec la *mimesis*, avec le « souvenir » de la contemplation du cosmos, de la *theoria* grecque, qui est l'apanage des dieux, et sans laquelle il n'est d'activité humaine qui vaille, pour les Anciens, d'être vécue et légitimée. Cette technique est fondée sur un principe relationnel. Elle consiste à passer du désordre à l'ordre, ou plutôt à faire de l'ordre à partir du désordre, d'un désordre qui est donc, à sa manière, constitutif : à résoudre le mouvement désordonné des mots, des images et des sons, à lui donner un sens et à l'enfermer dans les limites d'une forme close : clôture de la phrase, du vers, du poème.

Le poète-berger des *Bucoliques* a donc des activités qui relèvent de la même genèse. Il est à la fois ce berger-tisserand qui laisse errer son troupeau et le rassemble le soir, et ce poète qui doit — dans de véritables concours — maîtriser par son art la richesse foisonnante et désordonnée de la matière.

Une structure en « clôture opérationnelle ».

Le poème est donc à la fois, et dans un mouvement continu, ouverture et fermeture, errance et ascèse. Ce niveau de lecture nous permet de mieux comprendre en quoi les *Bucoliques* ne sont pas, finalement, un espace fermé, même si leur structure d'*hortus conclusus* amènerait à le penser.

¹⁶ J. Thomas, préface au livre de J.-Y. Maleuvre, *La mort de Virgile d'après Horace et Ovide*, Paris, Touzot éd., 1993, p. II-III.

C'est la fonction même de l'écriture qui crée, à l'intérieur du poème, un espace d'ouverture et de liberté, et un dépassement de la structure par elle-même : l'effet solipsiste n'est qu'apparent. Quant à cette identité de deux instances apparemment contradictoires, cette *coïncidentia oppositorum* et cette logique de l'oxymore, c'est à la fois, dirons-nous, le principe poétique qui anime toute l'œuvre de Virgile, et plus particulièrement, et très clairement, le grand moteur de l'*Énéide*, comme dépassement de l'errance dans l'orientation, comme découverte du cosmos dans le chaos, et du sens dans le non-sens.

On remarquera que ce processus poétique serait bien décrit à travers la notion de *clôture opérationnelle* chère à F. Varela pour décrire la structure du vivant¹⁷ : un système à la fois ouvert et fermé, et capable, à ce titre, d'invention et d'auto-régénération, ce à quoi ne peuvent atteindre des systèmes entièrement ouverts (et donc complètement dépendants de ce qui leur est extérieur), ou entièrement fermés (et donc solipsistes, incapables d'intégrer des données extérieures à leur propre cohérence)¹⁸.

Ouverture et fermeture. — Le boustrophédon.

Il y a donc un mouvement à proprement parler initiatique dans l'expérience poétique d'un Virgile, et dans sa mise en œuvre dans les *Bucoliques* et les *Géorgiques* : mouvement qui s'ouvre, puis se referme, mais inversé, dans l'*introrsum ascendere*, dans ce mouvement d'approfondissement qui alchimise l'expérience vécue, et en fait l'aliment de la spiritualité ; un mouvement qui part de l'observation du monde, passe par l'intériorisation (et tous ses processus de métamorphose et de transformation : mémoire, etc...), et revient vers le cosmos, mais un cosmos élargi, auquel s'ouvre alors le Moi lui-même élargi par cette expérience aux limites de l'univers : *Brahman* et *Ātman* de l'hindouisme, le Soi et le Moi chez Jung. Ainsi, le monde de Virgile est à la fois limité, fermé (par l'*hortus conclusus* arcadien) et au-delà des limites. Car l'expérience poétique est bien, en une part, transgression des limites. Elle est aussi semblable à ce

¹⁷ Cf. F. J. Varela, *Autonomie et connaissance. Essai sur le vivant*, Paris, Seuil, 1989.

¹⁸ Comme nous l'avons dit, Rome elle-même est une création artificielle, issue du vouloir, de la culture, de l'initiation. Elle se crée à contre-courant des tendances naturelles, et de ce fait tout « étranger » peut devenir romain, par un métissage qui nous ramène au fil tissé, de même que ce processus est en quelque sorte cristallisé par le héros fondateur, Énée, qui atteint le site de Rome en remontant le Tibre, à contre-courant (*Énéide*, VIII, 86 sq.).

que Jung appelle le passage du Moi au Soi (l'approfondissement décisif qui permet le « lâcher prise » du Moi cessant de se percevoir comme référence fondamentale, et s'ouvre à l'harmonie du cosmos, aux courants cosmiques qui le traversent et dont il fait partie)¹⁹.

Cette expérience serait bien métaphorisée par le *boustrophédon*, ce parcours du sillon par les bœufs, qui vont jusqu'à la limite du labour, puis font demi-tour, et reviennent sur leur trace, mais dans l'autre sens. Ainsi, ce mouvement typique des *Géorgiques* symbolise la dynamique profonde de l'œuvre virgilienne, ressassement éternel, aller-retour et alchimie entre le Moi et le Monde : le monde se donne à voir au moi, mais ce n'est que pour mieux permettre au moi de coïncider avec une Nature dont il participe ; ce « voyage » en aller-retour est indispensable, on ne peut en faire l'économie, car on a l'impression de revenir au point de départ, mais on y revient différent, sur un autre plan ; on se réenroule à l'inverse du mouvement par lequel on s'est déroulé et ouvert au monde. De même, Ulysse revient à Ithaque après en être parti : mais il ne pouvait pas faire l'économie de cet exil dans le monde de la violence et de la guerre et du voyage périlleux. Énée, lui, va de Troie au site de Rome, mais dans la mesure où Rome sera une autre Troie régénérée, *Troia melior*, son périple est identique. On sait par ailleurs que le *boustrophédon* est une forme d'écriture archaïque (et vraisemblablement ésotérique), qui consistait à écrire alternativement de gauche à droite, puis de droite à gauche. Là encore, la double acception, agricole, et scripturaire, du boustrophédon, participe d'un même principe : la relation entre les contraires, et le dynamisme organisateur qui leur donne sens, dans un tissage, et un mouvement énantiodromique d'aller-et-retour.

Symbolisme du dialogue — Le chant amébée.

Le chant amébée sera, dans les *Bucoliques*, l'équivalent symbolique du *boustrophédon*. Virgile le désigne à plusieurs reprises comme le chant aimé des Muses :

Alternis dicetis : amant alterna Camenae (Buc. III, 59 »)

« Vous parlerez à tour de rôle ; les Camènes aiment les chants alternés »,

¹⁹ Ce processus et ce mouvement seraient bien explicités par le *koan zen*

« Au début, les montagnes sont des montagnes.

Au milieu, les montagnes ne sont plus des montagnes.

À la fin, les montagnes sont à nouveau des montagnes. »

et :

*Alternis igitur contendere versibus ambo
coepere ; alternos Musae meminisse volebant* (*Buc.*, VII, 19)

« Donc ils commencèrent tous deux à rivaliser en vers alternés ; les Muses voulaient des chants alternés ».

Chant de l'alternance, par lequel les bergers se répondent et se livrent à l'*agôn* poétique, à la lutte et au concours de chant et de poésie, le chant amébee métaphorise un mouvement plus général du cosmos par lequel toute création ne « tient » que comme tension entre des instances opposées, des mouvements qui se livrent, sur la scène du monde et de la vie, à une guerre symbolique, mais sont secrètement unis, liés au même tissu, derrière la scène.

Dans ce contexte, le « dialogue » de la première *Bucolique* entre Tityre et Mélibée, qui a fait accuser Tityre — et Virgile — d'égoïsme, pourrait bien être un chant amébee²⁰, à deux voix : Virgile... et Virgile, les deux visages de Virgile, deux parties de lui-même : le pessimiste et l'optimiste, l'homme écrasé par la réalité, obligé de partir en exil, et l'homme qui vit dans l'idéal, qui reste en Arcadie. Entre l'imaginaire de celui qui part et l'imaginaire de celui qui reste se tisse l'idée nostalgique, celle du retour implicite, possible, mais lointain et difficile. C'est la tonalité de la *saudade*, de la nostalgie du retour : c'est aussi cela, le ton proprement élégiaque.

Le poème en « boucle ».

Par une autre boucle de ce subtil *boustrophedon*, comme architecture du poème, la première *Bucolique* annonce le départ désolé du poète (même si, nous l'avons vu, une partie de lui-même reste en Arcadie), et la neuvième *Bucolique* annonce son retour probable : toujours ces *corsi* et *ricorsi*, ces flux et reflux qui déterminent le rythme alterné du chant amébee, pris non plus comme genre poétique, mais comme mode d'être au monde, comme rythme fondamental du vivant, en même temps que « respiration » du poème : liage et déliage, inspiration et expiration, aller et retour...

Par un processus assez semblable, dans l'*Énéide*, à la guerre entre Troyens, Étrusques et Latins, succède l'alliance fonctionnelle entre ces trois peuples, chacun prenant alors sa place dans le corps mystique de Rome en

²⁰ Pour un état de la question sur le chant amébee dans les *Bucoliques*, cf. C. Monteleone, *Palaemon. L'Ecloga III di Virgilio : lusus intertestuale ed esegesi*, Naples, Loffredo, 1994.

train de se créer : le Troyen Énée comme prêtre-roi, les Étrusques comme guerriers et défenseurs, les Latins comme pourvoyeurs de la richesse économique. En même temps, le chant amébé est à la fois ouverture et fermeture, il participe d'un jeu et d'une contrainte. Jeu, parce qu'il est improvisation ; mais contrainte, parce qu'il est aussi soumission à l'arbitre et à ses règles.

A. Deremetz repère lui aussi cette prédilection de Virgile pour les structures circulaires, les structures qui se referment sur elles-mêmes. Ainsi, le dernier vers de la IV^{ème} *Géorgique*,

Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi,

« Toi, Tityre, je t'ai chanté, sous les rameaux du hêtre épandu... »

constitue un élégant écho au célèbre premier vers de la première *Églogue*,

Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi

« Toi, Tityre, couché sous les rameaux du hêtre épandu... »

et marque la fin de l'Arcadie.

De même, la VI^{ème} *Bucolique*, celle du chant de Silène, s'ouvre et se ferme sur une évocation d'Apollon, comme dieu de la poésie (*Cynthius*, v. 3), et comme dieu plus cosmique (*Phoebo*, v. 82), mais toujours lié à la création poétique (*Phoebo ...meditante*, v. 82).

On relèvera aussi le mouvement subtil de *boustrophédon* qui anime toute la VIII^{ème} *Bucolique* : d'abord, neuf strophes sont sous le signe des *corsi*, du mouvement projectif, et leur premier vers est repris neuf fois de façon identique :

Incipe Maenalios mecum, mea tibia, versus

« Commence avec moi, ô ma flûte, les vers du Ménale ».

Puis le dynamisme se tient en suspens, s'immobilise au centre du poème :

Desine Maenalios, iam desine, tibia, versus

« Cesse, ma flûte, cesse maintenant les vers du Ménale ».

Et il repart dans l'autre sens, dans le sillon inversé du *boustrophédon*, avec cette fois une série de *ricorsi*, un mouvement qui retourne et ramène, et neuf strophes parfaitement symétriques aux neuf premières, et commençant toutes (toujours le ressassement éternel...) par :

Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim

« Ramenez Daphnis, mes charmes, ramenez-le de la ville chez moi ».

Le mouvement s'immobilise définitivement avec le dernier vers, la réussite de l'incantation et, comme dernier mot, l'évocation de l'être aimé revenu, Daphnis :

Parcite, ab urbe venit, iam parcite, carmina, Daphnis

« Arrêtez, mes charmes, arrêtez maintenant, Daphnis est revenu de la ville. »

À ce mouvement alterné correspond un enroulement, celui qu'évoquent les pratiques magiques :

Terna tibi haec primum triplici diversa colore

licia circumdo, terque haec altaria circum

effigiem duco : numero deus impare gaudet (v. 73-75)

« Je commence par enrouler trois fois autour de toi chacun de ces fils teints de trois couleurs différentes, et trois fois, autour de cet autel, je promène ton image ; le nombre impair plaît à la divinité. »

La magicienne enroule trois fois un fil teint de trois couleurs : que l'on privilégie cette multiplication, ou que l'on additionne les différentes évocations du nombre trois, à travers *terna*, *triplici* et *ter*, on retrouve toujours le nombre neuf, le même que le nombre de strophes des *corsi* et des *ricorsi*.

Le poème repose bien sur cette série de correspondances, d'enroulements, d'enchaînements, de liens magiques, mystérieux et inéluctables entre le mouvement alterné et le mouvement enroulé. Le rythme même crée un charme parallèle à la magie de l'envoûtement décrit, et, comme la magie, il atteint à l'efficacité : donc, il coïncide avec le Verbe primordial : la pratique de la magicienne, le chant du *vates* établissent un lien avec les forces élémentaires du cosmos.

A. Deremetz a donc raison de souligner que cette prédilection pour les structures circulaires, repliées sur elles-mêmes, récursives, exprime le *feed-back* entre la création poétique et l'acte fondateur originel. Le retour à l'étable du taureau errant, des brebis vagabondes, thème récurrent dans les *Bucoliques* et les *Géorgiques*, fait alors penser que, pour Virgile, la création poétique est une technique d'enfermement, de « retour à la

maison », de mise en ordre et en forme — les deux, nous l'avons vu, étant indissociables²¹.

A. Deremetz pose à ce sujet une excellente question : on se souvient de la fin de la VI^{ème} *Bucolique* :

*ille canit (pulsae referunt ad sidera valles),
cogere donec ovis stabulis numerumque referre
iussit et invito processit Vesper Olympo*

« [Silène] chante [tous les poèmes de Phébus Apollon] (l'écho des vallées les renvoie jusqu'aux astres), jusqu'au moment de rassembler les moutons au bercail et de rendre l'appel, au signal de Vesper apparu dans l'Olympe marri » (v. 84-86).

Pourquoi le chant des bergers s'arrête-t-il le soir ? C'est, dit A. Deremetz, un des paradoxes de l'écriture poétique : elle s'ouvre sur l'infini, et pourtant elle doit s'inscrire dans les limites d'un poème, dans la clôture d'une forme, artificielle et arbitraire, et néanmoins nécessaire à son existence²². Fragile et pérenne à la fois, l'écriture poétique joue de cette fragilité et de cette pérennité.

Un classicisme virgilien ?

À ce stade, on peut poser une question : la poésie virgilienne correspond-elle à ce qu'il est convenu d'appeler un genre classique ? Dans la mesure où, comme nous avons tenté de l'établir, elle apparaît comme un équilibre qui recèle une profondeur, nous sommes tentés de répondre oui. L'épisode d'Orphée, vers lequel tendent toutes les *Géorgiques*, affirme la nécessité de parvenir à la maîtrise de soi. Cette maîtrise est équilibre, dynamisme organisateur de tensions. Or cette domination de la surface qui laisse entrevoir la profondeur, c'est bien une des définitions d'un art classique. On s'accorde à définir la période augustéenne comme un classicisme, et à faire de Virgile un des chantres de ce classicisme. Mais ce n'est pas une convention : on le voit, dans sa structure génétique, l'œuvre de Virgile est bien classique. C'est d'ailleurs ce classicisme qui explique sa pérennité, sa stabilité et sa capacité de franchir le temps, de rester une sorte de paradigme pour d'autres chercheurs et d'autres courants de pensée. Virgile est à la fois dans son temps et au-delà de son temps. Or la vitalité d'une époque classique « consiste dans la capacité de créer de

²¹ A. Deremetz, *op. cit.*, p. 304.

²² *Ibid.*, p. 303.

temps à autre des hommes qui comprennent et corrigent par leur propre expérience les vérités qu'[elle] exprime »²³. Le regard de Virgile sur son temps est à la fois anticipation, mise en ordre, œuvre de mémoire, œuvre fondatrice, et coloration originale, qui s'exprime dans son espace propre de liberté. Il répond bien à la définition de ce qu'est un classicisme.

En 1944, T. S. Eliot fut convié par la *Vergilian Society* à faire une conférence sur le thème « Qu'est-ce qu'un classique ? ». Après Sainte-Beuve, il associa cette idée de classicisme au concept de maturité, en montrant que le mérite essentiel des créateurs de ces époques classiques était de rendre à leurs contemporains leurs propres pensées, cristallisées dans une perfection de leur force, et de leur richesse, dans une maîtrise et une maturité qu'Eliot repérait sous trois formes :

- maturité d'esprit, conférant le sens de l'histoire
- maturité de moeurs, conférant le sens politique
- maturité de langue et de style.

Nous ajouterons, pour couronner le tout, la maturité spirituelle, déterminant la dimension initiatique et anagogique de l'œuvre.

Eliot concluait son propos en allant jusqu'à dire que, par cette exceptionnelle maîtrise de tous les paramètres de son temps — une mémoire, des mythes fondateurs, une culture, une langue commune, une volonté de se retrouver dans un projet fort —, Virgile avait illuminé et incarné un état de grâce fugitif, impossible à retrouver par la suite dans la même plénitude. À ce titre, il devenait non seulement un grand classique, mais le modèle, l'archétype de tout classicisme, une sorte d'étoile au firmament poétique ; et Eliot terminait sur cette phrase, assez pessimiste — mais sans doute réaliste... — sur notre monde moderne : « Aucune langue moderne ne pourrait aspirer à l'universalité du latin (...) même si elle en venait à être le moyen universel de communication entre les peuples de toutes les langues et de toutes les cultures. Aucune langue moderne ne peut espérer produire un classique, au sens où j'ai appelé Virgile un classique. Notre classique, le classique de toute l'Europe, c'est Virgile. »²⁴

²³ S. Radakrishnan, *La Bhagavad-Gîtâ* (tr. fr. par J. E. Marcault), Paris, Adyar, 1954., p. 10.

²⁴ T. S. Eliot, *Essais choisis* (trad. H. Fluchère), Paris, Seuil, 1950, cité par J. Granarolo, « Du classicisme libéral de Sainte-Beuve à l'idéal virgilien de T. S. Eliot », in *Présence de Virgile* (R. Chevallier dir.), Paris, Les Belles Lettres, 1978, p. 540.

Voiler et dévoiler : l'écriture virgilienne.

Cette poésie de lumière a alors aussi le pouvoir d'éclairer, de nous éclairer. Elle apparaît comme la mise en valeur de la réelle présence, présence des choses et des êtres. Jusqu'ici, ils étaient là, mais on ne les voyait pas. Le mot est là, dans la chair, et en même temps, il est au-delà, il est ailleurs. Virgile sait admirablement exprimer par le mystère de l'écriture le mystère de la création. Il nomme sans nommer, il dévoile et il cache à la fois (ce qui est, soit dit en passant, une excellente définition de la poésie), et ainsi, il établit la circulation entre le naturel et le surnaturel ; elle réside dans un entre-deux, une sorte de pudeur qui est ouverture à la profondeur. Être trop précis, être trop vague, tuent aussi sûrement le processus de création. En lisant Virgile, il revient en mémoire la phrase de R.M. Rilke : « Le langage des hommes m'effraie. Ils disent : "Ceci est une maison, ceci est un chien", et disant cela ils tuent ce qu'ils nomment. »²⁵

Là encore, nous soulignons la parenté entre cette conception de la poésie et l'expérience de la prédiction, de la relation au prodige. Dans l'*Énéide*, Énée est précisément confronté à ce problème : apprendre à lire, à voir dans le monde des signes sous-jacents, non pas cachés, mais non repérables par lui. L'éveil passe bien par une coïncidence entre le moi et le monde, et par un processus typiquement initiatique. L'art du poète est donc bien, pour Virgile, identique à celui du devin, de l'interprète de l'autre monde ; d'ailleurs, on l'a souligné, tous deux se nomment *vates*. R. Leclercq l'a bien compris, lorsqu'il décrit l'expérience poétique virgilienne : « À partir d'un texte qui a un sens rationnel, la poésie, par sa mise en valeur des mots, provoque la contemplation des choses, suscite leur présence, puis se referme, par un retour au sens, sur ce qui constitue proprement la connaissance poétique »²⁶. La poésie virgilienne est donc, avant tout, cristallisation de tous ces niveaux de sens. Macrobie l'avait bien compris dans ses *Saturnales* (V, 1, 18-19) : « Il me semble que Virgile n'a pas été sans avoir l'intuition que son œuvre était destinée au perfectionnement universel : aussi s'est-il appliqué à réunir en elle tous les modes d'expression, avec une prescience plus divine qu'humaine » ; Macrobie ajoute : « dans cette entreprise, il n'a pas eu d'autre inspiratrice que la Nature même, mère de toutes choses, et clef de la texture de ses poèmes,

²⁵ R.-M. Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, Paris, Gallimard « Pléiade », 1997, p. 121.

²⁶ R. Leclercq, *op. cit.*, p. 651.

comme, en musique, l'harmonie règne sur la diversité des sons [...] Car si l'on examine avec soin le monde lui-même, on découvrira une grande analogie entre sa structure, qui est divine, et celle de l'œuvre de notre poète ». Là aussi, nous citerons Rilke : « Tous les dragons de notre vie sont peut-être des princesses qui attendent de nous voir beaux et courageux. Toutes les choses terrifiantes ne sont peut-être que des choses sans secours qui attendent que nous les secourions » (*Lettres à un jeune poète*). Le paysan au secours de la vie, le poète au secours du monde : c'est bien le sens profond de l'œuvre virgilienne.

Il est un autre jugement, plus sévère, qui est finalement une forme d'éloge et de compliment. Il fut une période de la vie de Victor Hugo, dans l'exil de Guernesey, où son admiration pour Virgile se changea presque en aversion : il ne voyait plus dans le poète mantouan qu'un thuriféraire d'Auguste, qui rejoignait lui-même, dans l'esprit de Hugo, la cohorte des tyrans, où il était en bonne place à côté de Napoléon III, « Napoléon le petit ». On peut discuter ce jugement. Mais même lorsque Hugo condamne l'homme, il reconnaît au poète la capacité de faire de l'or avec de la boue, d'être transmuteur et alchimiste. Et cela, c'est l'écriture qui le permet :

« Jamais la flatterie fut-elle plus abjecte ? »

Mais

« Je lis ces vers, je subis cette forme [...] J'oublie Auguste, j'oublie même Virgile ; le lâche tyran et le chanteur lâche s'effacent [...] J'entre en vision : le prodigieux ciel s'ouvre au-dessus de moi, je m'y précipite, je vois la région incorruptible [...] un archipel de soleils, ce scorpion qui contracte ses bras énormes ; et par l'idée, par ce que vous nommez le fond, j'étais dans le petit, et par le style, par ce que vous nommez la forme, me voilà dans l'immense. Il y a deux hommes dans cet homme, un courtisan et un poète ; le courtisan a eu une idée vile, il l'a confiée au poète, le poète en a fait une page sublime »²⁷.

²⁷ *Post-scriptum de ma vie*, « Utilité du beau », p. 24.