

DE LUCRÈCE À VIRGILE

(Etude de rythmes)

Dans un hexamètre latin, la coupe penthémimère, de loin la plus fréquente, partage le vers en deux hémistiches inégaux, le premier de cinq demi-pieds, le second de sept. Tandis que, avec la coupe heptémimère, dont l'importance est attestée par les théoriciens, le rapport est inversé, le premier hémistiché se trouvant formé de sept demi-pieds, le second de cinq.

On n'a pas d'exemple, pour des raisons évidentes, que ce premier hémistiché de sept demi-pieds soit tenu par un mot unique. Un intermot au moins apparaît; soit après quatre demi-pieds:

Enn., Ann. 174 (Valmaggi):

Proletarius publicitus/scutisque feroque

Ibid. 344:

Aspectabat uirtutem/legionis suai,
soit, le plus souvent, après trois demi-pieds:

Ibid., 192:

Eorundem libertati/me parcere certumst

Ibid., 423:

Qui clamos oppugnantis/uagore uolanti

Lucr., I, 779:

Naturam clandestinam/caecamque adhibere

Ibid., V, 1021:

Et pueros commendarunt/muliebrequ saeclum

(Cf. III, 215— VI, 776, 894, etc.)

Par la nécessité de l'ondulation rythmique, qui est indispensable au débit poétique, l'intermot trihémimère prend valeur de coupe et ainsi apparaît le type ternaire créé par Ennius. M. Nougaret en note la lourdeur « avec son mot de quatre demi-pieds qui s'étale au milieu du vers » (*Traité de métrique*, p. 83), et, dans les exemples cités ci-dessus, cette lourdeur est aggravée par le caractère prosaïque de l'énoncé; il n'est pas un seul de ces longs hémistiches qui ne pourrait entrer dans une phrase du prosateur le plus plat.

Or, de cette structure déshéritée, dont il use 44 fois, un grand poète comme Lucrèce, dont on méconnaît trop souvent la maîtrise rythmique, a su tirer des effets très nets par l'adaptation du rythme au sens, quand les nécessités de l'exposé didactique laissaient assez de place à l'art du vers:

Lucr. VI, 581: le vent dans les cavités du sol
Speluncas inter magnas // fremit ante tumultu

Ibid. V, 1369: travail de la terre
fructusque feros mansuescere terram
Cernebant // indulgendo // blandeque colendo.

La traduction de M. Ernout: « à force d'attention et de tendres soins *prodigués* à la terre » rend remarquablement ce que le rythme ajoute au sens des mots.

Ibid. II, 107: immensité du vide
In magnis interuallis; // haec aera rarum (Cf. III, 568)

Ibid. V, 1159:

Aut morbo delirantes // protraxe ferantur

Catulle évite cette structure. Mais Virgile, qui est nourri de Lucrèce, a suivi sa leçon:

G. I, 350: danse lourde et disgracieuse
Det motus / incompósitos // et carmina dicat

G. III, 226: honte immense
Multa gemens / ignominiam // plagasque superbi
Victoris

AEn. IV, 297: Didon voue au bûcher *tout* ce qui
lui rappelle Enée

.... exuiasque omnes lectumque iugalem

Quo perii / superimponant //

Ibid. VIII, 490: foule innombrable

Armati / circumsistunt // ipsumque domumque

Ibid. IX, 416: recherches multiples

Diuersi / circumspiciunt //

(souvenir de Pacuvius. Cf. Macr. VI, 1, 36)

Ibid. V, 407: majesté d'Enée

Magnanimus / que Anchisiades // et pondus et ipsa

La valeur expressive de tous ces vers de Lucrèce et de Virgile est nette. Elle ressortit à la notion générale d'ampleur: d'abord par la présence de ce mot long de quatre demi-pieds,

ensuite par le fait que ce long élément fait suite à un élément de trois demi-pieds: ce sont des "membres croissants", qui déterminent ce que J. Perret appelle « la continuité dynamique du premier hémistiche » (*R. É. L.*, XXXIII, p. 364). Par là, du point de vue de la métrique verbale, et de la métrique sémantique (Cf. W. de Groot, *B. S. L.*, 30, p. 202 sqq.), le signifiant donne au signifié, à l'intérieur du mètre, son expression rythmique. Mais la netteté de cette valeur expressive tient à la rareté de ce type de vers: sur ce point, comme souvent, Virgile procède par contrastes et son art consiste à tirer un effet du voisinage d'une structure rare et de structures plus usuelles. Lucrèce et à sa suite Virgile ont ainsi donné au type de vers créé par Ennius toute l'efficacité possible, mettant à profit sa lourdeur même. Or il convient de noter que la structure verbale qui déterminait cette lourdeur entraînait une autre conséquence: un hémistiche long de sept demi-pieds et constitué seulement par deux mots ne comportait que deux accents toniques, séparés par trois, une fois même cinq (*AE n.* IV, 497) syllabes atones. Mélodiquement pauvre, le vers ne "chantait" pas; cette pauvreté mélodique contribuait, certes, elle aussi à son efficacité expressive, mais elle le fixait dans le prosaïsme et l'éloignait de la musicalité et de l'harmonie auxquelles tend normalement l'expression poétique.

* * *

C'est Lucrèce qui a porté remède à ce défaut. Le problème qui se posait à lui était d'introduire un élément mélodique supplémentaire dans ce long hémistiche, et plus précisément entre la trihéminème et l'heptémimère, sans affaiblir son efficacité rythmique. Ce qui revenait à y introduire un accent tonique de plus, donc un mot, mais de telle façon que subsistât entre les deux coupes l'ampleur du mouvement rythmique qui caractérisait la structure; il fallait donc unir, fondre deux éléments verbaux en un seul élément métrique, et par là s'imposait le recours à l'élision.

C'est ainsi que, pour peindre l'avidité et l'ambition, Lucrèce couronne le développement qui précède l'exclamation célèbre: *O miseris hominum mentes . . .*, par ce vers:

II, 13:

Ad summas emergere opes / rerumque potiri,
qu'il se plaît à reprendre avec la même valeur au livre III (v. 63).

Mais Lucrèce est allé plus loin pour créer un type net. Il a su reproduire dans l'élément métrique central la disposition en "membres croissants" que présentait l'hémistiche entier. Pour cela il s'est inspiré d'un type de vers que connaît Ennius:

Ann. 344:

Exspectans si mussaret, // quae denique pausa et dont on trouve chez lui-même huit exemples ¹⁾, dans lesquels entre les deux coupes un monosyllabe grammatical précède un mot molosse. En partant de là, pour réaliser le mouvement rythmique que donnait entre les deux coupes un mot de quatre syllabes longues (c'est chez lui le cas le plus net comme le montrent les exemples cités p. 337), il a élidé un mot trochaïque sur un mot molosse. L'hémistiche s'est trouvé alors constitué de deux mots longs, de débit uniforme et lent, deux mots molosses ²⁾, l'un avant la trihémimère, l'autre devant l'heptémimère, auquel s'accrochait le mot trochaïque élidé. Et ainsi est né le type: — — — / — — — //, où se suivaient sept syllabes longues. L'ampleur était sauvegardée, la mélodie acquise. Et la mélodie soulignait la continuité dynamique de l'hémistiche du fait que l'accent tonique apparaissait toutes les deux syllabes, avec régularité ³⁾.

Dans le poème de Lucrèce, cette structure exprime la notion de fin extrême:

I, 959: infinité de l'univers

... nulla regione uiarum

Finitumst; namque extremum debebat habere

I, 555:

Ut nil ex illis a certo tempore posset

Conceptum summum aetatis peruadere finem ⁴⁾

ou bien celle de totalité du monde:

1) I, 130, 243, 642 - II, 36, 831 - IV, 539 - V, 1395 - VI, 598.

2) Un mot molosse est long métriquement. *Armati*, trisyllabe, est aussi long que *Attalidis*, *Threicia*, *Amarillyda*, *Saliaribus*. Et de tous les mots longs, ce sont les molosses, si fréquents dans la langue, que l'hexamètre, et les autres vers, admettent en plus grand nombre, de très loin.

3) Déjà Cicéron, dont les *Aratea* sont antérieurs au *De Natura Rerum*, écrit: *Phaen.* 194: *A summa parte obscura caligine tectam*. Mais le sens séparait *parte* de *obscura* et interdisait à l'élément métrique de correspondre à une valeur sémantique.

4) Il n'y a pas suggestion de penthémimère: *ae-*, diphtongue, partie intégrante du mot, reste ferme; *-um* est seul altéré. Voir au contraire: V, 787, 219 - VI, 197. Virg., *AEn.* II, 58 - XII, 757.

V, 417:

Fundarit *terram* et *caelum* pontique profunda ⁵⁾
ou une ample vision:

V, 647:

Nonne uides etiam diuersis nubila uentis
Diuersas ire in partis inferna supernis?
ou la puissance terrible du vent:

VI, 558:

Praeterea uentus cum per loca subcaua terrae
Collectus parte ex una procumbit et urget
ou la marche du soleil:

V, 640:

Brumalis usque ad flexus gelidumque rigorem.

Elle apparaît aussi V, 588, mais la nature du passage interdit toute valeur expressive.

Chez Virgile, rien ne vient gêner la recherche de l'expressivité rythmique et la valeur de la structure se montre avec éclat. En particulier, Virgile est dégagé des servitudes que le poème didactique imposait à Lucrèce: il n'a plus guère besoin de mots grammaticaux comme *namque*, de mots inexpressifs comme *pars*, et chez lui le mot trochaïque apporte les virtualités poétiques de sa signification. L'efficacité de la structure s'en trouve enrichie. Ainsi:

AEn. I, 421:

Miratur molem AEneae, magalia quondam,
Miratur portas

où le mouvement rythmique traduit à la fois l'idée d'ampleur donnée par *molem* et la profondeur de l'admiration, que soulignent de surcroît les allitérations en *m-* et la reprise de *miratur*. Tous traits qui se retrouvent:

AEn. I, 709:

Mirantur dona AEneae, mirantur Iulum.

Il y a dans ces deux vers un «cliché» rythmique virgilien du thème de l'admiration.

AEn. IV, 269: Jupiter omnipotent

Regnator, *caelum* et terras qui numine torquet,
où *caelum* et *terras* forme un groupe (cf. Lucr. V, 417).

5) Une penthémimère pouvait être suggérée; mais *terram* et *caelum* (pas *terras*, cf. V, 325, 693) est un groupe; cf. Virg. *AEn.* IV, 269.

AEn. II, 202:

Solemnes *taurum* ingentem mactabat ad aras,
où *ingentem* justifie le rythme, comme *magna* le justifie dans celui-ci:

AEn. VI, 451:

Errabat silua in magna; quam Troïus heros

AEn. VI, 100: le «chant» de la Sibylle
canit ambages

Obscuris uera inuoluens: ea frena furenti

Et voici enfin deux exemples où l'intention de Virgile apparaît à plein:

Aen. II, 616:

..... Pallas

Insedit, nimbo effulgens et Gorgone saeua.

AEn. V, 133:

..... auro

Ductores longe effulgent ostroque decori.

Il pouvait écrire, avec une penthémimère, *nimbo fulgens*, *longe fulgent*. Mais c'était renoncer à ce qui précisément caractérisait notre structure: long élément métrique au centre du vers et disposition en membres croissants; or le sens, la peinture de la splendeur divine et de l'éclat des capitaines sur leurs navires appelaient cette ampleur rythmique. Et le poète a eu recours au verbe *effulgeo*, dont il use très rarement et que les textes ne nous livrent pas avant lui (Voir *Thesaurus*, s. u.), pour obtenir un rythme dont la valeur lui était bien connue. Il suffit d'invoquer le témoignage des deux passages célèbres où, par la même disposition de mots de même dimension, il évoque la démarche majestueuse de Vénus et de Junon:

AEn. I, 405:

Et uera incessu patuit dea.

AEn. I, 46:

Ast ego quae diuum incedo regina.

Les huit exemples de cette structure qui se rencontrent chez Virgile ont tous un caractère descriptif, statique: ils présentent des tableaux, ils peignent les héros et les dieux dans leur majesté. Il est par suite frappant qu'ils soient fournis uniquement par l'Enéide, et Virgile semble avoir jugé que l'ampleur lente

de ce rythme convenait particulièrement à la noblesse de l'épopée.

* * *

Revenons à Lucrèce. Une fois créée la structure que nous venons d'étudier, il a dû être bientôt amené à l'utiliser pour loger dans son vers, entre les deux molosses, des mots grammaticaux indispensables à la logique de la démonstration, comme *quoniam*, ou des adverbes comme *facile*, c'est à dire des mots tribraques, qui métriquement pouvaient se substituer à des mots trochaïques. Et le schéma devient: — — / 0 0 0 — — — //.

Sur six exemples, quatre présentent *quoniam* (I, 208 — V, 365, 1123, 1332), deux: *facile* (IV, 742 — VI, 898). De plus, on se trouve devant des formules: *postremo quoniam* (I, 208), *nequiquam quoniam* (V, 1123, 1332), *facile extemplo* (IV, 742 — VI, 898). C'est dire que la nécessité de la clarté didactique primait ici la recherche de l'expressivité rythmique.

Néanmoins, Lucrèce était trop grand poète pour ne pas faire servir parfois ce type aussi à l'expression d'une valeur proprement poétique, pour ne pas dépasser la signification purement rationnelle. Il a écrit, dans le tableau de la peste d'Athènes:

VI, 1263:

Confertos ita aceruatim mors accumulabat

Ce vers, à peu de chose près, est du type qui nous occupe maintenant. Sa valeur expressive est très nette: l'ampleur du premier hémistiché, la longueur de *aceruatim* correspondent à l'idée d'entassement, qui est reprise par *accumulabat*. Mais les deux brèves *ita* — —, par la brusque et fugace accélération qu'elles font entendre au milieu de tant de longues, et qui brise la régularité de la mélodie accentuelle, ajoutent un élément affectif, qui traduit un mouvement d'horreur devant tant de cadavres, une sorte de frisson.

C'est un élément du même ordre que nous offrent, dans la peinture de l'ambition et de sa vanité, deux de nos six vers, où le jugement moral vient animer le rythme:

V, 1123—24:

Nequiquam, quoniam ad summum succedere honorem

Certantes iter infestum fecere uiui.

La reprise à peu près exacte du rythme dans le deuxième vers nous révèle, par un effet d'insistance, que la présence des brèves

entre les deux molosses était pour Lucrèce un élément de pathétique.

Et peut-être ne serait-ce pas aller trop loin que de penser que, dans les autres vers, l'accélération des brèves, si elle ne correspondait à rien dans le signifié, marquait du moins dans le signifiant, par le sursaut du rythme, la chaleur du ton lucrétien.

Virgile use trois fois seulement de ce type de vers. Dans deux cas, il ne fait appel qu'à l'expression rythmique de l'ampleur suggérée par la présence de l'adjectif *ingens*; ce qui confirme que cette structure n'est qu'un cas particulier de celle que nous avons précédemment étudiée:

Ge. IV, 419:

Est specus *ingens*
Exesi latere in montis, quo plurima uento

AEn. VIII, 447:

Ingentem clipeum informant, unum omnia contra
Tela Latinorum

Mais dans le troisième exemple, qui renferme l'adjectif *immundus*, appliqué au fumier, les brèves ajoutent comme un frisson de dégoût à l'expression de l'ampleur:

Ge. I, 81:

Effetos cinerem *immundum* iactare per agros

En permettant l'utilisation des mots tribraques dans l'hexamètre, l'introduction des brèves dans la structure avait ainsi apporté la possibilité d'enrichir, en la nuanciant, la valeur expressive de son rythme.

* * *

Or il existait déjà en latin un type d'hexamètre qui intercalait entre deux molosses les brèves d'un mot pyrrhique. On lit dans les *Aratea* de Cicéron:

Phaen. 83:

Cepheus conditur alte
Lumborum tenuis a palma depulsus ad umbras

Cette structure, de schéma: — — — / ∪ ∪ / — — —, permet à Lucrèce de loger les mots pyrrhiques, soit de sens plein: *mare* (V, 430, 488 — V, 450), *calor* (I, 494), *iter* (V, 1124), *opis*, de *ops* (VI, 1242), *pater* (IV, 1234), *cadit* (II, 215), *redit*

(III, 505), *trahit* (IV, 429); soit mots grammaticaux, pour lui importants: *magis* (II, 385), *quoque* (III, 349), *neque* (II, 51 — III, 711, 740), *quia* (III, 366 — IV, 333), *simul* (I, 89). Et ici aussi on voit se présenter des formules didactiques comme: *nimirum quia, quapropter neque*, ou des clichés: *paulatim redit, paulatim trahit*.

Comme, dans la langue, les mots pyrrhiques sont largement plus nombreux que les tribraques, l'occasion d'employer ce type de vers a dû se présenter assez souvent pour que le génie de Lucrèce en tire des effets rythmiques. Les deux molosses qui figuraient dans le long hémistiché, même séparés par un mot pyrrhique, assuraient l'expression de l'ampleur; ainsi:

VI, 450:

Prospectu maris in magno caeloque patenti

II, 51:

(metus curaeque) inter reges rerumque potentes

Versantur, neque fulgorem reuerentur ab auro,

où il faut noter le renfort que la longueur de *reuerentur* apporte au rythme.

Par là, nous sommes ramenés tout près du type étudié en premier lieu; un rapport, une parenté relie les deux structures.

D'autre part les deux brèves du pyrrhique, isolées au milieu de six longues, pouvaient, quand le sens du pyrrhique s'y prêtait, prendre une valeur expressive qui vienne s'ajouter, par contraste, à l'expression de l'ampleur:

II, 215: chute brusque de la foudre

Nunc hinc, nunc illinc, abrupti nubibus ignes

Concursant; *cadit* in terras uis flammea uolgo

I, 494:

Permanat calor argentum penetraleque frigus,

où la brièveté de *calor*, en contraste avec *penetraleque frigus*, exprime une action plus rapide⁶). Surtout, Lucrèce les a chargées de valeur affective. L'effet est immédiatement saisissable:

IV, 1234: paternité

Absterrent, *pater* a gnatis ne dulcibus umquam

Appelletur

6) Voir un effet semblable: Virg., *AEn.* VIII, 390.

VI, 1242: fin solitaire de l'égoïste

Poenibat paulo post turpi morte malaque
Desertos, *opis* expertis, incuria mactans.

La force d'expression n'est pas moins grande quand la modulation des brèves souligne non le sens d'un pyrrhique qui ne s'y prêterait pas, mais la tonalité affective du vers entier. L'action du rythme acquiert alors plus de subtilité, plus de pureté pourrait-on dire:

V, 1124: les misères de l'ambition

Nequiquam quoniam ad summum succedere honorem
Certantes *iter* infestum fecere uiai,

où l'effet est accentué par la reprise, à peu de chose près, du rythme du vers 1123. De même le tableau du sacrifice d'Iphigénie, dans lequel le style épique se colore de pathétique, offre ce beau vers qui rend déjà un son virgilien:

I, 89:

Et maestum *simul* ante aras adstare parentem
Sensit

Là, Lucrèce avait conféré à la structure une valeur particulièrement riche. L'ampleur de l'hémistiche, la lenteur des molosses s'adaptaient à la tonalité donnée par *maestum*, et par là le vers tendait aussi au ton noble, au solennel. Mais les brèves de *simul* introduisaient dans cette gravité épique un sursaut rythmique qui traduisait l'émotion d'Iphigénie à la vue de son père et dont l'effet convergeait avec celui du rejet de *sensit*. C'était un effet proprement pathétique. Lucrèce annonçait Virgile.

Catulle, qui écrit dans un ton bien différent, ne fournit qu'un exemple de ce type de vers;

64, 18: les nymphes de la mer

.... Nymphas

Nutricum *tenuis* extantes e gurgite cano

Dans ce tableau qui couronne un développement, les brèves de *tenuis* semblent viser à exprimer l'étonnement, peut-être aussi à souligner ce que la notation comporte d'érotique.

C'est Virgile, ici encore, qui a continué Lucrèce. Quatre de ses vers sont à examiner d'abord. Le premier pour l'écartier d'emblée:

*AE*n. V, 127: rocher dans la mer

Tranquillo silet immotaque attollitur unda Campus

C'est en réalité un vers sans coupe, avec à peine une suggestion d'heptémimère, et ce rythme continu s'accorde au sens. Dans le deuxième:

AEn. IV, 394

... lenire dolentem

Solanda cupit et dictis auertere curas,
où la valeur rythmique de *cupit* est éclairée par le sens du mot, on pourrait à la rigueur trouver une heptémimère après *dictis*; mais il vaut mieux, à coup sûr, voir une pentémimère après *et*, ce qui s'accorde mieux avec les groupes syntaxiques et donne un rythme plus pathétique, conforme au caractère du passage. C'est de la même façon qu'il faut interpréter: *AEn.* IV, 613 et VIII, 145, bâtis sur le même modèle.

Ces vers écartés, nous trouvons chez Virgile six exemples de notre structure. D'abord dans la cinquième bucolique, qui se caractérise par «la majesté et l'ampleur oratoire», comme le note M. de Saint-Denis:

Buc. V, 72:

Cantabunt mihi Damoetas et Lyctius AEgon,
où *mihi* ne peut avoir pour le rythme aucune valeur d'expression. Il en va autrement de:

Ge. III, 41:

... saltusque sequamur

Intactos, *tua*, Maecenas, haud mollia iussa.

Virgile proclame ici ce qu'il doit à l'intervention de Mécène et le relief de *tua*, au voisinage de *Maecenas*, et fortement disjoint de *iussa*, est souligné par sa qualité pyrrhique entre les deux molosses.

Mais, une fois de plus, c'est dans l'Enéide que notre structure développe au maximum la valeur de son rythme, jusqu'au pathétique le plus violent. Ainsi dans un passage tout d'émotion:

AEn. IV, 466: rêve de Didon

Agit ipse furentem

In somnis *ferus* AEneas; semperque relinqui

Le sens de *ferus*, qui marque, subjectivement, l'état d'âme de Didon, éclaire assez la valeur du sursaut rythmique qu'amènent ses brèves et dont l'effet rejoint la notation: *furentem*. Les trois exemples qui vont suivre sont de caractère descriptif. Un fait de style y apparaît: les deux molosses sont tenus par un

groupe nom-adjectif que disjoint le mot pyrrhique, comme déjà une fois chez Lucrèce (VI, 450); l'hémistichie y gagne en unité et l'ampleur de son rythme s'adapte mieux au sens; en outre, les adjectifs sont chaque fois la notation d'un état affectif dont les brèves du pyrrhique rendent sensible l'intensité. D'abord dans la peinture des amours de Vénus et de Vulcain:

AEn. VIII, 405:

Ea uerba locutus,

Optatos *dedit* amplexus placidumque petiuit (soporem),

où, par son mouvement, *dedit*, qui est sans importance pour le sens, traduit rythmiquement l'intensité du désir et l'alacrité de l'amour, et, de plus, oppose sa brièveté à la longueur de *placidumque* (cf. *Lucr.* I. 494). Et avec plus d'évidence peut-être dans le pathétique de l'horreur:

AEn. VI, 99: la Sibylle

Horrendas *canit* ambages antroque remugit

AEn. II, 222: mort de Laocoon

Clamores *simul* horrendos ad sidera tollit

La présence de *horrendus* éclaire assez la valeur rythmique de *canit* et de *simul* pour qu'il n'y ait pas lieu d'y insister. Et l'ampleur du rythme est adaptée à l'idée de *ambages* et de *clamores* 7).

Une dernière remarque. Le plus souvent, et dans l'Enéide toujours, Virgile, ainsi d'ailleurs que Lucrèce dans ses vers les plus expressifs, a soin que le pyrrhique finisse par une consonne, devant un molosse à initiale vocalique. Dans le livre I de l'Enéide, le nominatif-vocatif de *dea* tient sept fois un demi-pied faible, mais jamais au deuxième pied, alors que *caput*, *puer*, *simul* y figurent chacun deux fois. Il s'agit, particulièrement dans notre structure, de lier dans la diction le pyrrhique au molosse, pour éviter qu'une brève, finale à la fois de mot et de pied, ne donne l'impression de se prolonger et par là n'altère le rythme.

* * *

Voilà donc deux structures poétiques, deux types d'hexamètre complémentaires, que nous pourrions dénommer: *Miratur*

7) La notation du *cri* entraîne en général, chez Virgile, l'ampleur du rythme. Voir en particulier: *AEn.* II, 58 - III, 672 - X, 895.

molem AEneas et: Clamores simul horrendos. Elles ont pour élément commun l'expression de la notion générale d'ampleur; la seconde y ajoute le pathétique; toutes deux sont des structures à effet, expressives par leur rythme. La première est la création de Lucrèce, la seconde lui doit son efficacité; et c'est de lui que Virgile les a héritées pour porter leur valeur à sa plus grande puissance. Elles portent témoignage à la fois de la maîtrise artistique de Lucrèce, que l'on méconnaît parfois, et de l'influence qu'il a exercée sur l'artiste incomparable des rythmes qu'a été Virgile.