

RESEARCH OUTPUTS / RÉSULTATS DE RECHERCHE

L'unité des chants de Damon et Alphésibée (Virgile, huitième Bucolique) Première partie

Minet, Mathieu

Published in:
Etudes Classiques

Publication date:
2007

[Link to publication](#)

Citation for published version (HARVARD):

Minet, M 2007, 'L'unité des chants de Damon et Alphésibée (Virgile, huitième Bucolique) Première partie: L'épithalame de Damon et Alphésibée', *Etudes Classiques*, VOL. 75, Numéro 4, p. 413-432.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

L'UNITÉ DES CHANTS DE DAMON ET ALPHÉSIBÉE

(Virgile, huitième *Bucolique*)

Première partie : l'épithalame de Damon et Alphésibée

Depuis plus d'un demi-siècle, les études qui se sont succédé sur les *Bucoliques* ont peu ou prou insisté sur l'unité fondamentale du recueil, tant au niveau de sa structure qu'à celui de son inspiration ou des thèmes qui le transcendent. S'il fallait lire les dix églogues comme une seule, et expliquer brièvement la démarche de leur auteur, nous dirions qu'en négatif de la terreur et des expropriations, Virgile nous a laissé une certaine idée de l'âge d'or, s'articulant autour de figures mythiques en harmonie avec la nature, et ayant pour cadre une Arcadie de fantaisie, qui agglomère pastoralisme sicilien, préciosité alexandrine et folklore italique. L'amour y est tantôt partagé, tantôt perdu, parfois divin, mais d'un bout à l'autre il respire. Et surtout inspire. Car rien, dans les *Bucoliques*, n'a de sens s'il ne sert à chanter, à enchanter.

En huitième position du recueil s'élève une imposante églogue. Imposante et intrigante ; non seulement elle rompt une évidente alternance qui voulait que les pièces impaires fussent des dialogues et les pièces paires des monologues, mais en outre, elle déparie l'ensemble par sa structure inédite, un chant double quasi symétrique¹ et divisé en couplets par un refrain. Pire : dans la rédaction du chant d'Alphésibée, qui constitue la seconde moitié de la pièce, Virgile a exceptionnellement renoncé à son principe de *contaminatio* pour ne livrer qu'un succédané (au jugement de certains commentateurs) de la sublime deuxième idylle. Étonnante encore est l'absence, l'évanescence du cadre de la joute ; le jour se lève, Damon entonne, Alphésibée enchaîne, et puis plus rien ... Ni trophée, ni arbitrage, une béance, suivie de la neuvième églogue. Les règles mêmes du duel poétique sont floues ; nos deux pâtres, bien que qualifiés de *certantis* (v. 3), ne se livrent manifestement pas aux habituels chants amébées. Du

1. Les deux chants sont composés de neuf strophes (dix selon certaines éditions) de trois, quatre ou cinq vers, isolées par un refrain : l'alternance du nombre de vers par strophe est identique dans les deux chants, excepté dans les trois derniers couplets. Voir en annexe nos remarques sur les problèmes majeurs d'édition du texte.

moins pas dans leur forme conventionnelle. Fait unique également, ils ne prononcent pas un mot en leur nom, mais sont masqués derrière leur personnage ... Et quels personnages ! D'une part, un chevrier suicidaire, déplorant le sort où l'a jeté son amour pour une maîtresse parjure, Nysa. D'autre part, une paysanne assoiffée d'amour, qui tente d'attirer, par des moyens magiques (sévèrement réprimés à l'époque de Virgile !) son amant qui l'a trahie, Daphnis ... Nous sommes loin du tableau aimable et indolent de Tityre allongé sous la frondaison d'un hêtre. Enfin, l'églogue interroge par les nombreuses zones d'ombre ménagées par Virgile : l'identité des personnages campés par Damon et Alphésibée, les incohérences chronologiques, la signification de la formule isolant les deux chants (*non omnia possumus omnes*), sont autant de points laissés dans le flou.

Ce caractère exceptionnel de la huitième bucolique a poussé bon nombre d'exégètes à y voir un signe de l'essoufflement de Virgile, de sa lassitude envers la muse bucolique ; d'autres, moins intransigeants, pensent qu'il a sacrifié aux goûts tragiques de Pollion, son protecteur², en laissant ce diptyque en l'honneur du pouvoir destructeur de l'amour. *Durus amor*, voilà le principe qui aurait réunis ces deux chants³. Rien de plus. Il est vrai que, parée de tant de singularités, la huitième églogue n'a sans doute pas besoin qu'on s'intéresse en plus à ce qui fait son unité. Aussi y a-t-il paradoxe entre, d'un côté, le consensus autour de l'existence d'une idée ayant dominé la rédaction d'un ensemble et, de l'autre, l'absence de travaux consacrés à l'unité d'inspiration qui aurait régi la composition d'une de ses parties. Même Pierre Maury et Brooks Otis, deux des plus anciens et des plus fervents tenants de la thèse de l'unité fondamentale du

2. Asinius Pollion est plus que vraisemblablement le dédicataire de l'églogue ; en effet, la mention du Timave (v. 6) semble faire allusion à la campagne menée en Dalmatie par Pollion (Cf. Vell. Pat., II, 76, 2 ; Dio., XLVIII, 41, 7). D'après Vincenzo TANDOI (« Lettura dell'ottava bucolica », dans M. GIGANTE [dir.], *Lecturae Vergilianae*, v. 1, *Le Bucoliche*, Naples, 1981, p. 272-273), la terre des exploits d'Asinius Pollion faisait partie d'une « géographie mythique » liée à la légende d'Anténor, colonisateur de la Vénétie ; en cela, l'évocation de la campagne de Dalmatie serait une occasion de plus, pour Virgile, de célébrer son patron comme protecteur de la région de Padoue. Cf. P. LEVI, « The Dedication to Pollio in Virgil's Eighth Eclogue », *Hermes* 94 (1966), p. 73-79, et son addendum : « Zu Vergils achter Ekloge », *Hermes* 99 (1971), p. 126 ; R. J. TARRANT, « The Addressee of Virgil's Eighth Eclogue », *Harvard Studies* 82 (1978), p. 197-199. Voir également l'hypothèse sur l'identité du dédicataire avec Octave, de G. W. BOWERSOCK, « A Date in the Eighth Eclogue », *Harvard Studies* 75 (1971), p. 73-80, contestée judicieusement par R. P. H. GREEN, « Octavian and Vergil's 'Eclogues' », *Euphrosyne* 24 (1994), p. 225-236.

3. ... et qui les aurait inscrits dans la dynamique du recueil : d'après le schéma circulaire de Maury, la huitième églogue se retrouve associée aux plaintes de Corydon (II^e bucolique), sous l'étiquette des « épreuves de l'amour ».

recueil, nient l'existence d'un tel principe derrière les chants de Damon et Alphésibée⁴. C'est la prétendue marginalité de la huitième églogue qui, semble-t-il, a poussé les savants à ne pas même envisager la question de son unité⁵.

Pourtant, il y a bien des raisons de croire a priori en l'unité des chants de Damon et Alphésibée. D'abord parce que Virgile dit *Musam Damonis et Alphasiboei*, et non *Musas*. Ensuite, parce que la huitième bucolique est reconnue comme l'une des plus tardives⁶ ; le poète, touchant de si près au terme de cette œuvre qu'il a voulu imprégner d'un même souffle, ne pouvait, dans sa compilation ou composition du diptyque, omettre soudainement cette exigence d'unité. Le postulat de l'unité des chants de Damon et Alphésibée permet en outre de rendre compte des nombreux particularismes de l'églogue, et notamment ceux qui gênaient Maury, Otis et d'autres : ainsi, l'alternance dialogue – monologue n'est nullement rompue si l'on veut bien convenir que l'églogue est une, un seul chant à deux voix ; de même, la démarche de rédaction du chant d'Alphésibée, lequel fut prétendument composé à partir d'un modèle unique, n'a plus rien d'insolite si l'on veut bien considérer que l'églogue se donne comme un tout et que, par là, elle est aussi hybride que toute autre partie du recueil.

4. P. MAURY (« Le secret de Virgile et l'architecture des *Bucoliques* », *Lettres d'humanité* 3 [1944], p. 71-147), parle du diptyque comme de « chants juxtaposés et présentés artificiellement comme des chants de berger selon les lois du genre, mais qui ne sont le prétexte à aucune compétition, et finissent sans conclusion ordinaire » (p. 78-79). B. OTIS (*Virgil. A Study in Civilized Poetry*, Oxford, 1964) dit p. 105 : *each is quite independent*.

5. À vrai dire, Guillaume STÉGEN (*Commentaires sur cinq Bucoliques de Virgile*, Namur, 1957, p. 87-88) et Robert COLEMAN (*Virgil: Eclogues*, édité, commenté et traduit par R. COLEMAN, *Cambridge Greek and Latin classics*, Cambridge, 1977, p. 254-5) ont tenté d'apparier des strophes (ou groupes de strophes) du chant de Damon avec des strophes (ou groupes de strophes) du chant d'Alphésibée qui leur correspondraient (par opposition ou, au contraire, par similitude), et ce en fonction de paramètres assez aléatoires (thématique, lexique, tonalité, etc.). Cette imprécision méthodologique fait d'ailleurs la faiblesse de ces tentatives ; à chercher indistinctement points communs et différences dans des champs aussi variés, on augmente ses chances de trouver des connexions, à plus forte raison si l'on possède une imagination vivace et un don certain pour l'élaboration d'interprétations tirées par les cheveux. Ces connexions sont dès lors souvent artificielles. Andrée RICHTER, quant à elle, cherche à démontrer l'unité d'ambiance et de thématique de l'églogue, mais se cantonne finalement à des évidences (*Virgile. La Huitième Bucolique* [CUF], Paris, 1970).

6. On trouvera un résumé des principales thèses sur la rédaction du recueil chez W. W. BRIGGS, « A Bibliography of Virgil's Eclogues », *ANRW* II, 31.2, Berlin – New York, 1981, p. 1294. Voir surtout E. A. SCHMIDT, « Zur Chronologie der Eklogen Vergils », *SHAW* 6 (1974).

Ce type de postulat, néanmoins, est dangereux à manipuler. L'on pourrait être tenté en effet, pour corroborer une telle intuition, d'occulter, consciemment ou non, les points qui la contredisent. Plus encore : le risque est grand, devant les multiples interprétations possibles d'un vers ou d'un passage, de retenir uniquement celle qui s'accorde avec son a priori, pour en faire, au surplus, un argument confirmant la fiabilité de l'unique voie envisagée. Pour ne pas tomber dans ce genre de raisonnements circulaires, nous nous reposerons, dans ce travail, sur l'unique évidence relative à l'unité des chants de Damon et Alphésibée, le seul élément qu'il est nécessaire d'admettre : ces deux chansons ont été *in fine* intégrées par Virgile dans le cadre commun que constitue la huitième églogue ; qui plus est, elles ont été composées selon une structure strophique commune. Cette double observation, si elle ne permet en rien d'affirmer une quelconque unité d'inspiration derrière la rédaction des deux parties, est toutefois le signe que ces dernières ont été nécessairement, au moins partiellement, rédigées dans l'optique d'une association sous forme de diptyque ; il y a donc eu, à un moment donné, composition en fonction de ce diptyque. Restaient à déterminer, et c'est là notre seul objectif, les modalités de cet *en fonction*. À cette fin, nous nous sommes intéressé aux « niveaux de cohésion » des chants, aux principes qui président, de façon plus ou moins évidente, à leur unité. Celle-ci, comme nous le verrons, procède essentiellement d'une communauté de structures et de thèmes, mais aussi de la participation commune à certaines « idées » qui, par ailleurs, transcendent le recueil. Dans ce premier article, nous nous proposons de rendre compte d'une partie des singularités de la huitième églogue en mettant en lumière les éléments relatifs à son unité formelle. La question de l'unité thématique sera traitée dans une publication prochaine.

*

* *

La présence (unique dans le recueil des *Bucoliques*) d'un refrain qui divise le texte en strophes évoque directement les deux premières *Idylles* de Théocrite, où ce procédé est également mis en œuvre. Ce rapport est d'autant plus évident quand on compare les refrains de ces saynètes avec les deux chants virgiliens qui nous intéressent : d'abord, dans la première idylle, où le Syracusain nous narre la mort du poète Daphnis, créateur et personnification de la poésie bucolique, le berger Thyrsis prononce à une quinzaine de reprises Ἄρχετε βουκολικῶς, Μοῖσαι, πάλιν, ἄρχετε ἄοιδᾶς (« Entonnez, Muses, à nouveau, entonnez les chants bucoli-

ques »⁷), et quatre fois Λήγετε βουκολικῶς, Μοῦσαι, ἴτε, λήγετ' ἀοιδῶς (« Cessez, Muses, allez, cessez les chants bucoliques »). Or le chant de Damon a pour refrain les mots suivants, *Incipe Maenaios mecum, mea tibia, uersus* (« Entonne avec moi, ma flûte, les vers du Ménale »), dont Virgile donne une variante en guise de conclusion du chant : *Desine Maenaios, iam desine, tibia, uersus* (« Cesse maintenant, ma flûte, cesse les vers du Ménale »). En second lieu, le leitmotiv du chant d'Alphésibée, *Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim* (« Amenez en ma demeure, mes charmes, amenez Daphnis ») correspond quant à lui à la ritournelle scandée dix fois par Simaitha, magicienne maladroite et héroïne de la deuxième idylle : Ἴνυξ, ἔλκε τὸ τήνον ἐμὸν ποτὶ δῶμα τὸν ἄνδρα (« Iynx⁸, amène en ma demeure cet homme qui est mien »).

Sur base de cette observation, nous pourrions justifier le choix de cette forme originale comme un hommage ou une imitation de Théocrite. Cela semble d'autant plus vrai quand on se penche sur le nombre de vers et de strophes : le chant de Damon et celui d'Alphésibée, comptent chacun, sans les refrains et la phrase conclusive, trente-six vers répartis en neuf strophes. Or le rituel magique orchestré par Simaitha, qui constitue la première moitié de l'idylle II (v. 16-63), compte exactement, à nouveau sans considérer les refrains, trente-six vers⁹, également répartis en neuf strophes (toutes de quatre vers). Ces éléments, ajoutés au fait que le chant d'Alphésibée est adapté de la seule deuxième idylle, semblent indiquer que cette pièce est à l'origine de l'inspiration de toute la bucolique : Virgile aurait ainsi, premièrement, imité le rituel des φαρμακευτήρια en conservant le nombre de vers et de strophes, ménageant néanmoins des couplets de trois, quatre et cinq vers, pour assouplir le modèle théocritéen, après quoi il aurait composé, selon la même structure et sur le même thème de l'*indignus amor*, un chant parallèle d'inspiration plus hybride, celui de Damon.

7. La traduction que nous fournissons ici de divers extraits de la VIII^e bucolique est inédite. Les traductions de passages non virgiliens cités çà et là dans le cours de cet article sont empruntées aux travaux mentionnés en bibliographie.

8. Il s'agit d'un instrument de magie érotique typique et couramment utilisé, notamment dans un contexte dionysiaque. Le mot *inyx* (torcol) désigne originellement un oiseau bigarré au cri très particulier, puis par extension la roue ou la toupie sur laquelle on attachait l'oiseau, lors de rites de magie érotique. On trouvera une description de l'objet et de nombreuses références lexicographiques chez D. W. THOMPSON, *A Glossary of Greek Birds*, Oxford, 1936². Voir en outre A. S. F. GOW, « Ἴνυξ, ῥόμβος, *Rhombus, Turbo* », *JHS* 54 (1934), p. 1-13 (description de l'objet et des autres instruments magiques apparentés).

9. Si l'on excepte le vers 61, considéré par la très grande majorité des éditeurs comme une interpolation.

Mais il est une autre manière de considérer ces adaptations, qui, comme nous l'annonçons en introduction, a le mérite de rendre à la huitième églogue une place légitime parmi ses « consœurs ». Si, dans notre analyse des réaménagements virgiliens, l'on se base en premier lieu, non pas sur le nombre de vers ou l'origine des motifs, mais bien sur le choix de faire alterner des strophes de longueur variable, nous pourrions légitimement percevoir Catulle derrière le projet de la huitième bucolique. En effet, dans son *carmen* LXIV, le poète véronais a ménagé un chant mystérieux, la prophétie prononcée par les Parques à l'occasion des noces de Thétis et Pélée (v. 323-381), composée en strophes de trois, quatre et cinq vers séparées par un refrain : *Currite ducentes subtegmina, currite, fusi* (« courez, fuseaux, courez, en étirant les fils »).

Cette analogie de composition serait anecdotique si elle n'était étayée par une autre similitude qui rapproche notre églogue du chant des Parques : en effet, cette prophétie est composée selon les conventions liées au genre de l'épithalame, genre qui constitue selon nous une clef majeure pour la compréhension de la bucolique et de son unité. Mais avant d'exposer en quoi la huitième bucolique a des affinités avec l'épithalame, il convient de revenir sur la définition de ce genre. Premièrement, ce « chant d'hyménée » (Ἰμηναιος ὕμνος) relève de la poésie chorale : il s'agit de l'hymne entonné par le cortège amenant la fiancée à la maison de son époux. Grâce à une poignée d'épithalames laissés par la tradition¹⁰, nous pouvons en présenter les caractéristiques majeures, qui sont des conventions liées au thème traité bien plus que de véritables servitudes formelles¹¹ : parmi ces traits récurrents, l'on signalera en premier chef l'adresse de bienvenue ou de propitiation faite à Vesper/Hesperus, l'astre du soir que le cortège attend avant de procéder aux chœurs¹² ; suivront des considérations sur les qualités des époux, et en particulier sur la beauté de la jeune fille, et la

10. Le terme « épithalame » se réfère originellement aux chansons grivoises entonnées à la porte de la chambre nuptiale, mais désignait chez les Romains la même réalité que le terme propre, « chant d'Hyménée ». Aussi emploierons-nous indifféremment l'un pour l'autre. Pour plus de précisions sur ce point terminologique, cf. R. MUTH, « Hymenaios und Epithalamion », *WS* 67 (1954), p. 5-45.

11. Sur l'évolution du genre et ses caractéristiques, cf. A. D'ERRICO, « L'epitalamio nella letteratura latina, dal fescennino nuziale al C. 62 di Catullo », *AFLN* V (1955), p. 73-93 ; R. KEYDELL, « Epithalamium », *RLAC* V, 38 (1961), col. 927-943 ; M. RUIZ SANCHEZ, « Formal Technique and Epithalamial Setting in the Song of the Parcae (Catullus 64. 305-22, 328-36, 372-80) », *AJPh* 118, 1 (1997), p. 75-88 ; E. STEHLIKOVA, « The Metamorphoses of the Roman Epithalamium », *Eirene* 27 (1990), p. 35-45.

12. Catul., LXI, v. 109-119, LXII, v. 1-9 ; 26-29 ; 32 ; 34-47 ; Sapph., fr. 121.

vigueur du jeune homme¹³ ; dans ce même esprit de bienveillance, des vœux de fécondité et de fidélité seront généralement prononcés¹⁴ ; une série de motifs sont plus ou moins *réglementaires*, notamment des allusions salaces aux exploits dont la chambre nuptiale sera le théâtre¹⁵. La peine ou la joie des parents, selon que l'on insiste sur l'arrachement de la jeune fille au foyer parental ou sur la chance de perpétuer la famille, constituent aussi des motifs, certes facultatifs, mais bien représentés, et connexes au thème de la perte de la virginité¹⁶. Des considérations générales sur l'amour peuvent également se mêler aux chants du chœur¹⁷. Enfin, au niveau de la structure, on notera que l'épithalame consiste souvent en stances séparées par un refrain, et que ces stances sont soit placées alternativement dans la bouche des chœurs de jeunes gens et de jeunes filles, soit prononcées par un chœur unique, constitué par le cortège des suivantes.

Dans le *carmen* prophétique des Parques, Catulle a renouvelé le genre, en se jouant de certaines conventions : ainsi, il a substitué au chœur de jeunes filles celui des Parques. La nature exceptionnelle de ce chœur divin, comme celle des époux fêtés, a permis à Catulle de subvertir d'autres caractéristiques de l'épithalame : en guise de louange des vertus du jeune marié, il a pu évoquer les exploits de Pélée (v. 323-324) ; de même, ce ne sont plus de simples vœux de fécondité que va prononcer le chœur, mais bien une annonce infaillible (puisque prophétique) de la naissance et de la geste d'Achille (v. 338-370). Sont conservés les motifs répandus tels que l'évocation d'Hesperus (v. 329), les considérations sur les agréments du mariage, sur la beauté du jeune couple (v. 334-336). Ce chant est conclu par des vœux de bonheur conjugal, une évocation plaisante de la perte de virginité de la future épouse, ainsi qu'une allusion à la tristesse de la mère qui voit partir sa fille, mais qui caresse en même temps l'espoir heureux d'avoir bientôt des petits-enfants à chérir (v. 376-380). Le Véronais, enfin, a conservé la composition en strophes séparées par un refrain, destiné non pas à Hyménée, mais, plus subtilement, aux fuseaux du destin.

Ces considérations sur l'exploitation détournée du chant hyménéen ouvrent une piste de réflexion sur la huitième bucolique : et si, au lieu d'être deux chants réunis artificiellement, la *Musa Damonis Alphisiboei*, avec ses strophes et son refrain, se concevait comme un épithalame ? Et si cette confrontation entre un chant masculin et son pendant féminin était une

13. Catul., LXI, v. 17-25, LXI, v. 86-93, LXI, v. 190-199, LXII, v. 49-58 ; Theocr., *Id.*, XVIII, v. 20-37 ; Sapph., fr. 108, 110 et 111.

14. Catul., LXI, v. 211-235, LXI, v. 101-109 ; Theocr., *Id.*, XVIII, v. 48-56

15. Catul., LXI, v. 141-158 ; Theocr., *Id.*, XVIII, v. 9-15.

16. Catul., LXII, v. 20-24 ; Theocr., *Id.*, XVIII, v. 39-42 ; Sapph., fr. 109.

17. Cf., p. ex., l'éloge d'Hyménée dans Catul., LXI, v. 36-75.

allusion aux joutes poétiques auxquelles se livrent les chœurs des deux sexes ? Et si, à la base de l'inspiration de la huitième églogue, il y avait l'idée géniale d'un chant nuptial consacré à la solitude de l'amant éploré, d'un chant nuptial en négatif, un aparté loin des joies du cortège fustigeant l'amour ? Cette hypothèse, fondée sur une observation globale du texte, gagne encore en validité si l'on se penche sur chacun des deux chants.

Le premier chant de notre bucolique commence très précisément par une invocation à Lucifer, étoile du matin, soit l'exacte antithèse de Vesper, l'étoile du soir présidant aux noces¹⁸ : *Nascere, praeque diem ueniens age, Lucifer, alnum* (v. 17). Ce pourrait n'être encore qu'une coïncidence, si une évocation (à nouveau sur un mode négatif) des liens conjugaux ne suivait ce vers introducteur (*coniugis indigno Nysae deceptus amore*, v. 18), et si le refrain n'était adressé à la *tibia*, instrument accompagnant traditionnellement l'épithalame¹⁹. En outre, la deuxième strophe (éloge du Ménale), qui constitue un développement, une explication du refrain (*Incipe Maenalios ...*), fait irrésistiblement penser aux strophes laudatives consacrées au dieu Hyménée (Catul., LXI), qui lui aussi a l'honneur du refrain :

*Incipe Maenalios mecum, mea tibia, uersus.
Maenalus argutumque nemus pinosque loquentis
semper habet; semper pastorum ille audit amores
Panaque, qui primus calamos non passus inertis. (Ecl. VIII, v. 21-24.)*

Entonne avec moi, ma flûte, les vers du Ménale. Le Ménale a toujours son bois harmonieux, et ses pins loquaces, toujours il écoute les amours des bergers et Pan, qui le premier ne permit pas que les roseaux demeurent oisifs.

*o Hymenaeae Hymen
o Hymen Hymenaeae ?
te suis tremulus parens
inuocat, tibi uirgines
zonula soluunt sinus,
te timens cupida nouos
captat aure maritus.
tu fero iuueni in manus
floridam ipse puellulam
dedis a gremio suae
matris, o Hymenaeae Hymen,
o Hymen Hymenaeae. (Catul., LXI, v. 49-60.)*

18. Quoique les anciens n'ignorassent pas qu'il s'agit en réalité d'un seul et même astre. Cf. Cic., *Nat.*, II, 53 : *Infima est quinque errantium terraeque proxima stella Veneris, quae Φωσφόρος Graece, Lucifer Latine dicitur, cum antegreditur solem, cum subsequitur autem, Ἑσπερος* ; Catul., LXII, 34-5 : *nocte latent fures, quos idem saepe reuertens, / Hespere, mutato comprehendis nomine Eous.*

19. Cf. *AP*, VII, 182.

ô Hyménée Hymen, ô Hymen Hyménée ! C'est toi que le père tremblant invoque pour les siens, c'est pour toi que les vierges dénouent la ceinture de leur sein, toi que, l'oreille craintive et impatiente, guette le nouvel époux. C'est toi qui livres aux mains du jeune homme ardent la jeune fille en fleur, enlevée des bras de sa mère, ô Hyménée Hymen.

Notons au passage la symétrie du rôle de ces deux dédicataires : tandis qu'Hyménée est invoqué comme le protecteur des époux et plus particulièrement du bon déroulement de la nuit de noces, le Ménale assure en quelque sorte le patronage des amours déçues, car *toujours il entend les amours des bergers*. Le sens de cette deuxième strophe est donc propitiatoire ; il convient pour le berger de Damon de rendre hommage au principe naturel (ne parlons pas de dieu) qui doit patronner, encadrer sa tristesse, comme il convient aux époux de se ménager les faveurs d'Hyménée, qui veillera sur les noces.

Viennent ensuite de nouvelles allusions à l'épithalame, bien plus évidentes, et qui nous confortent dans l'impression que la huitième églogue se conçoit comme une parodie de ce type de poème : il s'agit de l'évocation du mariage de Nysa, l'ancienne maîtresse du berger, avec Mopsus, suivie d'une remarque malveillante sur les unions contre nature, antithèse des compliments catulliens :

*Mopso Nysa datur : quid non speremus amantes ?
Iungentur iam grypes equis, aeuoque sequenti
cum canibus timidi uenient ad pocula dammae.
Mopse, nouas incide faces : tibi ducitur uxor ;
sparge, marite, nuces : tibi deserit Hesperus Cœtam.* (Ecl. VIII, v. 26-30.)

Nysa est donnée à Mopsus : à quoi ne pas nous attendre, nous les amants ? Désormais les griffons se joindront aux chevaux, et le siècle suivant, avec les chiens viendront s'abreuver les daims craintifs. Mopsus, taille des torches nouvelles ; on t'amène l'épouse. Répands tes noix, époux : pour toi Hesperus quitte l'Œta.

*Io Hymen Hymenaeae.
Iam licet uenias, marite :
uxor in thalamo tibi est,
ore floridulo nitens,
alba parthenice uelut
luteumue papauer.
At, marite, ita me iuuent
caelites, nihilo minus
pulcer es, neque te Venus
neglegit [...].* (Catul., LXI, v. 190-199.)

Io, Hyménée Hymen ! Maintenant tu peux venir, nouvel époux ; l'épouse est dans ta couche ; son visage a l'éclat des fleurs, celui de la blanche fleur des vierges ou du rose pavot. Et toi, époux (que les dieux du ciel m'assistent !), tu n'es pas moins beau, et Vénus ne t'oublie pas.

L'évocation, ici sur le mode du sarcasme, des noix (*nuces*) que le mari répand et des flambeaux nuptiaux (*faces*) constitue un motif secondaire mais récurrent de l'épithalame :

*Ne diu taceat procax
Fescennina iocatio,
nec nuces pueris neget
desertum domini audiens
concubinus amorem.
Da nuces pueris, iners
concubine ! Satis diu
lusisti nucibus.* (Catul., LXI, v. 126-133.)

Mais ne tardez plus à vous faire entendre, libres chants fescennins ; et toi, favori du maître, en attendant que l'amour te quitte, ne refuse pas des noix aux enfants ! Donne des noix aux enfants, inutile favori. Assez longtemps tu as joué avec des noix.

*Claustra pandite ianuae.
Virgo ades. Viden ut faces
splendidas quatiunt comas ?* (Catul., LXI, v. 76-78.)

Ouvrez la porte close ; vierge, parais. Vois comme ces flambeaux agitent leurs brillantes chevelures.

*Prodeas noua nupta, si
iam uidetur, et audias
nostra uerba. Viden ut faces
aureas quatiunt comas :* (Catul., LXI, v. 96-99.)

Avance, nouvelle épouse. Et, s'il te plaît, écoute nos paroles. Vois comme les flambeaux agitent leur chevelure d'or.

De même, la mention de l'Œta (v. 30) fait allusion à Catulle (LXII, v. 7) : *Œtaeos ostendit Noctifer ignes*.

En fait d'un éloge de l'amour, qui, comme nous l'avons dit plus haut, prend habituellement place dans un chœur célébrant des noces, nous trouvons, de façon inverse, ce que l'on pourrait appeler un procès, ou un pamphlet adressé au dieu Amour :

*Nunc scio quid sit Amor : duris in cautibus illum
aut Tmaros aut Rhodope aut extremi Garamantes
nec generis nostri puerum nec sanguinis edunt.
Incipe Maenaios mecum, mea tibia, uersus.*

*Saeuus Amor docuit natorum sanguine matrem
 commaculare manus ; crudelis tu quoque, mater :
 crudelis mater magis, an puer improbus ille ?
 Improbus ille puer ; crudelis tu quoque, mater (v. 43-50).*

À présent, je sais ce qu'est l'Amour ; au sein des durs rochers, le Tmaros, le Rhodope, ou les lointaines Garamantes mettent au monde cet enfant qui n'est ni de notre race, ni de notre sang. Entonne avec moi, ma flûte, les vers du Ménale ... L'impitoyable Amour apprit à une mère à souiller ses mains du sang de ses enfants. Cruelle, tu le fus aussi, mère : la mère fut-elle plus cruelle, ou cet enfant pervers ? Pervers fut l'enfant. Cruelle, tu le fus aussi, mère.

*Vosque item simul, integrae
 uirgines, quibus aduenit
 par dies, agite in modum
 dicite, o Hymenaeae Hymen,
 o Hymen Hymenaeae.
 Vt libentius, audiens
 se citari ad suum
 munus, huc aditum ferat
 dux bonae Veneris, boni
 coniugator amoris.
 Quis deus magis est ama-
 tis petendus amantibus ?
 Quem colent homines magis
 caelitum, o Hymenaeae Hymen,
 o Hymen Hymenaeae ?
 [...] Nil potest sine te Venus,
 fama quod bona comprobet,
 commodi capere, at potest
 te uolente. Quis huic deo
 comparari ausit ?
 Nulla quit sine te domus
 liberos dare, nec parens
 stirpe nitier ; ac potest
 te uolente. Quis huic deo
 comparari ausit ?
 Quae tuis careat sacris,
 non queat dare praesides
 terra finibus : at queat
 te uolente. Quis huic deo
 comparari ausit ? (Catul., LXI, v. 36-50 et 61-75.)*

Et vous aussi, toutes ensemble, chastes vierges, pour qui approche un jour semblable, allez, dites en mesure « ô Hyménée Hymen, ô Hymen Hyménée ! » afin qu'en s'entendant appeler à remplir son office il soit plus pressé de porter ici ses pas, celui qui conduit la Vénus honnête et qui noue les honnêtes amours. Quel dieu est plus digne d'être imploré par les

amants aimés ? À qui les mortels adresseront-ils plus d'hommages parmi les habitants des cieux ? ô Hyménée Hymen, ô Hymen Hyménée ! [...] Vénus sans toi ne peut prendre aucun plaisir qu'approuve l'honneur ; elle le peut quand tu le veux. Quel dieu oserait se comparer au nôtre ? Aucune maison sans toi ne peut donner d'enfants, aucun père s'appuyer sur une postérité ; ils le peuvent quand tu le veux. Quel dieu oserait se comparer au nôtre ? Privé de ton culte, un pays ne peut donner de défenseurs à ses frontières ; elle le peut quand tu le veux. Quel dieu oserait se comparer au nôtre ?

Notons, avant de conclure ce relevé, que l'association de thèmes funestes et nuptiaux est déjà présente dans la littérature antérieure à Virgile. Le rapprochement détonnant entre le thrène et l'épithalame s'est opéré à la faveur d'une poignée de motifs que ces deux genres possèdent en commun, notamment la référence à Proserpine, déesse à la fois infernale et nuptiale, ainsi que la présence de torches, etc. Toutefois, ce mélange s'applique presque exclusivement à des funérailles de jeune fille :

Οὐ γάμον, ἀλλ' Ἄιδαν ἐπινοῦνφίδιον Κλεαρίστα
δέξατο, παρθενίας ἄμματα λυομένα·
Ἄρτι γὰρ ἐσπέριοι νύμφας ἐπὶ δικλίσιν ἄχευ
λωτοὶ καὶ θαλάμων ἐπλαταγεῶντο θύραι·
ἠῶοι δ' ὀλολυγμὸν ἀνέκραγον, ἐκ δ' ὕμέναιος
σιγαθεὶς γοερὸν φθέγμα μεθαρμόσατο.
Αἰ δ' αὐταὶ καὶ φέγγος ἐδαδούχουν περὶ παστῶ
πεῦκαι καὶ φθιμένα νέρθεν ἔφαινον ὁδόν.

(Méléagre, *AP*, VII, 182.)

Ce n'est pas le mariage, mais les fiançailles avec Hadès que connut Cléarista, quand elle dénoua sa ceinture virginale. Il n'y a que peu de temps, les flûtes retentissaient dans le soir devant la porte de la mariée et faisaient résonner l'entrée de l'appartement ; mais à l'aurore, elles jetèrent un cri de deuil et le chœur nuptial qu'on venait de faire taire entonna en échange un chant de lamentation. Ce furent les mêmes torches qui versèrent leur lumière sur le lit et montrèrent à la morte le chemin des Enfers.

Ἄιδης τὴν Κροκάλης ἔφθασε παρθενίην·
εἰς δὲ γόους ὕμέναιος ἐπαύσατο· τὰς δὲ γαμούντων
ἐλπίδας οὐ θάλαμος κοίμισεν ἀλλὰ τάφος.

(Parménion, *AP*, VII, 183).

Hadès fut le premier à ravir la virginité de Crocalé. Le chœur nuptial s'arrêta pour entonner les lamentations ; quant aux attentes des époux, ce ne fut pas la chambre nuptiale qui les apaisa, mais le tombeau.

Αὐσονίη με Λίβυσσαν ἔχει κόνις, ἄγχι δὲ Ῥώμης
 κεῖμαι παρθενικὴ τῆδε παρὰ ψαμάθω·
 ἢ δέ με θρεψαμένη Πομπηίη ἀντι θυγατρὸς
 κλαυσαμένη τύμβω θῆκεν ἔλευθερίω,
 πῦρ ἔτερον σπεύδουσα· τὸ δ' ἔφθασεν, οὐδὲ κατ' εὐχὴν
 ἡμετέρην ἦγεν λαμπάδα Φερσεφόνη.

(Antipater de Thessalonique, *AP*, VII, 185.)

C'est la poussière d'Ausonie qui me possède, moi qui suis née en Libye, et c'est près de Rome que je gis, vierge encore, sous cette terre sablonneuse. Pompéia, qui m'avait élevée comme sa fille, pleura en me déposant dans ce tombeau digne d'une femme libre. Ce sont d'autres feux qu'elle cherchait pour moi, mais celui du bûcher l'emporta de vitesse et ce n'est pas selon votre vœu qu'il enflamma notre torche funèbre pour le compte de Perséphone.

Δύσδαμιον Κλεάνασσα, σὺ μὲν γάμω ἔπλεο, κούρη,
 ὄριος, ἀκμαίης οἶά τ' ἐφ' ἡλικίης·
 ἀλλὰ τεοῖς θαλάμοισι γαμοστόλος οὐχ Ὑμέναιος
 οὐδ' Ἥρης ζυγίης λαμπάδες ἠντίασαν,
 πένθιμος ἀλλ' Ἄιδης ἐπεκώμασεν, ἀμφὶ δ' Ἐρινὺς
 φοίνιος ἐκ στομάτων μόρσιμον ἦκεν ὄπα·
 ἦματι δ' ᾧ νυμφεῖος ἀνήπτετο λαμπάδι παστάς,
 τούτῳ πυρκαϊῆς, οὐ θαλάμων ἔτυχες.

(Antonios Thallos, *AP*, VII, 188.)

Infortunée Cléanassa, pour le mariage tu étais, vierge, faite à point et dans la fleur de ton âge. Mais dans ta chambre, ni Hymen qui prépare les nocces, ni les flambeaux d'Héra qui préside aux unions ne sont venus à ta rencontre ; au contraire, le lugubre Hadès est venu présider la cérémonie, et sur toi la sanglante Érynnie a lancé de ses lèvres les fatales paroles. Et le jour où la torche éclairait le lit de tes nocces te donna le bûcher au lieu de la chambre nuptiale.

Plus importante pour notre démonstration est une épigramme de Dioscoride (*AP*, V, 52), qui a indubitablement influencé Virgile dans la rédaction du chant de Damon²⁰ et se conclut sur cette invocation à Hyménée :

20. Comparons la première strophe du chant de Damon (A) avec les quatre premiers vers de cette épigramme (B) :

(A) *Nascere, praeque diem ueniens age, Lucifer, alium,
 coniugis indigno Nysae deceptus amore
 dum queror, et diuos, quamquam nil testibus illis
 profeci, extrema moriens tamen adloquor hora.*

(B) Ὅρκον κοινὸν Ἔρωτ' ἀνεθήκαμεν ὄρκος ὁ πιστὴν
 Ἄρσινόης θέμενος Σωσιπάτρῳ φιλίην.
 Ἄλλ' ἢ μὲν ψευδῆς, κενὰ δ' ὄρκια, τῷ δ' ἐφυλάχθη
 ἴμερος, ἢ δὲ θεῶν οὐ φανερὴ δύναμις. (v. 1-4.)

Θρήνους, ᾧ Ὑμέναιε, παρὰ κληῖσιν ἀκούσας
Ἄρσινόης, παστῶ μεμψαμένους προδότη. (v. 5-6.)

Puisses-tu, Hyménée, entendre à la porte fermée d'Arsinoé les chants de deuil qui lui reprochent d'avoir trahi son amant.

On notera comme un indice de la nature profonde du chant de Damon cette opposition entre le mariage et la mort, matérialisée par l'*oxymoron* Θρήνους ᾧ Ὑμέναιε.

En somme, le premier chant de la huitième bucolique, en ce qu'il relève – sur le fond – du thrène, subvertit le genre de l'épithalame sur lequel il semble formellement se calquer²¹. Reste à voir si la réponse d'Alphésibée procède elle aussi, ne serait-ce que par quelques allusions, de l'épithalame.

Notons d'abord que des poètes tels que Virgile ont pu être frappés par certains points communs entre les cérémonies magiques et nuptiales ; celles-ci sont en effet toutes deux traditionnellement nocturnes, toutes deux se pratiquent avec les vêtements dénoués²². Le choix d'imiter la deuxième idylle de Théocrite plutôt que toute autre pièce pourrait trouver sa justification par cette simple analogie.

Le rituel exécuté par la magicienne fournit des parallèles aux allusions nuptiales de la complainte du berger campé par Damon, parallèles qui tiennent en des résonances lexicales et des jeux sur le sens comme sur l'homophonie : premièrement, l'injonction *sparge molam et fragilis incende bitumine laurus* (v. 82) répond dans une certaine mesure aux ordres donnés au fiancé de répandre des noix (*sparge nuces*, v. 30) et de tailler des flambeaux (*incide faces*, v. 29), avec dans ce dernier cas un jeu sur le sens (la signification d'*incende* évoque les flambeaux) et sur la sonorité (*incende - incide*).

(A) « Parais, Lucifer, toi qui précèdes le jour bienfaisant, tandis que, trompé par un amour non mérité pour ma compagne Nysa, je me plains, et c'est aux dieux cependant (bien qu'il ne m'ait en rien servi de les prendre à témoins) que je m'adresse, mourant, ma dernière heure venue. »

(B) « Nous avons fait à Éros un seul et même serment, et ce serment assurait à Sosipatros le constant amour d'Arsinoé. Mais elle l'a trahi : ses serments étaient vains ; lui, au contraire, a gardé toute l'ardeur de sa tendresse ; ah ! la puissance des dieux ne se montre plus guère. »

21. À l'appui de cette thèse, remarquons que le poème 64 de Catulle est également, avec son évocation de la mort d'Achille, une synthèse des thèmes nuptiaux et funestes. Sur ce point, voir M. L. DANIELS, « 'The Song of the Fates' in Catullus 64. Epithalamion or Dirge ? », *CJ* 68 (1972), p. 97-101.

22. Concernant les vêtements dénoués de la mariée : cf. Catul., LXI, 51-55, Petr., Fr. XXVI (*linea constricto de pectore uincola solue*). Pour cette pratique en magie, souvenons-nous de Didon (*in ueste recincta*, *Aen.*, IV, 518).

En outre, l'on peut remarquer dans la troisième strophe chantée par Alphésibée, en filigrane du κατάδεσμος qui y est exécuté, une sorte de mise en scène, de parodie de mariage : la servante est en effet chargée de prononcer les mots *Veneris uincola necto*, et l'on sait que le thème du *lien* est fortement lié à l'imagerie matrimoniale (ne serait-ce que dans le terme *coniux*, que l'on rencontre au vers 66, parallèlement au *coniugis* du vers 18). De plus, la recommandation donnée à cette même servante de mener (*ducere*) l'effigie de Daphnis autour de l'autel, en plus de constituer un rite de magie *analogique*, évoque fortement la *procession* nuptiale (la *deductio*) à laquelle il est fait allusion dans la plainte du berger (v. 29 : *tibi ducitur uxor*).

On serait aussi tenté de rapprocher la dynamique même du chant d'Alphésibée de celle des épithalames ; de même que le développement du chant nuptial est fonction de l'avancée du cortège masculin vers la maison de la jeune fille, ainsi le rituel magique est simultané à la *procession* de Daphnis jusqu'au logis de la magicienne. D'ailleurs, le rôle important donné au seuil de la maison par la magicienne dans la perspective du retour de Daphnis (v. 91-94) n'est peut-être pas sans lien avec la symbolique matrimoniale du *limen*²³. Rappelons enfin que le leitmotiv du chant d'Alphésibée évoque inmanquablement, outre le refrain de l'idylle II, celui de l'épithalame de Pélée : *currite ducentes subtegmina, currite, fusi*.

*
* *

En conclusion, la structure de la huitième églogue n'est pas si étrangère aux chants bucoliques ; le chant d'hyménée, avec sa dimension conflictuelle²⁴, a des affinités évidentes avec les chants amébées²⁵. Encore, nous n'avons pas affaire à deux monologues opposés mais à un chant à deux voix, la *Musa Damonis et Alphasiboei*, ce qui inscrit bien cette bucolique dans la logique du recueil dont les pièces impaires sont des chants doubles et les pièces paires des chants uniques. Enfin, dans le chant d'Alphésibée, Virgile ne renonce nullement à son principe de *contaminatio* ; Catulle est sous-jacent ... C'est en partant de Catulle, d'ailleurs, que nous tenterons,

23. Cf. not. Serv., *Ad Aen.* IV, 459 ; Catul., LXI, v. 166-168.

24. À laquelle fait allusion le *certantis* du vers 3.

25. Sur le lien entre la pastorale et l'épithalame, cf. E. F. WILSON, « Pastoral and Epithalamium in Latin Literature », *Speculum* 23 (1948), p. 35-57.

dans un prochain article, de mettre en lumière l'unité thématique ²⁶ de notre églogue, et de livrer une interprétation qui mette en perspective ce choix par Virgile de l'épithalame.

Mathieu MINET
Agrégé-licencié en langues et littératures classiques
Assistant à l'Université catholique de Louvain
mathieu.minet@uclouvain.be

26. Alain MICHEL (« Catulle dans les *Bucoliques* de Virgile : histoire, philosophie, poétique », *REL* 67 [1989], p. 140-148) avait judicieusement pointé certaines analogies dans la thématique, la dynamique et l'inspiration philosophique du recueil de Catulle et celui des églogues .

Annexe : problèmes majeurs d'édition du texte

Les plus sérieux problèmes d'édition concernent le vers 76 : ce refrain, considéré par la quasi-totalité des éditeurs comme une interpolation, scinde en deux parties ce qui constitue indubitablement une seule et unique strophe (les vers de part et d'autre de ce refrain concernent la ligature de l'effigie de Daphnis). D'ailleurs, si l'on ne supprime pas ce vers, on obtient une strophe de deux vers, qui rompt totalement la dynamique du texte, basée sur l'alternance de couplets de trois, quatre et cinq vers. Mais l'argument principalement retenu par les éditeurs modernes est que la présence du vers 76 rompt la symétrie numérique avec le chant de Damon. Certes, un manuscrit secondaire (Guelferbytanus Gudianus, daté du IX^e s.) atteste un vers 28a (*Incipe Maenaios mecum, mea tibia, uersus*) qui restaure un parfait parallélisme ; mais c'est précisément parce qu'il constitue une réparation manifeste qu'il est suspect. Du reste, il rompt lui aussi l'unité fondamentale d'une strophe.

Il est vrai que l'on pourrait nous reprocher de considérer la symétrie comme une nécessité, dans la mesure où, en la postulant, nous appuyons notre propos qui est notamment d'affirmer l'unité structurale des chants de Damon et Alphésibée ; ainsi, nous aurions beau jeu de conclure à l'équilibre numérique d'un texte dont nous avons préalablement élagué les vers « encombrants ». Toutefois, rappelons que, d'une part, l'argument de la symétrie n'est pas nécessaire pour aboutir à la suppression du vers 76, et, d'autre part, l'interpolation du vers 28a dans certains manuscrits montrent que les anciens déjà concevaient difficilement que deux moitiés d'un diptyque fussent déséquilibrées de la sorte. Notons également qu'en supprimant ce vers, on obtient une certaine harmonie dans la Bucolique, qui compterait trois fois trente-six vers (proème + dédicace + refrains = 36 ; Damon – refrains = 36 ; Alphésibée – refrains = 36).

Il convient néanmoins d'expliquer les raisons d'une telle interpolation. Elle procède à l'évidence d'une confusion au sein de ce qui était (et doit être restitué comme) la troisième strophe du chant d'Alphésibée. En effet, si l'on creuse le sens du passage, on se rend rapidement compte d'une anomalie : la raison voudrait que la servante noue (*Necte*, v. 77) d'abord les triples fils entre eux avant que sa maîtresse ne les enroule (*circumdo*, v. 74) sur l'effigie et, a fortiori, ne promène (*circum ... duco*, v. 74-75) cette effigie autour de l'autel. En somme, il y a fort à parier que les vers 77-78 trouvaient originellement place avant 73-75 ; d'ailleurs, si l'on exécute cette translation, les mots *numero deus impari gaudet* offrent une conclusion plus logique à la strophe : toutes les recommandations chiffrées de la magicienne trouveraient dans ce « *deus ... gaudet* » comme une explication finale.

L'on pourrait évidemment voir dans la présence de *primum* un argument pour affirmer que le vers 73 commence la strophe. C'est oublier que la magicienne ne peut *commencer* (c'est ici le sens de *primum*) à agir en personne au milieu de la strophe que si Amaryllis a exécuté ses ordres. C'est d'ailleurs la présence même de ce *primum* au beau milieu de la strophe qui a plus que vraisemblablement incité les copistes à en déplacer les deux derniers vers, ainsi que le refrain (devenu le

v. 76), avant son début logique. Restait à clore le couplet par un nouveau refrain (v. 79).

Les autres points délicats du texte ont aussi la symétrie pour enjeu : ainsi, beaucoup s'interrogent sur le vers 50, et l'inélégante redondance qu'il introduit. Seulement, si l'on fait le choix de le supprimer, on se trouve dans la quasi-obligation de postuler, à sa place ou ailleurs, l'existence d'un autre vers, tout aussi problématique en ce qu'il n'est attesté nulle part ! Peut-être y aurait-il du bon sens dans la disposition de *cruces*, même si le vers ne rend pas le passage incompréhensible.

Soulevons pour finir un point qui n'a plus rien à voir avec les questions de symétrie, mais concerne l'identité du locuteur de certains passages ; les vers 105-106 (*Aspice : corripuit tremulis altaria flammis / sponte sua, dum ferre moror, cinis ipse. Bonum sit !*) doivent certainement être attribués à la servante ; ils offrent une réponse logique à l'ordre de la magicienne *Fer cineres*. Par contre, les mots *Nescio quid certe est, et Hylax in limine latrat / Credimus ? An qui amant ipsi sibi somnia fingunt ?* constituent assurément une remarque de la magicienne.

Bibliographie

1. Éditions et traductions (commentées ou non) des Bucoliques

- P. Vergili Maronis Bucolica – Georgica*, édité par L. CASTIGLIONI et R. SABBADINI (CPar), Turin, 1945².
- P. Vergilius Maro. A Commentary on Virgil, Eclogues*, édité, traduit et commenté par W. CLAUSEN (OCT), Oxford, 1994.
- Virgil: Eclogues*, édité, traduit et commenté par R. COLEMAN (*Cambridge Greek and Latin classics*), Cambridge, 1977.
- The Works of Virgil*, édité, traduit et commenté par J. CONNINGTON and H. NETTLESHIP, vol. I, *Eclogues and Georgics*, revised by F. HAVERFIELD, Hildesheim – New York, 1979.
- Le Bucolique di Virgilio*, édité, traduit et commenté par F. DELLA CORTE, Genova, 1985.
- P. Vergili Maronis Opera*, édité par R. A. B. MYNORS (OCT), Oxford, 1969.
- Virgile. Les Bucoliques*, édité, traduit et commenté par J. PERRET (PUF), Paris, 1961.
- Virgile. Œuvres*, édité, traduit et commenté par F. PLESSIS et P. LEJAY, Paris, s.d.
- Virgile. La Huitième Bucolique*, édité, traduit et commenté par A. RICHTER (CUF), Paris, 1970.
- Virgile. Bucoliques*, édité, traduit et commenté par E. DE SAINT-DENIS (CUF), Paris, 1970².
- P. Vergili Maronis Eclogae et Georgica*, édité par O. RIBBECK, revu et corrigé par W. JANELL (BT), Leipzig, 1920⁴.

2. Éditions et traductions commentées d'autres auteurs

- Theocritus*, édité, traduit et commenté par A. S. F. GOW, 2 v. (I : *Introduction, Text and Translation* ; II: *Commentary, Appendix, Indexes and Plates*), Cambridge, 1950.
- Bucoliques grecs*, édité, traduit et commenté par Ph.-E. LEGRAND, v. I, *Théocrite* (CUF), Paris, 1960⁵.
- Catulle. Poésies*, édité et traduit par G. LAFAYE, revu par S. VIARRE et J.-P. NÉRAUDAU, introduction et notes de J.-P. NÉRAUDAU (CUF), Paris, 2002.
- Anthologie grecque*, édité et traduit par P. WALTZ et [ensuite] R. AUBRETON [e. a] (CUF), 13 vol., Paris, 1928-1974.

3. *Études et monographies**Sur la dédicace*

- G. W. BOWERSOCK, « A Date in the Eighth Eclogue », *Harvard Studies* 75 (1971), p. 73-80.
- R. P. H. GREEN, « Octavian and Vergil's 'Eclogues' », *Euphrosyne* 24 (1994), p. 225-236.
- P. LEVI, « The Dedication to Pollio in Virgil's Eighth Eclogue », *Hermes* 94 (1966), p. 73-79, et son addendum : « Zu Vergils achter Ekloge », *Hermes* 99 (1971), p. 126.
- R. J. TARRANT, « The Addressee of Virgil's Eighth Eclogue », *Harvard Studies* 82 (1978), p. 197-199.

Sur les Bucoliques

- P. MAURY, « Le secret de Virgile et l'architecture des *Bucoliques* », *Lettres d'humanité* 3 (1944), p. 71-147.
- A. MICHEL, « Catulle dans les *Bucoliques* de Virgile : histoire, philosophie, poétique », *REL* 67 (1989), p. 140-148.
- B. OTIS, *Virgil. A Study in Civilized Poetry*, Oxford, 1964.
- E. A. SCHMIDT, « Zur Chronologie der Eklogen Vergils », *SHAW* 6 (1974).
- G. STÉGEN, *Commentaires sur cinq Bucoliques de Virgile*, Namur, 1957.
- V. TANDOI, « Lettura dell'ottava bucolica », dans M. GIGANTE (dir.), *Lecturae Vergilianae*, v. 1, *Le Bucolice*, Naples, 1981, p. 263-317.

Sur l'épithalame

- M. L. DANIELS, « 'The Song of the Fates' in Catullus 64. Epithalamion or Dirge ? », *CJ* 68 (1972), p. 97-101.
- A. D'ERRICO, « L'epitalamio nella letteratura latina, dal fescennino nuziale al C. 62 di Catullo », *AFLN* V (1955), p. 73-93.
- R. KEYDELL, « Epithalamium », *RLAC* V lief 38 (1961), col. 927-943.
- R. MUTH, « Hymenaios und Epithalamion », *WS* 67 (1954), p. 5-45.
- M. RUIZ SANCHEZ, « Formal Technique and Epithalamial Setting in the song of the Parcae (Catullus 64. 305-22, 328-36, 372-80) », *AJPh* 118.1 (1997), p. 75-88.
- E. STEHLIKOVA, « The Metamorphoses of the Roman Epithalamium », *Eirene* 27 (1990), p. 35-45.
- E. F. WILSON, « Pastoral and Epithalamium in Latin Literature », *Speculum* 23 (1948), p. 35-57.