III

UN EXEMPLE PEU CONNU

DE

LA *RETRACTATIO* VIRGILIENNE

PAR J. HEURGON
Professeur au lycée de Nancy

Dans son récent livre, si riche de vues neuves et fécondes, sur *l'Originalité de Virgile*, M^lle^ A. Guillemin a montré avec beaucoup de force que le concept moderne d'originalité n'intervenait en aucune façon dans l'appréciation esthétique des anciens, et elle a caractérisé d'une manière définitive l'attitude classique du créateur et de son public. « L'effort qu'aujourd'hui les écrivains consacrent à se distinguer de leurs prédécesseurs, à être eux-mêmes, on le dépensait alors à rappeler un modèle; le lecteur prenait plaisir à saluer au passage des réminiscences plus ou moins littérales qu'il reconnaissait et se réjouissait de reconnaître[1]. » Il y avait, pour ainsi dire, dans le domaine public un nombre limité de fables et de motifs qui reparaissaient, avec des variantes plus ou moins accusées, non seulement d'un auteur à un autre, mais à l'intérieur d'une même œuvre. Un mot résume toutes ces pratiques, celui d'ἀγών. On rivalisait, *quasi aemulum*[2], avec autrui, et c'était l'imitation; on rivalisait aussi avec soi-même, on reprenait un thème précédemment traité, et c'était la *retractatio*. Ces deux exercices étaient en honneur dans les écoles et marquaient pour toujours le talent du futur poète. Quintilien les a définis dans son *Institution oratoire : Volo*, écrit-il, *circa eosdem sensus certamen atque aemulationem*[3]. Mais plus loin : *Contendere nobiscum possumus*. Il ne s'agit pas seulement de *transferre aliena;* il est bon encore de *nostra pluribus modis tractare*[4].

Aux exemples d'imitation et de rétractation énumérés par M^lle^ Guillemin, nous voudrions en ajouter un autre, qui semble

1. A. Guillemin, *op. cit.*, p. 6.
2. Pline, Ép. 7, 9, 3; cité par M^lle^ Guillemin, p. 7.
3. 10, 5, 5; cité par M^lle^ Guillemin, p. 126.
4. 10, 5, 7 et 9.

avoir jusqu'ici échappé à l'attention des philologues. Il est pourtant significatif, et de nature à nous introduire au cœur même des habitudes poétiques de Virgile. Mais le rapprochement, à première vue, pourrait paraître artificiel. Qu'on nous permette, au préalable, de rappeler certains faits qui manifestent la subtilité de notre auteur, quand il imite ses devanciers ou s'imite lui-même.

*
* *

Le chant amébée n'est qu'une forme particulière de l'ἀγών. Virgile, dès l'époque de ses premières bucoliques, y était passé maître, et il semble que, s'ajoutant aux leçons de l'école, cette nouvelle série de gammes n'ait pas été sans influence sur le développement de sa technique. Qu'est-ce, en effet, qu'un chant amébée? Deux bergers, pour trancher une querelle, se proposent un tournoi poétique. Ils conviennent d'un enjeu, et font choix d'un arbitre. Alors commence une suite de « couplets alternatifs, où l'un des deux adversaires renferme d'abord sa pensée dans un nombre de vers que l'autre doit conserver, en exprimant, soit la même chose, *soit le contraire*, avec plus de force, ou plus de charme, s'il le peut[1] ». Virgile n'avait pas inventé ce genre, Théocrite l'avait pratiqué avant lui, avec plus d'abondance et de naïveté peut-être, mais avec moins de raffinement dans l'arabesque. La réplique, chez lui, est toujours pour ainsi dire *de même sens* que l'attaque. Virgile réussit à pousser l'imprévu de ses réponses jusqu'au dernier degré compatible avec la conformité prescrite. Prenons un exemple, et citons d'abord Théocrite :

COMATAS :

Cléarista lance au chevrier des pommes, quand il pousse ses chèvres devant chez elle, et gentiment elle fait claquer un baiser.

LACON :

Et moi le berger, quand Cratidas à la peau lisse vient à ma rencontre, je deviens fou; sur sa nuque une chevelure luisante ondoie[2].

Deux vignettes d'une exquise fraîcheur, qui contrastent comme garçon et fille, mais interchangeables : la seconde pourrait venir

1. E. Benoist, *Les Bucoliques*, p. 23.
2. *Idylles*, V, 88 et ss. Traduction Paul Desjardins.

avant la première, sans que l'allure générale soit modifiée. Au contraire Virgile :

DAMOETAS :

Malo me Galatea petit, lasciva puella,
et fugit ad salices, et se cupit ante videri.

MENALCAS :

At mihi sese offert ultro, meus ignis, Amyntas,
notior ut jam sit canibus non Delia nostris [1].

Ici le second couplet renchérit nettement sur le premier; impossible d'en renverser l'ordre. Galatée est coquette, mais à bonne distance; Amyntas, faveur plus rare, vient trouver Ménalque chez lui. — En outre, chaque morceau présente un mouvement, qui, en quelque sorte, l'oriente en sens contraire : *fugit* (dont il n'est pas question chez Théocrite) — *sese offert*. L'une fuit, l'autre approche.

On pourrait prolonger indéfiniment cette enquête, s'attarder aux balancements opposés de

Triste lupus stabulis... — Dulce satis humor... (III, 80-82)
Qui te, Pollio, amat... — Qui Bavium non odit... (III, 88-90),

enfin rouvrir (*Buc.*, VIII, 52 et ss.) le minutieux diptyque où l'on voit, sur le volet de gauche, un paysage de riants vergers :

Phyllidis adventu nostrae nemus omne virebit,

mais, à droite, un désert étouffant et stérile :

At si formosus Alexis
Montibus his abeat, videas et flumina sicca.

Il n'est pas nécessaire d'insister davantage : ce sont là des exercices d'un art délicat, où s'est longtemps complu Virgile, et dont on retrouve des traces jusque dans les *Géorgiques* et l'*Énéide*. On pourrait même considérer son œuvre comme la seconde partie d'un vaste chant amébée, dont Homère et Théocrite auraient fixé le thème ou modulé les premières notes. Mais que cet assujettissement aux règles du jeu n'entrave point l'expression d'une personnalité neuve, c'est ce que nous allons essayer de prouver, en étudiant un exemple d'imitation.

1. *Buc.*, III, 64 et ss.

*
* *

Les sources de l'épisode de Palinure ont été maintes fois étudiées. On sait que l'infortuné pilote d'Énée s'apparente, par une filiation imperceptible mais directe, à l'un des compagnons d'Ulysse, Elpénor. C'est qu'en racontant la descente d'Énée aux Enfers, Virgile travaillait délibérément sur un thème connu, la Νέκυια homérique. Et malgré toutes les différences que les siècles avaient apportées dans la représentation de l'Outre-tombe, et qui font que le VI[e] livre de l'*Énéide* ne ressemble que de loin au XI[e] chant de l'*Odyssée*, plusieurs fils du canevas restent encore visibles. Cela est surtout vrai de ce qui précède immédiatement la Consultation des Morts.

Au terme de l'opulent festin offert par Circé à ses hôtes, Ulysse va réveiller les siens qui dorment çà et là dans le palais. C'est l'aube. Il faut partir. — Or, « le plus jeune de nous, un certain Elpénor, le moins brave au combat, le moins sage au conseil, avait quitté les autres, et, pour chercher le frais, alourdi par le vin, il s'en était allé dormir sur la terrasse du temple de Circé. Au lever de mes gens, le tumulte des voix et des pas le réveille ; il se dresse d'un bond et perd tout souvenir ; au lieu d'aller tourner par le grand escalier, il va droit devant lui, tombe du toit, se rompt les vertèbres du col[1]... » Mais c'est le même Elpénor, ou plutôt son ombre, que moins de soixante vers plus loin nous voyons reparaître, au début de la Νέκυια. A son maître compatissant, il réclame les funérailles et la sépulture dont un prompt départ l'a frustré[2].

Virgile a suivi point par point le développement de cette aventure. Le V[e] livre s'achève par la mort de Palinure ; sa dépouille, comme celle d'Elpénor, reste privée des derniers honneurs ; et, comme Ulysse, Énée va se voir reprocher cette négligence. Mais ici se révèle un procédé caractéristique de Virgile imitateur : celui du *dédoublement*[3]. Veut-on un exemple typique ? Le chevrier de Théocrite offrait à Thyrsis, pour prix de ses chants, une coupe richement ornée ; les bergers de Virgile en proposent deux, qui se

1. *Odyssée*, X, 551-560. Traduction Victor Bérard.
2. *Od.*, XI, 51-89.
3. C'est la réciproque de la *contaminatio*.

partagent la décoration surchargée du modèle[1]. C'est sans doute en vertu de la même tendance que le fantôme d'Elpénor suscite, dans l'*Énéide*, les deux ombres pareillement insatisfaites de Misène (VI, 162-235) et Palinure (VI, 337-383).

Mais ce qui est plus intéressant encore, c'est la comparaison des circonstances mêmes dans lesquelles Elpénor et Palinure ont trouvé la mort. Un seul caractère commun : ils tombent. Πέσεν, dit Homère[2]. *Praecipitem*; *praecipitans*, lui fait écho Virgile[3]. A cela près, tout est changé, au point que l'on ne saurait citer de cas où le génie homérique et le génie virgilien apparaissent plus nettement tels qu'ils sont — aux antipodes l'un de l'autre. Ce blanc-bec, étourdi et poltron, qui, après une beuverie, monte en titubant sur le toit, pour prendre l'air, puis, au milieu du vacarme d'une troupe qui plie bagage, roule et se rompt les os — qu'a-t-il à faire avec le vigilant Palinure? Les mains crispées au timon, les yeux fixés sur les étoiles, celui-ci cède enfin aux perfides enchantements du sommeil, et glisse au sein des flots calmes, dans le silence illimité de la nuit. Ne dirait-on pas vraiment deux mondes qui s'opposent? D'un côté le réalisme le plus franc, fait d'une robuste bonhomie, où le moindre événement rend un son plein et clair — de l'autre un sentiment anxieux du mystère des choses et de la solitude de l'homme; pas un mot dans tout l'épisode qui ne respire une douceur quasi surnaturelle, avec un désir infini d'abandon et de repos.

> Ecce Deus ramum Lethaeo rore madentem
> uique soporatum Stygia super utraque quassat
> tempora, cunctantique natantia lumina solvit.
> Vix primos inopina quies laxaverat artus[4]...

Et pourtant ces deux mondes, nous le savons, sont solidaires. Virgile est parti d'Elpénor pour imaginer Palinure. Mais que reste-t-il, dans la « copie », de l'original? L'idée d'une chute. La ligne fugitive tracée dans l'espace par un corps qui tombe. Une conclusion s'impose : c'est que l'imitation virgilienne souffre de grandes latitudes. S'étant assuré un minimum de ressemblance

1. *Idylles*, I, 27-60; *Buc.*, III, 36-47. Plus exactement, les bergers de Virgile mettent en jeu deux *paires* de coupes.
2. *Od.*, X, 559.
3. *Énéide*, V, 860; VI, 351.
4. *Én.*, V, 854-857.

avec son modèle, on dirait que le poète s'efforce, pour tout le reste, de s'en écarter le plus possible. Et ce qui reste commun est d'un ordre particulier : ce n'est pas un caractère, ni une passion, ni un précepte philosophique; c'est un détail plastique : moins encore qu'une forme, un mouvement.

*
* *

Parmi toutes les correspondances et les échos secrets dont est traversée l'œuvre de Virgile, il y a deux passages dont il est impossible qu'il n'ait pas perçu et voulu l'analogie; car la symétrie presque constante du développement, que soulignent de nombreuses ressemblances verbales, ne saurait s'expliquer que par un propos délibéré : la disparition de Créuse, à la fin du IIe livre de l'*Énéide*, est une rétractation de la disparition d'Eurydice, au IVe livre des *Géorgiques*[1].

Orphée, par ses chants, a réussi à convaincre Proserpine de lui rendre son épouse; et déjà l'interminable et périlleuse « anodos » touche à sa fin. Eurydice marche derrière Orphée; tous deux vont revoir la lumière. — Énée, portant sur ses épaules Anchise, tenant à la main le petit Ascagne, et suivi de Créuse, ayant surmonté tous les dangers d'une fuite incertaine à travers Troie incendiée, arrive aux portes de la ville; quelques pas encore, et ce sera la liberté. On saisit tout de suite, ici, un parallélisme soutenu. Et il n'est pas besoin, pour l'établir, de recourir à des arguments faciles, comme, par exemple, de comparer l'Hadès et Troie, les murs en flammes et les fleuves de feu. N'insistons pas

1. Heinze (*Virgils epische Technik*, p. 57 et ss.) a bien marqué les raisons pour lesquelles, contrairement à la tradition primitive, la Créuse de Virgile n'accompagne pas Énée dans ses navigations à la recherche d'une nouvelle patrie. Le plan général du poème et le rôle capital qu'y devaient jouer Didon et Carthage lui imposaient la nécessité de la faire mourir en route, ce qui eût constitué un doublet trop voyant de la mort d'Anchise. Or, il existait une forme plus récente de la légende, dans laquelle la femme d'Énée disparaissait avant même d'avoir quitté Troie. Elle nous est attestée par les tablettes iliaques — Créuse y est représentée devant les portes de la ville, mais on ne la voit plus au moment de l'embarquement — et par un passage de Pausanias (X, 26, 1), d'où il résulte que Créuse échappa par un miracle à la férocité des Grecs, ayant été enlevée par Aphrodite et la Mère des Dieux. Virgile n'eut qu'à combiner ces deux éléments pour obtenir le thème général de son épisode. Mais, cela fait, il lui restait à en composer le détail, et c'est ici qu'intervient la « retractatio ». — A. Oltramare, dans son *Étude sur l'épisode d'Aristée* (Genève, 1892), rapproche incidemment Eurydice et Créuse, mais n'en tire aucune conséquence littéraire.

non plus, si l'on veut, sur le fait que Virgile ait placé, dans les deux cas, sa catastrophe au moment précis où le salut semblait assuré. Il y a là peut-être un procédé pathétique dont il fait un fréquent usage et qu'on retrouve, entre autres, au début de l'épisode de Palinure[1]. Ce qui est plus caractéristique, c'est qu'avec son imagination fortement visuelle, il ait surtout retenu, de tous les éléments qui entrent dans le drame, un motif plastique : le lent cheminement, à travers mille obstacles, du groupe formé par un homme et une femme qui marche derrière lui. Sans doute, le second état de sa peinture est plus compliqué : Anchise et Ascagne sont venus s'ajouter au cortège. Mais le dessin premier reste reconnaissable sous les additions postérieures, et même l'expression demeure étrangement identique. *Pone sequens*, définit Eurydice (*G.*, IV, 487), à quoi répond (*Én.*, II, 725) : *pone subit conjunx*. De même :

> *Jamque* pedem referens casus *evaserat* omnes. (*G.*, IV, 485.)
> *Jamque* propinquabam portis omnemque videbar
> *evasisse* viam. (*Én.*, II, 730-1).

C'est à juste titre que la locution *evadere viam* a surpris et appelle une note des commentateurs. Cette hardiesse dérive en réalité de l'*evadere casus* des *Géorgiques*.

Le funeste égarement d'Orphée et d'Énée est annoncé de façon semblable :

> Cum subita incautum dementia cepit amantem. (*G.*, IV, 488.)
> Hic mihi nescio quod trepido male numen amicum
> confusam eripuit mentem. (*Én.*, II, 735-6.)

A ce moment intervient une profonde, une radicale différence, dont nous aurons à rendre compte plus loin : ici l'époux, trop impatient de revoir un visage chéri, en dépit des ordres divins, se retourne ; là, préoccupé de son père et de son fils, il oublie un instant sa femme. Mais, avec ce qui suit, les deux aventures se rapprochent à nouveau. Eurydice et Créuse ont disparu ; Orphée et Énée manifestent pareillement leur douleur : toutefois le récit de l'*Énéide* est plus développé, et les étapes moins rapides.

Orphée revient sur ses pas et tente une seconde fois de franchir le Styx. C'est là ce qui paraît ressortir des v. 502-506, du reste controversés. Virgile, comme il lui arrive souvent, s'en tient

1. *Én.*, V, 835 et ss.

à ce qu'il appelle ailleurs[1] « fastigia rerum ». Il en résulte une certaine ambiguïté. Le v. 508 a été expliqué de différentes manières. Servius sous-entendait, comme régime de *passus*, *Eurydicen*. P. Lejay propose un *haud quemquam* indéfini, Orphée ou Eurydice, qui permettrait de traduire : « Charon ne laissa pas le passage libre plus longtemps. » Mais l'interprétation la plus naturelle qui s'offre à l'esprit, et que retient Benoist, est aussi de beaucoup la plus probable. C'est *illum*, du v. 500, qui sert de complément. Orphée domine tout le mouvement. C'est lui, quoique à l'accusatif, qui remplit de sa personnalité le v. 501 :

> Prensantem nequiquam umbras et multa volentem
> dicere...

Et lorsque Virgile revient à Eurydice (pour un seul vers, 506), il le marque nettement : *Illa quidem*... On est donc fondé à rétablir l'enchaînement des idées comme il suit : Orphée, qui vient de voir disparaître Eurydice entre ses bras, redescend aux Enfers; il parvient au bord du Styx au moment où Eurydice vient de prendre place dans la barque fatale; il supplie Charon de le laisser franchir une seconde fois le fleuve : refus du sinistre *portitor*. Alors, sur la rive, Orphée s'abandonne au désespoir :

> Quo fletu Manes, quae numina voce moveret?

Mais Eurydice déjà vogue au milieu des flots : tout est perdu sans remède.

C'est par un mouvement semblable qu'Énée, lorsqu'il connaît son malheur, rentre aussitôt dans Troie, au milieu des décombres fumants et des patrouilles achéennes :

> Stat casus renovare omnes omnemque reverti
> per Troiam et rursus caput objectare periclis. (*Én.*, II, 750-1.)

Quand ils ont compris que leurs efforts sont vains, tous deux clament leur peine avec les mêmes accents :

ORPHÉE :

> miserabile carmen
> integrat, et *maestis* late loca questibus *implet*. (*G.*, IV, 514-5.)
> Eurydicen...
> Ah! miseram Eurydicen... *vocabat*. (*G.*, IV, 525-6)

1. *Én.*, I, 342.

Énée :

Implevi clamore vias, *maestus*que Creusam
nequiquam ingeminans iterum iterumque *vocavi*. (*Én.*, II, 770-1.)

A côté des équivalences : *maestis, maestus; implet, implevi; vocabat, vocavi;* on voit que le difficile *integrat* des *Géorgiques*, traduit comme *iterat*, a été corrigé dans l'*Énéide* en *ingeminans*.

Mais ce n'est pas tout. Avant de se dissiper dans l'air léger, Eurydice adressait à son époux de tendres reproches; il voulait lui répondre, mais déjà n'avait plus devant lui qu'une ombre impalpable. Il y a là encore quelques traits dont Virgile s'est souvenu lorsqu'il a imaginé l'apparition de Créuse à Énée; car, enfin, comme il allait abandonner ses recherches, l'ombre de sa femme se présente à ses yeux; elle essaye de le rassurer et de lui rendre courage, puis s'efface. Ici la similitude de l'expression devient littérale :

Dixit, et ex oculis subito, ceu fumus *in auras*
commixtus *tenuis*, fugit diversa, neque illum,
prensantem nequiquam umbras *et multa volentem*
dicere, praeterea vidit... (*G.*, IV, 499-502.)
Haec ubi dicta dedit, lacrimantem *et multa volentem*
dicere deseruit *tenuisque* recessit *in auras*. (*Én.*, II, 790-791.)

Soit, dira-t-on, Virgile, ayant à raconter telle suite d'événements, qui lui rappelle — de loin — le sujet d'un travail précédent, se souvient de certains détails de style ou de composition, et les emploie une seconde fois. Rien de plus naturel, et l'on aurait tort de chercher un procédé systématique là où se révèle une simple coïncidence. D'ailleurs, ajoutera-t-on, par delà ces ressemblances superficielles, subsiste une différence fondamentale : Eurydice et Créuse ne périssent point du tout de la même façon.

Mais, à y regarder de près, c'est cette objection qui fournit l'argument le plus sûr. La différence en question est si grande qu'elle apparaît intentionnelle; les deux passages forment antithèse. Orphée perd Eurydice, *parce qu'il se retourne pour la voir*. Énée perd Créuse, *parce qu'il ne se retourne pas pour la voir*. En fait, la juxtaposition de *G.*, IV, 490-491, et de *Én.*, II, 738-741, désigne clairement le premier texte comme la source du second.

D'une part :

Restitit, Eurydicenque suam jam luce sub ipsa
immemor, heu! victusque animi *respexit*.

De l'autre :

> Heu! misero conjunx fatone erepta Creusa
> *substitit*, erravitne via seu lassa resedit,
> incertum; nec post oculis est reddita nostris.
> *Nec* prius amissam *respexi*...

Ainsi, la disparition de Créuse est un doublet de celle d'Eurydice, qui lui répond par contraste comme certaines répliques d'un chant amébée. Et Virgile ne s'est pas contenté d'utiliser deux fois quelques expressions bien venues, il a fait en sorte que son lecteur, « averti par les coïncidences de vocabulaire[1] », reconnût un thème déjà traité, mais qu'il avait su renouveler par la plus surprenante volte-face.

*
* *

Mais voici qui, sans doute, emportera l'adhésion de tous. C'est que la femme d'Énée, dans la tradition primitive, ne s'appelle pas Créuse, mais Eurydice. Nous savons par Pausanias (X, 26, 1) que c'était là son nom dans les *Chants cypriens* et dans la *Petite Iliade*[2]. Par contre, dans sa description de l'Ilioupersis de Polygnote, il nous parle d'une certaine Kréousa. Mais rien ne prouve qu'elle portât ce nom dans Stésichore. Ennius la nomme encore Eurudica[3], il est assez curieux que tous les textes qui nous sont parvenus, et où figure une Créuse, femme d'Énée, sont contemporains de Virgile, ou postérieurs. Tite-Live, qui commença ses *Décades* entre 27 et 25[4], fait allusion (I, 3) à « Ascanius ... Creusa matre natus ». Denys d'Halicarnasse (III, 31-34) s'exprime dans les mêmes termes. Mais le témoignage de Pausanias est plus intéressant : il vient incidemment de faire mention de Créuse, fille de Priam, et il ajoute : « ἐπὶ δὲ τῇ Κρεούσῃ λέγουσιν ὡς ἡ θεῶν μήτηρ καὶ Ἀφροδίτη δουλείας ἀπὸ Ἑλλήνων αὐτὴν ἐρρύσαντο, εἶναι γὰρ δὴ καὶ Αἰνείου τὴν Κρέουσαν γυναῖκα. » Cette tradition est-elle inspirée de Virgile, qui en fournit tous les éléments, ou bien Virgile et Pausanias ont-ils puisé à une source commune? Il est difficile de répondre avec certitude. Mais on ne peut se défendre du senti-

1. A. Guillemin, *op. cit.*, p. 108. Tel est bien le sens, en effet, de ces répétitions verbales. Virgile aurait su tirer de lui-même d'autres formules, s'il n'avait tenu à stimuler la mémoire du lecteur.
2. Cf. Roscher, II, p. 1427 (J. Ilberg).
3. *Ann.*, 38.
4. Teuffel, *Geschichte der röm. Literatur* (p. 545).

ment que Pausanias la rapporte pour ainsi dire en petits caractères, comme une addition tardive et suspecte.

En tout cas, il n'est pas indispensable, en ce qui nous concerne, que Virgile ait été le premier à donner à la femme d'Énée le nom de Créuse. Admettons qu'il ait eu à choisir entre deux appellations également autorisées. Il est clair que le IV^e^ livre des *Géorgiques* lui interdisait désormais l'emploi du nom d'Eurydice. D'autant plus qu'il s'agissait d'une *retractatio*, et nous avons vu que la règle du jeu consistait à réveiller et amuser l'ingéniosité du lecteur au moyen de fines analogies, non par une homonymie aussi éclatante, qui supprimait le plaisir avec la difficulté. C'était d'ailleurs un charme de plus, pour le lettré, que de se ressouvenir doucement, sans qu'on le lui criât aux oreilles, que cette femme infortunée, qui périssait comme Eurydice, avait porté jadis, dans de vieux poèmes, le même nom. L'essentiel de l'art virgilien, c'est de faire vibrer, en même temps que la note propre, toutes ses enharmoniques.

On peut donc se représenter avec quelque netteté, en laissant sans doute à l'hypothèse une part considérable, la manière dont Virgile a composé la disparition de Créuse. D'abord ses sources, dont quelques-unes font de la femme d'Énée une seconde Eurydice, l'avertissent d'une relation possible à établir avec la fin des *Géorgiques*. Dès lors, il commence à travailler sur le canevas qui s'offre à lui, brode, avec une feinte docilité, les motifs que proposent, pour Énée et Créuse, Orphée et Eurydice, mais au milieu, soudain, tord si adroitement les fils que l'ensemble représente une tout autre histoire[1].

Jacques HEURGON.

1. Ajoutons que la rédaction des deux textes a dû être à peu près contemporaine, si l'on songe que la mort de Cornelius Gallus, qui provoqua la refonte du livre IV des *Géorgiques* et par suite l'insertion de l'épisode d'Orphée, est de 26, et qu'en 24 ou 23 Virgile pouvait lire à Auguste trois chants de son *Énéide*, dont le second.