RAPPORTS ET MÉMOIRES

I

L'ORIGINALITÉ DE VIRGILE

ÉTUDE SUR LA MÉTHODE LITTÉRAIRE ANTIQUE

(Suite[1]*)*

PAR Mlle A. GUILLEMIN

Docteur ès lettres

LA FORME

Le trait caractéristique de la forme poétique chez les Latins est l'imitation, pratiquée à la manière antique, c'est-à-dire dans l'ἀγών ou lutte pour la beauté. Je me propose ici à propos de Virgile d'envisager les conséquences littéraires de cette méthode.

L'une des premières et des plus frappantes est la répétition indéfinie des mêmes motifs. Homère présente, ou peu s'en faut, le canon des thèmes poétiques ; il ne serait pas long de les inventorier : batailles, voyages, tempêtes, naufrages, débarquements, rencontre de brigands et de monstres, querelles de héros, interventions de dieux, réceptions, etc... C'est à ce trésor homérique que l'un après l'autre tous les genres sont venus puiser : tragédie, comédie, genre épistolaire, élégie, roman, satire, sans oublier les exercices d'école, par lesquels les futurs écrivains assouplissaient leur talent en vue de la création. Les motifs étant peu nombreux reparaissaient, variés et diversifiés, mais reposant sur une conception fondamentale partout identique. Ces reprises successives d'un même motif sont une caractéristique de l'*Énéide*. On y

1. Voir ci-dessus, p. 153 et suiv.

trouve deux consultations d'oracle, l'une à Délos (3, 80 et suiv.), l'autre à Cumes (6, 42 et suiv.) ; trois réceptions officielles, l'une chez Didon (1, 695 et suiv.), l'autre chez Latinus (7, 170 et suiv.), la troisième chez Évandre (8, 306 et suiv.) ; trois tempêtes (1, 81 et suiv.; 3, 192 et suiv.; 5, 8 et suiv.) ; des jeux siciliens (5, 72 et suiv.) et des jeux actiaques (3, 274 et suiv.) ; des fureurs de Didon (4, 300 et suiv.) et des fureurs d'Amata (7, 341 et suiv.) ; une fondation de Carthage (1, 418 et suiv.), une fondation de Pergamos (3, 132 et suiv.) et une fondation de Ségeste (5, 746 et suiv.) ; deux coupes de forêts (6, 179 et suiv., et 11, 135 et suiv.) ; l'épisode d'Achéménide (3, 588 et suiv.) est le double de celui de Sinon (2, 57 et suiv.) ; le sommeil des Rutules (9, 188 et suiv.) le double de celui des Troyens (2, 265 et suiv.), etc...

Pour chaque thème, le schéma est traditionnel ou inventé une fois pour toutes et, sur ce canevas, l'imagination brode les variantes avec un art délicat, soucieux à la fois de respecter l'usage établi et de vaincre la monotonie par un incessant renouvellement. En quelques parties moins importantes, moins visibles, Virgile s'est résigné à la répétition pure et simple, s'en remettant à l'éloignement des passages pour reposer le lecteur. Mais il s'est d'ordinaire efforcé de combiner harmonieusement le nouveau et l'ancien ; le nouveau pour diversifier les épisodes, l'ancien pour les frapper à la bonne marque.

Les conseils de Quintilien nous ouvrent sur cette méthode de travail un jour très propre à l'éclairer. Ils sont destinés au jeune orateur pour lequel est écrite l'Institution oratoire. Mais on sait qu'en s'adressant à l'éloquence, forme privilégiée du domaine littéraire, la critique antique régissait en réalité toutes les productions de l'esprit. Les principes dont témoignent ces conseils sont anciens ; ils n'ont guère changé depuis Cicéron, et Virgile n'en a certainement pas reçu d'autres, cent cinquante ans auparavant, à l'école de ses maîtres. Quintilien, après avoir exhorté son élève à l'imitation des modèles grecs[1], lui propose deux exercices à exécuter sur les modèles latins. Le premier consiste à choisir quelque texte écrit dans sa langue maternelle et à le transformer, à reproduire par exemple de la poésie en prose, se piquant au jeu afin que l'imitation vaille le modèle ou mieux encore ; on reconnaît le

1. 10, 5, 2.
2. 10, 5, 5.

principe de l'ἀγών : *Volo... circa eosdem sensus certamen atque aemulationem*[2], et aussi les conseils de Pline le Jeune à Fuscus Salinator[1]. Par le second exercice, l'écrivain rivalise non plus avec un modèle étranger, mais avec lui-même : *Contendere nobiscum possumus*[2], en donnant une forme nouvelle à un morceau précédemment écrit : *Nec aliena tantum transferre, sed etiam nostra pluribus modis tractare*[3]. Le nom technique du procédé est celui de *retractatio*.

Dès l'époque de Cicéron, il était pratiqué et apprécié, car Archias est admiré de son défenseur pour le talent qu'il y déploie : *Quotiens reuocatum*, dit l'orateur, *eandem rem dicere commutatis uerbis atque sententiis*[4]. Précisément l'Anthologie palatine nous a conservé un échantillon de la dextérité du poète grec en nous transmettant les quatre épigrammes 6, 16; 179; 180; 181, dans lesquelles il refait quatre fois une dédicace à Pan. Martial renouvellera le même tour de force dans les épigrammes 1, 6; 14; 22; 44; 48; 51; 60; 104, consacrées au lion qui reçoit dans sa gueule un lièvre apprivoisé. On s'entraînait à ce genre de composition à l'école, mais on ne l'oubliait pas dans la maturité du talent. Examinons quelles traces il a laissées dans l'*Énéide*.

Entre les épisodes de Sinon et d'Achéménide, il existe des ressemblances frappantes; lamentations et protestations précédant l'explication :

> *heu! quae nunc tellus, inquit, quae me aequora possunt*
> *accipere* (2, 68-69)?
>
> *per sidera testor,*
> *per Superos atque hoc caeli spirabile lumen,*
> *tollite me, Teucri* (3, 599-601)!

interrogatoire identique de part et d'autre :

> *hortamur fari quo sanguine cretus,*
> *quidue ferat memoret* (2, 74, 75);
>
> *qui sit fari, quo sanguine cretus,*
> *hortamur* (3, 608-609);

1. *Ep.* 7, 9, 3.
2. 10, 5, 7.
3. 10, 5, 9.
4. *Pro Arch.* 18.

même situation personnelle des héros :

neque me Argolica de gente negabo...
illi me comitem et consanguinitate propinquum
pauper in arma pater primis huc misit ab annis (2, 78-87) ;
sum patria ex Ithaca, comes infelicis Vlixi,
nomine Achemenides, Troiam, genitore Adamasto
paupere (mansissetque utinam fortuna!) profectus
(3, 613-615).

Non seulement la matière des récits est la même, mais les correspondances des vocabulaires sont frappantes. Faut-il ici incriminer une certaine pauvreté d'invention, constater une fois de plus la stérilité imaginative des Latins? Ce n'est pas certain. H. Belling et d'autres ont remarqué que les relations étroites de vocabulaire unissaient les morceaux destinés à se faire pendant[1]. Or il semble bien que ceux que nous considérons soient tels; tous deux se rapportent au « cycle d'Ulysse », héros populaire des vieilles légendes italiotes qui très souvent, sous le nom de Nanos, l'unissaient à Énée. Sinon se plaint d'avoir été trahi et Achéménide d'avoir été oublié par l'Ithacien; Sinon attire la pitié par ses chaînes et son hypocrite innocence, Achéménide par ses souffrances et ses terreurs vraies; Sinon fait un récit falsifié de la fuite des Grecs, Achéménide un récit exact de leur départ précipité. La matière des deux épisodes prêtait à une *retractatio*; Virgile en a averti le lecteur par les coïncidences de vocabulaires et s'est appliqué ensuite à varier les anecdotes. Les ressemblances ont égaré les jugements, on n'a pas rendu justice à la réelle diversité des passages, l'un dans lequel domine la note pathétique, l'autre où règnent des procédés plastiques et réalistes de description.

Il existe dans l'*Énéide* trois ports ou anses de débarquement : le port auquel abordent les Troyens sur la côte d'Afrique après la tempête du livre I (157 et suiv.); l'abri dans lequel ils font escale au sud de l'Italie, après la première arrivée en Sicile (3, 533-536); l'embouchure du Tibre qui les accueille lors de leur débarquement au pays des Laurentes (7, 25). La comparaison de ces trois morceaux va nous montrer les procédés de la *retractatio* unis à ceux de l'ἀγών. Il semble bien que le premier, non peut-être en

1. H. Belling, *Studien über die Compositionskunst Vergils in Aeneide.* Leipzig, 1892, p. 219.

date, mais dans la conception artistique du poète, soit le port de la côte africaine qui reproduit un modèle homérique, la baie de Phorkys décrite dans l'*Odyssée*[1] : les deux bras du port s'avancent vers la mer et rejettent au large les flots houleux qui troubleraient la paix du séjour; Virgile ajoute un détail réaliste, omis par Homère : les plis de l'onde revenant sur elle-même en larges nappes :

inque sinus scindit sese unda reductos (I, 161);

homérique est le reste de la description : hauteur des falaises (*uastae rupes, gemini scopuli*, ἀκταὶ ἀπορρῶγες); calme du lieu, qui permet d'abandonner les vaisseaux sans amarre (*non uincula ulla tenent*, ἄνευ δεσμοῖο); toutes proches sont les grottes des nymphes (*nympharum domus*, ἄντρον ἱρὸν νυμφάων), avec leurs sources d'eau vive (*aquae dulces*, ὕδατ' ἀλεναόντα); le port est dominé par un bouquet de verdure (*horrentique atrum nemus imminet umbra*, ταν ύφυλλος ἐλαίη). Virgile, qui peuple si volontiers la nature de divinités paraissant descendre de quelque fresque pompéienne, écarte l'aménagement mythologique de la grotte odysséenne : cratère, amphores, métiers de pierre, sur lesquels sont tendues les belles étoffes auxquelles travaillent les dames du lieu. Si l'on veut un pendant à ce badinage homérique, c'est dans les *Géorgiques* qu'il faut le chercher, au livre IV, lorsque le poète introduit Aristée dans les abîmes du fleuve Pénée, où sa mère, entourée de nymphes, le reçoit et fait servir en son honneur une collation. Ce ton était sans doute trop gai pour l'*Énéide*. Virgile maintient son lecteur dans le domaine du réel; il romanise le paysage en ajoutant aux traits homériques l'île traditionnelle des ports latins et la description est assez vraie pour que Pline ait pu en emprunter le plan et le vocabulaire lorsqu'il a voulu représenter les ouvrages maritimes sur lesquels tombaient ses yeux lors de sa villégiature à Centumcellae, au palais de Trajan[2]. Ces trois traits, peinture du retour de l'onde, suppression des objets placés par Homère dans la grotte des nymphes, addition de l'île des ports historiques, transforment complètement la note du morceau. Virgile rappelle l'*Odyssée* et s'en distingue : au lecteur à juger s'il a vraiment surpassé son modèle.

Le schéma une fois établi, Virgile le soumet à la *retractatio*.

1. v, 96 et suiv.
2. Pl. *Ep.* 6, 31, 15 et suiv.

Dans le récit des voyages du livre III, ce schéma reparaît, condensé en quatre vers, sans ornement, comme il convenait à une partie du poème qui n'est guère qu'une utilité. Les traits essentiels sont seuls conservés : les môles en forme de bras, les flots qui s'y brisent, les hautes falaises, l'arrière-plan verdoyant;

equos in gramine uidi
tondentes campum late (3, 537-538).

La troisième réplique de cette pittoresque marine se place au point de débarquement d'Énée en Italie. Cet endroit n'a plus rien de commun avec le port de Phorkys, puisqu'on pénètre non dans une anse, mais dans l'embouchure même du Tibre. Virgile a été accusé d'avoir transformé et idéalisé la région aux dépens de la vérité historique. Telle n'est pas l'opinion de M. J. Carcopino : « Ce n'est pas lui, dit-il, qui se serait contenté, pour y placer ses héros, de cadres conventionnels, d'un de ces " pays épiques " arrangés par le poète pour les besoins du poème, avec des éléments vraisemblables et harmonieux, mais imaginaires[1]. » Il est donc possible que le paysage ostien ait été la copie d'un modèle existant; mais ce serait mal connaître les Latins que de se figurer ce modèle traité directement et de première main : entre le poète et le paysage, un schéma s'est immédiatement interposé, la copie est une *retractatio*, comme le proclame la ressemblance des lignes; paysage de paix matinale agrémenté de la fraîcheur des bois, en Italie comme en Afrique :

tum siluis scaena coruscis
desuper horrentique atrum nemus imminet umbra...
intus aquae dulces uiuoque sedilia saxo (1, 164-167);
ingentem... lucum...
uariae circumque supraque
assuetae ripis uolucres et fluminis alueo
aethera mulcebant cantu lucoque uolabant (7, 29-34);

mêmes gestes des personnages, dont la ressemblance est soulignée par celle du vocabulaire :

Aeneas scopulum interea conscendit et omnem
prospectum *late pelago petit* (1, 180-181);
aequora *tuta silent* (1, 164);

1. J. Carcopino, *Virgile et les origines d'Ostie*. Paris, 1919, p. 318.

atque hic Aeneas ingentem ex aequore *lucum*
prospicit (7, 29-30).

Ce schéma comporte dans les deux paysages « ornés », celui de I et celui de VII, des ornements différents. A Carthage, l'accent est mis sur le calme de l'eau et la fraîcheur de la grotte; à l'embouchure du Tibre, le trait principal est le gazouillement des oiseaux, et le morceau s'agrémente d'un des levers de soleil les plus exquis de l'*Énéide :*

iamque rubescebat radiis mare et aethere ab alto
Aurora in roseis fulgebat luteo bigis,
cum uenti posuere omnisque repente resedit
flatus et in lento luctantur marmore tonsae (7, 25-28).

Gardons-nous donc, pour saisir les intentions de Virgile, de négliger les *responsiones* du vocabulaire. H. Belling a montré qu'elles jetaient un jour sur l'esprit même de l'œuvre. Il en cite une bien caractéristique au livre IV. Énée, averti par Mercure, se demande comment il abordera Didon pour lui annoncer son départ :

temptaturum aditus *et quae* mollissima *fandi*
tempora (4, 293-294);

et Didon prie, presque dans les mêmes termes, sa sœur d'aller s'expliquer avec Énée[1] :

sola uiri molles aditus *et* tempora *noras* (4, 423).

T. Plüss en signale d'autres. Par exemple, traduisant la pensée proverbiale *quos uult Iuppiter perdere dementat*, Virgile, en deux endroits de l'*Énéide*, rapporte des prodiges envoyés aux mortels pour les conduire à leur perte; l'introduction des deux incidents est la même; dans celui de Laocoon :

hic aliud maius miseris multoque tremendum
obicitur magis (2, 199-200);

dans celui de l'apparition de l'oiseau infernal[2] :

his aliud maius Iuturna adiungit et alto
dat signum caelo (12, 244-245).

1. H. Belling, *Studien über die Compositionskunst*, p. 212.
2. *Zur Erklärung der Aeneis*, *Jahrb. f. klass. Philol.*, CXXV, 1882, p. 100, n. 2.

Sergeste, l'ancêtre des *Sergii*, échoue son vaisseau dans les eaux de Sicile et sa cale reste engagée et comme suspendue à l'écueil :

et acuto in murice *remi*
obnixi crepuere illisaque prora pependit (5, 205-206).

Sur le bouclier d'Énée, le plus illustre des *Sergii*, Catilina, est aux enfers dans la même situation[1] :

et te, Catilina, minaci
pendentem scopulo (8, 668-669).

Il serait impossible d'épuiser la question de la *retractatio*. Il m'a suffi d'en poser le principe. On ne saurait méconnaître que dans les épisodes présentant une analogie, de quelque nature qu'elle soit, presque toujours le même vocabulaire reparaît. *Demens*, par exemple, est le leitmotiv des rivalités entre dieu et mortel; le « rappel » est accentué par d'autres ressemblances :

sed tum forte, caua dum personat *aequora concha*,
demens (6, 171-172)...
dum *flammas Iouis et* sonitus *imitatur Olympi*...
demens (6, 586-590)[2]...

La critique s'est plus d'une fois mise en frais pour expliquer ces rencontres[3]; peut-être rien n'est-il à négliger dans les remarques par lesquelles elle a cherché à les éclairer. Mais je crois qu'elle aurait tort de ne pas faire entrer en ligne de compte la *retractatio*. Cette loi de la méthode littéraire antique, qui nous est si bien connue par Cicéron, Quintilien, Pline le Jeune, etc., a certainement exercé une influence prépondérante sur les réapparitions d'épisodes, dont il serait injuste d'attribuer la responsabilité entière, ou même la responsabilité principale, aux impulsions et au subconscient du poète.

De ces considérations, il convient de tirer une conclusion. Virgile, comme tout Latin, manque d'imagination, soit. Cependant on ne saurait affirmer cette lacune, si vraisemblable soit-elle, que sous réserve. La fantaisie était bridée et tenue à l'étroit par les procédés littéraires qu'imposaient au poète le respect de la tradition, la

1. T. Plüss, *Zur Erklärung der Aeneis*, *Jahrb. f. kl. Phil.*, CXXV, 1882, p. 104.
2. Cf. A. Guillemin, *Quelques injustices*, p. 36 et suiv.
3. Cf. en particulier Roiron, *Sur l'imagination auditive de Virgile*, *passim*.

loi des genres, le mécanisme de l'imitation, les égards dus au goût des lecteurs pour les correspondances subtiles, etc. Répétons-le, aucun moderne n'accepterait de telles conditions de travail. La connaissance de ce système est nécessaire au critique qui veut juger la poésie latine d'un point de vue vraiment objectif. N'oublions pas que le sentiment esthétique des anciens était compliqué et très différent du nôtre. Il serait bon, je crois, de reviser de ce point de vue la liste des *furta* de Virgile, dressée par des critiques malveillants ou tardifs, et dont le poète aurait sans doute dédaigné l'inintelligence, plus qu'il n'eût songé à en rougir.

*
* *

Les traits de la *retractatio* et de l'ἀγών étant ainsi définis, il faut rechercher comment Virgile les a compris et où l'a conduit en cette affaire la poursuite d'une beauté nouvelle. J'examinerai, pour mettre en lumière la conception esthétique qui le guidait, les passages dans lesquels elle se manifeste le mieux.

Depuis la *Boeotia* de l'*Iliade*[1], les catalogues de forces navales et terrestres sont devenus l'une des parties constitutives de l'épopée et, après s'être implantés dans tous les poèmes antiques, ils ont pénétré dans les chansons de gestes du moyen âge et dans le *Don Quichotte* de Cervantès[2]. Ce morceau traditionnel apparaît deux fois dans l'*Énéide;* au livre VII (641 et suiv.), après avoir raconté l'ouverture du temple de Janus et l'agitation du *tumultus* dans la ville latine, Virgile invoque les Muses et détaille les forces dont la coalition forme le parti contraire à celui des Troyens; au livre X, tandis que le combat continue autour de la Nouvelle Troie, Énée se montre brusquement sur son navire. Il arrive par mer de l'Étrurie où il s'est abouché avec Tarchon et entraîne à sa suite la flotte de ses nouveaux alliés, dont le poète énumère les chefs et décrit les vaisseaux. Le premier catalogue est le plus long et celui qui a le plus attiré l'attention des anciens. Ils y ont reconnu les traits de l'ἀγών et, en conséquence, Macrobe s'est étendu sur les mérites réciproques d'Homère et de Virgile; Virgile, dit-il, est plus orné, mais la noble simplicité d'Homère est bien dans les

1. B, 484 et suiv.
2. Lejay, *Virgile*, éd. Hachette, p. 605, n. 3.

lignes de son poème : *Homerum repetitio illa unice decet*[1]. L'ornementation de l'*Énéide* s'affirme à chaque détail; les légendes curieuses concernant les vieilles cités italiotes s'accumulent et de l'émulation des deux poètes font une rivalité patriotique; la seconde moitié de l'*Énéide* tend, en effet, à relever l'histoire terne et ignorée des races prélatines d'un éclat qui les rende comparables aux populations de la brillante Hellade et en aucun morceau cette intention ne s'affirme mieux que dans le catalogue. Aux yeux des contemporains de Virgile, elle s'affirmait sans doute plus encore, car la portée d'une foule de traits nous échappe, comme il est aisé de s'en rendre compte par l'étude très distinguée de W. W. Fowler, *Virgils « Gathering of the clans »*, Oxford, 1916. Mais si vif que soit l'intérêt d'érudition, il cède le pas à l'intérêt artistique de ce beau morceau. J'en laisse l'appréciation au lecteur. Je signalerai seulement le mode de conception de l'ensemble, tout opposé à celui d'Homère et d'une allure vraiment romaine.

A partir de l'époque impériale, il existe une « littérature du triomphe » qui occupe une large place dans la poésie élégiaque et qui s'étend parfois même au delà[2]. Le catalogue de Virgile est l'un des premiers morceaux de cette série qui soit venu jusqu'à nous, mais non pas sans doute le premier qui ait été écrit. W. W. Fowler[3] a reconnu que les guerriers qui forment les troupes latines semblent défiler sous les yeux du lecteur, mais il n'a pas mis en évidence la cohérence, le caractère dramatique et les conséquences de cette conception. Les particules de temps qui articulent la légende consacrée à chaque peuple, *post* (7, 655), *tum* (670), *hos super* (803), etc., ne se comprennent que par l'apparition successive des groupes; les démonstratifs *ecce* (706), *hinc* (723), ne s'expliquent que par l'accompagnement de gestes des spectateurs; les verbes supposent que les groupes s'évanouissent tour à tour : *nec tu... indictus abibis* (733); *ibit et Hippolyti proles* (761); *ipse... Turnus | uertitur arma tenens et toto uertice supra est* (783-784); *hos super aduenit Volsca de gente Camilla* (803). Le bel Aventinus

1. 5, 16, 16.
2. A. Guillemin, *Pline et la vie littéraire*, p. 143 et suiv.
3. *Virgils Gathering*, p. 27.

présente les chevaux dont il est aussi fier qu'un possesseur d'écurie de course, à l'époque d'Auguste, pouvait l'être des siens :

insignem palma per gramina currum
uictoresque ostentat equos (655-656);

lui-même est à pied : *ipse pedes... sic regia tecta subibat* (666-668), presque en tête du cortège; il est descendu de son char pour pénétrer dans le palais de Latinus, comme le faisait le triomphateur arrivé au Capitole. Tous les autres tour à tour feront de même, mais, à l'instant où Virgile nous les présente, ils défilent encore avec leur équipement étrange, leurs armes archaïques, leur costume exotique; ainsi le long du cortège triomphal les curieux se montraient réciproquement du doigt, en se renseignant les uns les autres, les prisonniers étrangers qui y figuraient :

hi Fescenninas acies aequosque Faliscos,
hi Soractis habent arces Flauiniaque arua
et Cimini cum monte lacum lucosque Capenos (695-697);

on croirait apercevoir les *tituli* et en lire les inscriptions; l'illusion se complète lorsqu'on entend la terre résonner sous la marche au pas et la musique retentir à sa place traditionnelle :

ibant aequati numero regemque canebant (698).

Le vers 697 :

et Cimini cum monte lacum lucosque Capenos,

est la signature du genre; il présente le cliché que depuis cette époque — l'épître II, 1, d'Horace était vraisemblablement déjà publiée — la littérature du triomphe ne s'est pas lassée de reproduire :

terrarumque situs et flumina dicere et arces
montibus impositas et barbara regna[1];
fluminaque et montes et in altis proflua siluis[2];

noua flumina, nouos pontes... insessa castris montium abrupta[3], etc...

A ce morceau correspond une *retractatio*, le catalogue de 10,

1. Hor., *Ep.* 2, 1, 252-253.
2. Ov. *Pont.* 2, 1, 39.
3. Pl. *Ep.* 8, 4, 2; cf. mon étude citée plus haut.

163 et suiv., moins développé et moins splendide, mais que des ressemblances de vocabulaire invitent le lecteur à considérer comme le pendant du premier ; même début :

pandite nunc Helicona, deae, cantusque mouete
(7, 641, et 10, 163) ;

et nombreux détails concordants : *mater Aricia* (7, 762) et *Populonia mater* (10, 172) ;

qui Nomentum urbem, qui rosea rura Velini,
qui Tetricae horrentes rupes (colunt) (7, 712-713)...

et

qui Caerete domo, qui sunt Minionis in aruis (10, 183) ;
quos, Amasene pater, (pascis) (7, 685),

et

quos patre Benaco uelatus harundine glauca
Mincius... ducebat (10, 205-206) ;
nec tu carminibus nostris indictus abibis (7, 733),

et

non ego te Ligurum ductor fortissime bello
transierim (10, 185-186) ;

etc...

L'ornementation de ces très beaux passages est précieuse pour l'intelligence de l'ἀγών. Nous voyons ici s'affirmer trois caractères qu'il est aisé de retrouver soit réunis, soit séparés dans la plupart des endroits où Virgile s'efforce de reproduire un schéma homérique. Le premier est l'érudition ; les données curieuses du catalogue ont été étudiées dans plusieurs ouvrages auquel le lecteur pourra se reporter[1]. Mais pas plus en ce passage qu'à l'occasion des « aitia » accueillis par Virgile en une foule d'endroits de l'*Énéide*, particulièrement dans le livre III, l'érudition pure n'était l'affaire du poète. S'écartant nettement des errements d'Apollonios, il faisait de chaque détail archaïque ou curieux un élément d'art ; c'est ainsi que le costume sauvage d'Aventinus, l'étrange armement des Prénestins, les épées en forme de faucilles des sujets d'Halésus, etc..., contribuent au pittoresque du cortège. Le troisième trait de l'imitation virgilienne est la transposition des données homériques en note italique. L'intérêt s'en trouve lé-

1. C. H. Kindermann, *Quaest. de fab. a V. tractatis*, p. 90 et suiv.; W. W. Fowler, *Virgils Gathering;* R. Ritter, *De Varrone Vergilii*, etc., p. 27 et suiv., etc.

gèrement déplacé. Les catalogues antérieurs, comme l'a montré O. Seeck[1], avaient un objet principalement géographique. Ils représentaient la pénétration dans l'épopée de « l'histoire naturelle », conçue à la manière antique, c'est-à-dire à celle de tous les écrivains qu'elle a préoccupés d'Hécatée à Pline l'Ancien. Cet objet géographique cède le pas, dans l'*Énéide*, à des vues principalement patriotiques, donc moins scientifiques, moins désintéressées, mais plus chaudes, et qui légitiment le souffle puissant dont le morceau tout entier est animé. Ces préoccupations patriotiques, nous le verrons, inspireront Virgile dans beaucoup des imitations qui nous restent à étudier.

*
* *

Venons-en aux comparaisons de l'*Énéide*. Aucun élément du poème ne prête plus largement le flanc à la critique. Brillant hors-d'œuvre, on n'en aperçoit pas l'utilité. Les comparaisons homériques, si l'on en croit maint philologue, contribuaient à la clarté de l'exposé; celles de Virgile ne satisfont plus que le bel esprit. Elles témoignent avec une évidence manifeste de la stérilité d'imagination de leur auteur qui les a pillées chez tous ses prédécesseurs. Ce réquisitoire n'est pas dépourvu de vérité. Si le poète n'a pas absolument tout emprunté, il a assurément reproduit beaucoup de modèles. Même la comparaison de 1, 148, dans laquelle on a voulu reconnaître une mentalité proprement romaine[2], est d'origine homérique. Si la comparaison homérique est un procédé de style destiné à faire mieux saisir la pensée du poète à un auditoire de primitifs, la comparaison virgilienne n'ajoute rien à la clarté, les nécessités de l'exposition ne l'appellent pas et il arrive qu'elle aille au rebours de ses besoins. Dans la description du jeu troyen de Sicile, Virgile a montré la jeunesse défilant avec une tenue martiale, puis évoluant en une sorte de carrousel dont le poète, avec la maëstria qui le caractérise dans la représentation d'une poursuite en circuit fermé, entrelace les lignes harmonieuses. Le petit tableau est tout à fait réussi et charmant pour l'imagination. A ce moment surgit la comparaison du *Labyrinthe*, imitée de Catulle, avec des rappels de vocabulaire qui en attestent l'origine :

ut quondam Creta fertur Labyrinthus in alta

1. *Die Entwicklung der antiken Geschichtschreibung*, etc... p. 32.
2. M. Pokrowsky, *L'Énéide de Virgile et l'histoire romaine*, *Rev. Ét. lat.*, V, 1927, p. 170.

parietibus textum caecis iter ancipitemque
mille uiis habuisse dolum, qua signa sequendi
falleret indeprensus et irremeabilis error (5, 588-591).

La description du *Labyrinthe*, que le lecteur n'a jamais vu, ne peut prétendre à éclairer les allures du carrousel qu'il a eu souvent sous les yeux. Un homme de goût la réprouvera, à moins que la perfection de l'exécution n'arrive à masquer l'inutilité du hors-d'œuvre.

On ne saurait d'ailleurs attribuer ce genre d'erreur à un parti pris aveugle d'imitation. Même à l'égard d'Homère, Virgile s'est comporté assez librement. Des épithètes, qui en sont à nos yeux la caractéristique essentielle, il ne reproduit aucune. Il ne refait pas les épisodes traités dans l'*Iliade* ou l'*Odyssée;* celui de Scylla est très bref, il y utilise une tradition post-homérique (3, 420 et suiv. et 684); celui de Circé l'est plus encore et d'une inspiration toute différente de celle qui anime le petit roman de l'*Odyssée* (7, 10 et suiv.). Les comparaisons ont donc été de la part du poète l'objet d'un traitement privilégié. On peut essayer d'en deviner la cause. Les anciens ont toujours eu grand souci de la variété. La crainte d'ennuyer le lecteur, dérivée de celle d'endormir les juges, apprise à l'agora d'Athènes ou dans les tribunaux romains, leur inspirait des inventions diverses dont la plus connue est l'*egressio* oratoire. La doctrine de Quintilien[1] au sujet de cet organe de l'éloquence ne nous en laisse ignorer aucun dessous; l'*egressio* plaisait singulièrement à l'avocat en mal de gloire littéraire qui rêvait de retrouver au soleil du forum les applaudissements par lesquels ses travaux d'élève appliqué avaient été accueillis dans les murs de l'école : *ab ostentione declamatoria iam in forum uenit*[2]*;* car rien ne lui tenait tant au cœur que le désir de plaire : *ad patronorum iactationem repertum est*[3]. Dans l'*egressio*, les préoccupations juridiques se reposent, l'effort de l'argumentation se repose, et alors apparaissent les morceaux de bravoure énumérés par Quintilien : descriptions, courts récits, belles légendes[4]; Cicéron n'a-t-il pas donné l'exemple de ces ornements dans la narration de l'enlèvement de Proserpine dont il agrémente les *Verrines?* La

1. 4, 3.
2. *Id.* 4, 3, 2.
3. *Id.*
4. *Id.* 4, 3, 12-13.

doctrine de l'*egressio*, comme tout l'enseignement oratoire, a une répercussion sur la poésie. Elle se combine avec le respect des schémas traditionnels et par l'interférence de ces deux influences s'expliquent maints hors-d'œuvre qui interrompent l'action et détendent l'attention, par exemple les descriptions de peintures et de sculptures grâce auxquelles s'introduisent dans un poème les légendes les plus étrangères à son sujet : Catulle en a fait un curieux emploi dans l'épyllion LXIV. La comparaison, traitée avec brièveté et splendeur à la fois, formait un de ces petits poèmes courts, à la manière de Callimaque et de Catulle, comparables aux épigrammes de Martial, qui plairont de plus en plus aux Latins. Ce goût a sans doute incliné Virgile à les multiplier, à leur donner un relief propre et à en faire le domaine préféré de l'ἀγών.

La plupart des thèmes sont ici empruntés à l'*Iliade* et à l'*Odyssée;* il en est cependant dont la paternité doit être attribuée à Apollonios, à Ennius, à Callimaque; ailleurs se reconnaissent les inspirations de Lucrèce, de Catulle, etc...

Quelques comparaisons d'origine homérique ne s'écartent pas ou s'écartent peu de leur modèle[1]. Mais il est fort rare que Virgile ne fasse pas preuve de quelque initiative. Le tableau des vents (2, 416) est inspiré directement par l'*Iliade*[2] et peut-être aussi par Ennius, que cite à ce sujet Macrobe[3]. Un trait réaliste d'Homère, celui de l'algue lancée par la tempête, est mis en réserve pour un autre endroit (7, 590), tandis que le paysage marin de Virgile prend des allures de fantaisie alexandrine par l'évocation de Nérée, employé à des travaux rappelant ceux qu'exécutent après la tempête du livre I Cymothoé et Triton. Virgile fait donc ici le contraire de ce que nous l'avons vu réaliser dans la transformation du port de Phorkys, où il avait écarté ce genre de procédés. La diversité des deux conceptions accentue la fantaisie de la comparaison et son indépendance vis-à-vis de l'ensemble du poème. Sont pourvus également d'ornements surajoutés les comparaisons du cheval[4], du loup[5], du cortège de Mars[6], etc...

1. Les relations des comparaisons de Virgile avec celles d'Homère ont été jugées d'un point de vue qui me semble trop littéraire et subjectif dans K. Baur, *Homerische Gleichnisse in Vergils Aeneide*, Freising, 1891.
2. I, 4.
3. 6, 2, 28.
4. 11, 492 = Z, 506.
5. 11, 809 = O, 586.
6. 12, 331 = Δ, 439, et N, 298, etc.

L'originalité de Virgile s'affirme dans d'autres comparaisons par des particularités plus importantes. L'une de ces particularités est la contamination, dont le petit poème du pâtre perdu dans son alpage (2, 304 et suiv.) offre un excellent exemple. Énée, écoutant du haut de sa maison le bruit des combats et le crépitement des incendies, est assimilé à un berger solitaire au milieu de la montagne; il entend de là-haut le craquement des broussailles et des maisons dévorées par le feu ou le grondement d'un torrent subitement grossi par l'orage. De cette peinture, il existe deux exemples de *retractatio*; dans 10, 405, le sentiment est renversé, le pâtre, au lieu d'assister à un spectacle d'effroi, voit avec joie la flamme, qu'il a lui-même allumée pour renouveler le pâturage, l'envelopper d'un bout à l'autre; les *responsiones* invitent le lecteur à rapprocher les deux tableaux :

in segetem ueluti cum flamma furentibus austris
incidit (2, 304-305)...
ac uelut optato uentis aestate coortis
dispersa immittit siluis incendia pastor (10, 405-406)...

et

stupet inscius alto
accipiens sonitum saxi de uertice pastor (2, 307-308);
ille sedens uictor flammas despectat ouanes (10, 409).

Dans XII, une double comparaison de cinq vers (521-525), où sont réunis l'incendie et l'inondation est une *retractatio* de II, 304 et suiv. Les deux tableaux de genre de II et de X se font donc pendant tout en s'opposant : *furentibus* répond à *optato; accipiens... uertice* à *despectat flammas*, *stupet* à *uictor*. L'ensemble forme une petite œuvre d'art ayant sa valeur en elle-même; les éléments en sont épars dans l'*Iliade;* dans B, 455, la flamme; dans Δ, 452, les torrents déchaînés et le bruit montant de la plaine; dans Λ, 492, les arbres déracinés.

Un autre procédé est plus important encore, parce qu'il ne caractérise pas seulement les comparaisons, mais éclaire beaucoup d'autres passages; appelons-le « transposition ». Le serpent virgilien de 2, 379 et suiv., s'inspire du serpent homérique de Γ, 33; mais Homère envisage la frayeur, le tremblement, la pâleur de celui qui se trouve à l'improviste en face du reptile, tandis que seules les lignes ornementales de l'animal intéressent Virgile :

attollentem iras et caerula colla tumentem (2, 381).

Transposée aussi est la fraîche comparaison homérique de Δ, 482. Un peuplier au tronc lisse, qui faisait la gloire d'une prairie marécageuse, a été coupé par un charron; son bois, détaillé, va devenir la jante d'un char aux belles roues; en attendant, il est là, allongé au bord de l'eau transparente. La note campagnarde et « artisane » s'est chez Virgile relevée de noblesse (2, 626 et suiv.) : le peuplier est devenu un orme, le charron a fait place aux bûcherons et l'arbre au lieu d'être à terre vacille sur son tronc à demi tranché. Il s'agissait en effet d'orner l'un des passages les plus solennels de l'*Énéide* : Vénus vient d'ouvrir les yeux de son fils pour lui faire percevoir le spectacle des dieux travaillant à la ruine de Troie. A la « transposition » se joint une « contamination », celle du passage cité de l'*Iliade* et d'Apollonios, 4, 1680, dans lequel est décrit un pin chancelant avant sa chute.

Ces « transpositions » se rencontrent non seulement dans les comparaisons, mais en beaucoup d'autres parties de l'*Énéide*. Dans ι, 65, Ulysse avant de quitter le pays des Kikones, où plusieurs de ses compagnons ont été massacrés, appelle les morts trois fois chacun. M. V. Bérard explique que cette précaution a pour fin de s'assurer « qu'on ne les abandonne pas, mais qu'ils sont tombés sous les coups ou dans les mains des Kikones[1] », et l'épisode d'Achéménide en montre l'utilité. Virgile représente les Troyens agissant de même au tombeau de Polydore, avant de quitter la Thrace :

animamque sepulcro
condimus et magna supremum uoce ciemus (3, 67-68).

Magna uoce rappelle le ἀῦσαι d'Homère; cependant il ne peut s'expliquer de la même façon; les anciens comprenaient la *conclamatio* funéraire comme un moyen de constater la réalité de la mort; la coutume latine s'est combinée avec une réminiscence homérique : l'appel au tombeau de Polydore est une *conclamatio* romaine.

C'est pour avoir méconnu ce raffinement cher à l'antiquité, si friande de rencontrer partout ses souvenirs littéraires, et qui devait trouver son expression la plus aiguë dans le centon, que les critiques ont prêté à Virgile des inadvertances confinant à la

1. *L'Odyssée*, II, p. 34, note.

sottise, tellement énormes qu'on ne saurait vraiment les envisager de sang-froid. Le jeu troyen du livre V se trouvant brusquement interrompu par l'incendie des vaisseaux, Ascagne, qui est à cheval avec les jeunes gens, tandis que les autres Troyens sont assis dans l'amphithéâtre, arrive le premier à toute bride et jette le casque qu'il portait dans le spectacle :

galeam ante pedes proiecit inanem
qua ludo indutus belli simulacra ciebat (5, 673-674).

Pourquoi *inanem*? Souvenir fâcheux d'un κενὴ... τρυφάλεια homérique, dit P. Cauer; le casque homérique est vide parce que, au moment où Ménélas saisissait Pâris, Vénus a rompu la courroie et le roi de Sparte n'a obtenu qu'un vain trophée[1]. Souvenir d'Homère, soit; souvenir fâcheux, non. Virgile n'a pas reproduit le cliché grec sans l'avoir remis au point; *inanis* signifie « devenu inutile », « ne répondant plus à rien », puisque le spectacle est interrompu et que l'accoutrement guerrier du Troyen n'est plus de mise en face de l'incendie.

On peut en dire autant du *mediaeque Mycenae* de 7, 372, souvenir égaré, selon le même critique, de μέσον Ἄργος de α, 344; δ, 726; ο, 80, où l'adjectif est appelé par une préposition; qu'il y ait souvenir, c'est d'autant plus vraisemblable que les noms des villes Argos et Mycènes s'appellent automatiquement; mais le souvenir n'est ni inconscient ni égaré. Amata argumente contre Latinus pour lui prouver que Turnus est un étranger authentique et répond à tous les desiderata de l'oracle :

et Turno, si prima domus repetatur origo,
Inachus Acrisiusque patres mediaeque Mycenae (7, 371-372);

son origine est grecque, le berceau de sa race est « le cœur » même de Mycènes; l'explication des commentateurs, *mediae*, « placée au milieu des terres », excuse timidement le poète sans étreindre vraiment le sens. Le cliché homérique, interprété par Virgile, met en valeur la pensée d'Amata.

La prêtresse massylienne qui assiste Didon dans la préparation de sa mort a pour charge de nourrir un dragon veillant jour et nuit

1. P. Cauer, *Zum Verständnis der nachahmenden Kunst des Virgils*. Kiel, 1885. C'est Cauer ici qui est le naïf lorsqu'il écrit, p. 5, n. 1 : « Dass er den Kopf nicht zu Erde wirft ist selbstverständlich. »

sur l'arbre des Hespérides; elle répand le miel et le pavot qui donne le sommeil :

spargens umida mella soporiferumque papauer (4, 486);

pourquoi, s'est-on demandé, travaille-t-elle à endormir celui dont les yeux, par la volonté des dieux, doivent rester sans cesse ouverts? Automatisme, répond Sabbadini; *soporiferum* a été entraîné mécaniquement par *papauer*[1]. Mais, dans un récent article, M. A.-J. Trannoy a montré que l'offrande du pavot est un rite magique, destiné à agir non sur le dragon, mais sur les vents, ennemis des rameaux sacrés[2].

P. Cauer reproche à Pandarus et à Bitias de n'avoir donné accès à l'ennemi dans le camp troyen (9, 672 et suiv.) que pour fournir au poète l'occasion d'imiter M, 124 et suiv., où l'ouverture du camp grec s'explique par les nécessités mêmes de l'action[3]. En réalité, le trait est proprement romain; c'est un de ces *exempla* si fréquents chez les historiens, par lesquels ils se sont plu à montrer le cours même des choses infligeant un châtiment à l'indiscipline : Énée avait recommandé à ses troupes de se tenir sur la défensive à l'intérieur du camp; Bitias, comme le fera plus tard Minucius Rufus avec aussi peu de bonheur[4], enfreint l'ordre de son chef et en est puni.

Il semble qu'ici encore une morale se dégage des considérations littéraires. La critique s'est bien souvent égarée en signalant les inadvertances de Virgile. Que l'imagination du poète ait obéi parfois à des suggestions subconscientes, qu'il ait été sujet, on l'a dit, à ce qu'on pourrait appeler des tics psychologiques, c'est possible; cependant, c'est moins prouvé que ne l'ont cru certains commentateurs. Fort souvent une connaissance plus approfondie du passage incriminé vient laver le poète du reproche qui lui était adressé. Il faut surtout être prudent en ces matières, lorsque notre manière de comprendre un passage de l'*Énéide* nous amène à prêter au poète quelque inadvertance monstrueuse comme celles que lui ont attribuées P. Cauer et Sabbadini. L'excuse des

1. *Studi critici*, sur 4, 484.

2. *Commentaire d'un passage de l'Énéide*, IV, 483-486 : *Rev. arch.*, XXVII, 1928, p. 136 et suiv.

3. *Zum Verständnis*, etc., p. 14.

4. Liu. 22, 29.

modernes en cette affaire est l'hétérogénéité presque absolue, si souvent constatée au cours de cette étude, de nos méthodes littéraires et de celles de l'antiquité. La considération des comparaisons nous a amenés à la reconnaître sur un point nouveau ; si Virgile a été incliné si souvent vers les réminiscences homériques, c'est peut-être moins par la stérilité de son invention personnelle que par le vif plaisir éprouvé par les anciens à saluer au passage les connaissances faites à l'école ou dans leurs lectures, et jamais il n'a usé de ces réminiscences sans les mettre en harmonie avec l'ensemble dans lequel il les plaçait.

Cette considération nous ramène tout juste aux comparaisons que j'appellerai « adaptées », parce qu'elles ont pour source non pas une comparaison, mais un passage que Virgile transforme lui-même en comparaison. Il en existe plusieurs dans l'*Énéide ;* l'une des plus intéressantes est celle de 11, 751 et suiv. Dans M, 200, Homère décrit le présage donné par un aigle enlevant un serpent dans ses serres. Virgile peint la fuite de Tarchon qui vient, d'un poignet vigoureux — et combien ! — d'enlever Vénulus, l'emporte sur son cheval, et vole çà et là dans la plaine en continuant à lutter avec lui sur le dos de sa monture ; duel bien étrange et qui donne une fois de plus l'impression que le poète ne traite pas sérieusement les accessoires de la bataille « héroïque ». Peut-être même le trait n'a-t-il été inventé que pour fournir un prétexte à transformer en une belle comparaison le présage homérique.

Un dernier groupe, celui des comparaisons « latinisées », achèvera d'éclairer la méthode du poète. Les schémas homériques se rapportent souvent à des circonstances ou à des êtres étrangers au milieu romain. Virgile conserve le cadre, mais il y introduit des traits nationaux. Dans Λ, 548 et suiv., et M, 293 et suiv., un lion attaque une étable abritant des bœufs ; dans ζ, 130, un autre lion attaque des bœufs, des brebis et des cerfs. Ces trois passages, contaminés l'un par l'autre, fournissent à Virgile la matière de trois comparaisons : deux loups attaquent des moutons dans 9, 59 et suiv., et 9, 565-566 ; un lion en fait autant dans 9, 339 et suiv. La parenté de ces trois comparaisons entre elles et avec les données homériques est indiscutable ; *uentos perpessus et imbres* de 9, 60, s'inspire de δόμενος καὶ ἀήμενος de ζ, 131 ; *nocte super media* de 9, 61, de πάννυχοι ἐγρήσσοντες de Λ, 551 ; *suadet enim uesana fames* de 9, 340, de κέλεται δέ ἑ γαστήρ de ζ, 133, et de κέλεται δέ ἑ θυμὸς ἀγήνωρ

de M, 300. Le lion de Virgile ne présente aucun trait original : c'est un animal en cage qui mord et rugit, la gueule grande ouverte : *manditque trahitque... fremit ore cruento* (9, 340-341), ce n'est pas un lion de « plein air ». Le loup au contraire est un loup du pays, c'est celui qu'il décrit dans les *Géorgiques :*

pleno lupus insidiatus ouili (9, 59);
lupus insidias explorat (*Géorg.*, 3, 537),

qu'il rattache à Mars et au berceau de la race : *Martius... lupus* (9, 566); quant aux moutons, rien n'est plus virgilien; ils bénéficient même de la pitié inspirée au poète par tous les faibles[1] :

tuti sub matribus agni
balatum exercent (9, 61-62);
quaesitum aut matri multis balatibus agnum
... rapuit lupus (9, 565-566);

passages parallèles, dans lesquels la ressemblance des vocabulaires signale la *retractatio.*

Le sanglier de 10, 707 et suiv., les abeilles enfumées de 12, 587 et suiv., ont aussi des allures italiennes. La description de la grêle (10, 803) et de l'ouragan a plusieurs modèles dans l'*Iliade :* Γ, 222 et suiv.; Μ, 156 et suiv. et 278 et suiv.; Τ, 357 et suiv. Mais c'est Virgile qui ajoute le trait pittoresque du cultivateur courant se mettre à l'abri pour achever après l'averse la tâche de la journée :

omnis campis diffugit arator
omnis et agricola et tuta latet arce uiator
aut amnis ripis aut alti fornice saxi,
dum pluuit in terris, ut possint, sole reducto,
exercere diem (10, 804-808).

Dans le passage des hautes cimes (12, 701 et suiv.), imité de Ν, 754, aux montagnes que P. Lejay appelle « littéraires[2] », l'Athos et l'Éryx, Virgile ajoute l'Apennin : cette chaîne prend dans l'énumération la place importante, avec ses sommets neigeux, perdus dans les nuages. La chasse de 12, 749, inspirée d'Apollonios, 2, 278, de Κ, 360 et suiv., et Χ, 189 et suiv., a les allures d'une

1. Sur la pitié de Virgile pour les faibles, cf. E. A. Hahn, *Vergil and the underdog, Tr. and Proc. Am. Phil. Ass.*, LVI, 1925, p. 185 et suiv.
2. *Virgile*, éd. Hachette, p. 864, n. 2.

chasse latine ; on y voit à l'œuvre la *formido* avec ses bouquets de plumes et le fameux « Ombrien », si réputé pour l'arrêt.

Une interprétation aussi libre n'est guère différente de l'invention pure, et Perse n'aurait pas reproché à Virgile l'impuissance qu'il rencontrait parmi ses contemporains :

nec ponere lucum
artifices nec rus saturum laudare[1].

D'ailleurs, le dernier pas a été franchi et certaines comparaisons n'ont aucun modèle connu. Tel est le cas, selon Conington[2], du serpent de 5, 273, qu'on saurait d'autant moins rapprocher de celui de Lucrèce, 3, 657, qu'aucune ressemblance de vocabulaire ne nous y invite. Il faut en dire autant des combats de taureaux de 12, 103 et suiv. et 715 et suiv., ce dernier étant une *retractatio* de *Georg.*, 3, 219 — la question de son autonomie est donc liée à celle de l'autonomie des *Géorgiques* — ; des menaces de tempêtes de 12, 451 et suiv., avec le trait si vivant de la désolation du laboureur (452-453) ; des allées et venues très étudiées de la marée dans 11, 624 et suiv. ; de l'écroulement du pilier de Baies dans 9, 710, spectacle dont Virgile a pu lui-même être témoin.

J'ai envisagé la question complexe de l'imitation virgilienne du point de vue adopté par la critique en m'inspirant des indications qu'à la suite de Macrobe les éditeurs ne manquent pas de placer en regard des vers de l'*Énéide*. Macrobe est encore en pleine tradition antique ; lui aussi salue avec plaisir les réminiscences et, tel un arbitre des *Églogues* de Théocrite ou de Virgile, se plaît à distribuer le prix de l'ἀγών. Les modernes ont résolument emboîté le pas à sa suite et on ne saurait regretter de trouver dans les notes de leurs commentaires les passages dont Virgile s'est inspiré ou a pu s'inspirer. Encore est-il que ces citations ont fait boule de neige et qu'il s'en trouve dans la série qui semblent appelées de bien loin. L'ensemble est impressionnant pour la candeur du lecteur. A combien de souvenirs Virgile a fait appel pour mettre au jour l'*Énéide* ! J'ai cru qu'il était nécessaire de ramener cette comparaison du poète et de ses modèles à une mesure plus juste et, laissant de côté

1. 1, 70-71.

2. *P. Vergilii Maronis opera*, with a commentary by J. Conington, II[3], 1876, sur 5, 273.

les parallèles qui semblent inventés, j'ai essayé de montrer comment, là où l'imitation est certaine ou probable, Virgile est loin d'abdiquer son autonomie. Toute la gamme de la spontanéité s'y déploie, depuis la modification d'un simple trait accessoire jusqu'à la création absolue. Le poète qui a substitué des loups aux lions homériques, qui les a vus tourner autour de la bergerie, qui a entendu les agneaux tremblants bêler sous les mamelles de leur mère, pouvait composer ces tableaux champêtres sans s'inspirer d'aucun modèle; s'il a mêlé ici et là à son style des citations homériques, il n'a rien fait de plus que nos humanistes d'antan lorsqu'ils empruntaient si volontiers à Horace ou à Juvénal l'expression plus relevée d'une pensée banale. Si les exemples cités plus haut ne sont pas convaincants, si l'on juge les prototypes invoqués lointains et les rapprochements forcés, ma thèse n'aura pas à en souffrir et j'avouerai volontiers que, tels ces lettrés de 1830 ou 1850, Virgile écrit avec des souvenirs spontanés : si l'on préfère cette explication, ce serait la critique qui aurait exagéré et faussé la conception de l'initiative virgilienne et transformé en modèles de simples réminiscences.

*
* *

Telle est, dans la forme, la part de l' « ancien ». Virgile y a-t-il, comme dans les légendes, comme dans la psychologie, uni un élément nouveau, plus ou moins avoué et même plus ou moins conscient? C'est ici que nous allons voir apparaître l'influence du milieu littéraire contemporain.

L'une des œuvres dans lesquelles il se reflète le mieux ne devait paraître que quelques années plus tard; mais elle nous renseigne sur les tendances qui flottaient dans l'atmosphère virgilienne. Il s'agit des *Métamorphoses* d'Ovide. Les légendes dont a vécu la Grèce classique, celles qui ont amusé la curiosité alexandrine voisinent là dans une charmante promiscuité, avec des airs de famille, nivelées par le ton galant en usage parmi les courtisans; toute cette mythologie policée s'exprime en une série de récits aisés, clairs, rassemblés par le lien factice d'une vague intrigue, contes des *Mille et une nuits* juxtaposés en vertu d'une certaine communauté de sujet. Dans la forme triomphe l'épyllion, dans l'esprit le romanesque. Oublions la différence des tons et nous rattacherons facilement à cette série les épyllions de Catulle, la

Ciris et même l'œuvre exquise dont Virgile a fait postérieurement l'épilogue des *Géorgiques*, l'épyllion d'Aristée, auquel rien ne manque pour y être admis, ni les dimensions, ni le ton galant, ni la complication d'un épisode, celui d'Orphée, rattaché à force de complaisance au sujet principal. Les *Métamorphoses* offrent cette particularité de n'être composées, dans toute leur étendue ou peu s'en faut, que de ces contes brefs qui plaisaient tant à l'époque impériale. Elles représentent, à son origine, une tendance complexe qui se continuera non plus dans l'épopée, retournée aux sujets graves et à la manière d'Apollonios, mais dans le roman. L'habitude de l'*egressio* oratoire engagera Pétrone et Apulée à insérer çà et là dans leurs œuvres des récits épisodiques dont le modèle le plus achevé est le conte de Psyché qui agrémente le livre V des *Métamorphoses* d'Apulée.

A l'âge de Virgile, le roman n'avait donc pas encore renoncé définitivement à la noblesse de la forme poétique pour adopter les allures plébéiennes et se perdre dans les bas-fonds de la littérature picaresque. Les antécédents du poète l'inclinaient vers le genre « à la mode » et plus encore peut-être la méthode de composition que lui attribue Donat. Si l'*Énéide* n'est pas un recueil de *Métamorphoses*, des épisodes tels que ceux de Nisus et Euryale, de Cacus, de l'enfance de Camille sont de véritables épyllions.

La fable de Cacus est introduite tout à fait à la manière d'Ovide :

> *iam primum saxis suspensam hanc aspice rupem,*
> *disiectae procul ut moles desertaque montis*
> *stat domus* (8, 190-192);

dans les *Métamorphoses*, mêmes débuts attachés à la vue d'un objet qui donne comme par hasard occasion au récit :

> *templa uides contra, gradibus sublimia longis;*
> *Iuppiter illa tenet*[1]*;*
> *adspicit Aeoliden ignota ex arbore factum*
> *ferre manu iaculum*[2]*;*
> *tiliae contermina quercus*
> *collibus est Phrygiis, modico circumdata muro*[3].

1. *Met.* 7, 587-588.
2. *Id.* 7, 672-673.
3. *Id.* 8, 620-621.

Le vers 8, 190, de l'*Énéide* contient un trait virgilien significatif, un *primum* qui traduit chez le poète la perception d'un commencement. Tout l'épisode est une « aitia » à la manière de Callimaque, destinée à exposer les origines de l'Ara Maxima; il se termine par la conclusion attendue en ce genre de poème, qui marque très clairement la finale :

ex illo celebratus honos...
hanc aram luco statuit quae Maxima semper
dicetur nobis et erit quae Maxima semper (8, 268-272).

L'épyllion de Nisus et Euryale commence à la manière des contes :

Nisus erat portae custos... (9, 176),

tout comme celui de Céphale et Procris : *Procris erat... raptae soror Orithyiae*[1]. Il contient 330 vers, un peu moins que n'en compte l'épithalame de Thétis et Pélée; il se divise en plusieurs épisodes : entrée des jeunes gens au conseil, leurs victoires, la défaite finale. Il se termine par une indication non moins nette que l'épisode de Cacus : la mère d'Euryale est rapportée dans sa demeure par les amis de son fils :

interque manus sub tecta reponunt (9, 502),

et tout de suite un *at* annonce fortement l'ouverture d'un sujet entièrement nouveau.

Ce procédé de l'épyllion, qui n'apparaît que par endroits, est un des innombrables moyens d'art employés par Virgile pour rompre la monotonie du récit. Il s'est gardé d'en abuser comme l'a fait Ovide. Sa manière se rapproche même davantage de celle des romans postérieurs, avec leur trame continue, coupée çà et là par quelque conte.

Un tel mode de composition a retenti sur l'économie générale de l'œuvre. Il existe une certaine incompatibilité ou, pour mieux dire, une différence de proportion entre l'épopée et l'épyllion; l'inégalité de leurs échelles entraîne le déplacement ou la modification de certains détails. Lorsque Nisus et Euryale viennent prendre part à la course à pied dans les jeux de Sicile, ils sont deux concurrents parmi beaucoup d'autres, et Virgile, qui n'a pas

1. *Met.* 7, 694-695.

consacré de notice à leurs rivaux, ne leur en doit pas non plus. Dans l'épyllion du livre IX, au contraire, ils sont les deux héros, les héros par excellence ; il convient qu'ils soient présentés. C'était au livre IX que leur biographie était désirée et attendue et la critique méconnaît les exigences de la composition virgilienne en se faisant de la place de cette biographie un argument pour prouver que le livre IX a été écrit avant le livre V. Il faut dire que Virgile a traité l'épisode de IX, selon les procédés du genre, comme un absolu, un en-soi, détachable et détaché de l'ensemble.

L'esprit romanesque, comme l'a montré l'exemple d'Ovide, s'accorde fort bien avec le genre de l'épyllion. Est-il absolument différent de celui de l'épopée? Dans ce couple, épopée-roman, le second est l'héritier de la première. L'*Odyssée* est déjà un roman d'aventures et le roman, chez Pétrone aussi bien que chez Apulée, emploie encore des procédés épiques : les tempêtes, les contes merveilleux, les récits de voyages, les interventions surnaturelles, etc..., sont chers aux deux genres. Mais, je le répète, si le roman est un héritier, il est déchu de la grandeur de la race : les tempêtes y donnent lieu à des incidents grotesques, comme celui de la découverte d'Eumolpe à fond de cale; les interventions surnaturelles sont de l'ordre de la magie et, à la place des dieux de l'Olympe, ce sont les sorcières et les larves qui tiennent en moins la destinée des mortels. Cette transformation est achevée dans le *Satiricon* et les *Métamorphoses* d'Apulée. Mais au temps de Virgile, ai-je dit, le genre ne semble pas encore avoir été à ce point encanaillé. Sans doute se caractérisait-il par la prédominance du détail familier, par celle de l'intérêt de curiosité et par la fréquence de certains procédés commodes pour la conduite d'une intrigue un peu lâche, rencontres accidentelles[1], détails géographiques, récits auxquels donne lieu une arrivée ou un débarquement[2], qui tous ont persisté dans les productions ultérieures du genre. Nous allons voir que Virgile n'a pas dédaigné ces ressources.

Une critique de Macrobe prouve que la nuance qui séparait l'épopée du roman n'échappait pas aux lecteurs antiques de l'*Énéide : Quid Vergilio contulerit Homerus hinc maxime liquet quod, ubi rerum necessitas exegit a Marone dispositionem in-*

1. Cf. Apul. *Met.* 1, 2; 1, 24; 2, 2, etc...
2. *Id.* 2, 1, etc... Petr. 116, etc...

choandi belli, quam non habuit Homerus, quippe qui Achillis iram exordium sibi fecerit, quae decimo demum belli anno contigit, laborauit ad rei nouae partum ; ceruum fortuito saucium fecit causam tumultus ; sed ubi uidit hoc leue nimisque puerile, dolorem auxit agrestium, ut impetus eorum sufficeret ad bellum[1]. L'épisode du cerf scandalisait les anciens ; le meurtre de cet animal apprivoisé était une bien petite cause pour de grands événements ; une cause, dit Macrobe, vraiment enfantine, les héros de l'aventure étant des enfants ; Homère aurait trouvé mieux s'il avait eu à mettre une guerre en branle. C'est qu'Homère puisait à la source jaillissante des mythes. Lorsque ce secours fait défaut à Virgile, c'est-à-dire là où il a à opérer la soudure des légendes préexistantes, il ne trouve plus à sa portée que les ressources de son époque, des inventions romanesques, non dépourvues de charme, mais disproportionnées avec la tradition antérieure. Le cerf qu'enguirlande la petite Silvie ne date pas de l'époque héroïque ; il aurait trouvé place dans l'une quelconque des riches villas impériales où les poissons même devenaient savants par les miracles du dressage ; mainte épigramme de Martial, plusieurs passages de Pline l'Ancien attestent le goût des Romains pour les curiosités dont les spectateurs du cirque sont presque seuls à se délecter aujourd'hui ; la toilette de la bête, son bain, le coup de flèche sont du roman : sans la présence d'Allecto, nous aurions oublié l'atmosphère épique.

Ces détails familiers sont reconnaissables en beaucoup de passages de l'*Énéide*. Ils font le charme de l'entrevue matinale d'Évandre et d'Énée. Sans aucun changement de ton, mais avec la grâce et la fraîcheur en moins, ils reparaissent dans l'entrevue de Céphale et d'Éaque au livre VII des *Métamorphoses* d'Ovide : le roi dort encore et les visiteurs sont reçus par son fils[2]. Au livre I de l'*Énéide*, la rencontre de Vénus déguisée en chasseresse, sa manière d'interpeller le groupe des Troyens pour savoir s'ils ont vu passer ses compagnes (1, 321 et suiv.) sont tout à fait dans la note du roman. Romanesque aussi est l'invention par laquelle Virgile motive la défaite de Turnus : il s'est trompé en s'armant et a pris par erreur l'épée de son cocher Metiscus (12, 735 et suiv.).

1. 5, 17, 1.
2. *Met.* 7, 667-668.

La familiarité a été poussée en d'autres endroits jusqu'au comique. Pour n'en pas donner d'autre exemple, Junon, après avoir reproché à Vénus une fourberie que l'*Iliade*[1] attribue en réalité à Apollon, celle d'avoir sauvé Énée en le remplaçant par un fantôme (10, 82), recourt à son tour au même stratagème : pour éloigner Turnus du combat, elle le met à la poursuite d'une image d'Énée, gonflée de vent, qui fuit devant lui :

tum dea nube cana tenuem sine uiribus umbram
in faciem Aeneae...
Dardaniis ornat telis clipeumque iubasque
diuini assimulat capitis, dat inania uerba,
dat sine mente sonum gressusque effigit euntis
(10, 636-640).

Cette description minutieuse de tout un extérieur, corps, armement, voix, démarche, auquel ne répond aucun « intérieur », fleure déjà la plaisanterie. L'amusement continue par la parodie d'un cliché de l'élégie :

nec ferre uidet sua gaudia uentos (10, 652);

la poursuite de Turnus aboutira à une déception, « les vents emporteront les joies qu'il se promet » ; mais, en même temps, ce qui supporte ces joies, c'est du vent, celui dont est gonflé l'image. Tout cela se termine gaîment, par l'évanouissement du fantôme qui renonce à chercher une cachette :

tum leuis haud ultra latebras iam quaerit imago
(10, 663),

et il faut le désespoir de Turnus pour nous ramener au sérieux du poème épique.

Le caractère de ces passages considérés isolément est beaucoup moins apparent que lorsqu'on les rencontre dans le contexte même du poème. Les détails familiers abondent dans l'*Odyssée* et même dans l'*Iliade* ; les deux poèmes ne sauraient s'en passer. Nous y voyons les héros s'habiller, dormir ; nous les surprenons à table : bien mangeants, bien dormants, bien buvants, ils

1. E, 449-450.

semblent préférer à tous les autres cultes celui du bien-être et ne nous laissent rien ignorer du confort de leur vie. Virgile semble rougir de ces goinfreries héroïques; il resserre dans un espace aussi petit que possible les festins de « haulte graisse » sur lesquels Homère s'étend si complaisamment. Il ne lui faut que trois vers et demi pour montrer les Troyens, débarqués enfin sur la plage des Laurentes, pourvoyant à leur nourriture (6, 5-8); la préparation du repas fatidique dans lequel doivent être « consommées les tables » n'en prend que trois (7, 109-111). Le premier plan appartient non plus au confort, mais à la représentation. Dans ce milieu, régi par le décorum, les détails familiers rendent un son nouveau; ils ont perdu leur allure imperturbable, l'assurance de leur naïveté; d'héroïques ils sont devenus romanesques.

L'avènement de l'intérêt de curiosité, si étranger à la littérature grecque de la grande époque comme à notre littérature classique, est signalé par la multiplication des coups de théâtre. Le roman ne les épargne pas. Tout roman antique repose même sur un rythme oscillatoire qui transporte alternativement son personnage d'un danger imminent à une situation prospère et du faîte de la fortune aux abîmes de la ruine; ce rythme va jusqu'à ressusciter les morts, comme le Socrate d'Apulée[1]. La réapparition des compagnons d'Énée au complet ou peu s'en faut après le naufrage de 1, 118 et suiv., est un miracle du même ordre. Sans être tous aussi surprenants, les coups de théâtre virgiliens sont en nombre respectables; découverte imprévue de Sinon dans les roseaux du marécage (2, 57 et suiv.); révélation brusque d'Énée aux yeux de Didon dans le temple de Carthage (1, 586 et suiv.); apparition de Vénus apportant les armes fabriquées par Vulcain (8, 608 et suiv.), etc.., etc... Certains se compliquent de sorcellerie : l'arme d'Énée, qui allait triompher prématurément de Turnus, est retenue par la puissance surnaturelle de l'olivier de Faunus (12, 766 et suiv.).

Le caractère romanesque de l'*Énéide* résultera plus clairement encore d'une étude complémentaire à ce travail qui aura trait à la psychologie des héros.

Les relations, un peu surprenantes à première vue, qu'on

1. *Met.* 1, 13, 17.

apercevra alors entre les personnages de Virgile et ceux de Plaute, lesquels ne sont pas sans parenté à leur tour avec ceux de Pétrone et d'Apulée, ont leur explication dans l'influence de l'esprit romanesque. En recevant d'Homère et de la tradition savante alexandrine et latine la partie la plus haute de son inspiration, Virgile ne cesse pas d'avoir l'œil fixé sur le milieu qui l'entoure. Il y contemple les mœurs, les coutumes, les usages que la comédie et le roman traduisent en scènes joyeuses; lui-même cède à l'entraînement du spectacle et, sous la magnificence du langage épique, la familiarité originelle se révèle à un œil attentif.

A. GUILLEMIN.

II

VIRGILE ET LE VIEILLARD DE TARENTE

PAR P. WUILLEUMIER

Professeur à la Faculté des lettres de Lyon

Le vieillard de Tarente est une des figures les plus familières des Géorgiques[1], mais il pose aux critiques des problèmes nombreux et variés qu'il m'a paru intéressant de préciser ici.

Et d'abord, pourquoi intervient-il? Sans doute ses « abeilles fécondes » — *apibus fetis* — ses « nombreux essaims » — *examine multo* — et son « miel écumant » — *spumantia ... mella* — lui assuraient-ils un rôle dans cet hymne à l'apiculture. Mais ses jardins occupent la première place, et, pour habile que soit la transition, l'épisode interrompt le développement sur l'instinct des insectes. Servius[2] cherchait à excuser le poète, mais celui-ci, parvenu au terme de sa digression, prend soin de la souligner en se refusant à traiter la question d'ensemble : ... *uerum haec ipse equidem spatiis exclusus iniquis | praetereo atque aliis post me*

1. Virg., *Georg.*, IV, 125-46.
2. Serv., *ad Ibid.*, 139. Ne sine causa hortos descripsisse uideretur.