

On peut voir par là quelle était la pensée du parti des mœurs au sujet de la comédie grecque. Ajoutons que dans ce drame *honnête des Captifs*, « cette avis rara¹ » tant vantée par le poète, la morale n'est bonne qu'à tromper et séduire plus sûrement l'innocence. Qui peut douter que de tels enseignements n'aient rapidement avancé et mûri la corruption? Un jour Alexandre de Macédoine, entendant lire une comédie de l'école nouvelle, n'y trouva que dégoût, et le poète de s'excuser, disant « que la faute n'en était point à lui, mais au roi; » et que pour se plaire à son théâtre il fallait mener la vie de tavernes et de tripots, donner et recevoir des coups tous les jours à propos de quelque fille! — Cet homme connaissait son métier; et si nous voyons les Romains prendre plaisir peu à peu au spectacle des comédies grecques, nous savons aussi ce qu'il leur en coûtera. A mon sens, le tort du gouvernement n'est point tant de n'avoir presque rien fait en faveur de cette poésie dramatique, que de l'avoir seulement tolérée. Le vice se propage sans qu'il soit besoin de chaires publiques, je le veux : encore n'est-ce pas là une raison pour le laisser monter en chaire. Mais, dit-on, cette comédie à l'instar des Grecs n'osait pas mettre le pied au milieu des institutions de Rome; elle ne touchait pas à la personne des Romains! Excuse mauvaise; pur artifice de langage! Elle eût été moins dangereuse, je le crois, s'il lui avait été ouvert plus libre carrière; si la mission de l'artiste s'anoblissant, il avait pu créer une poésie originale et vraiment romaine. La poésie aussi a une puissante force morale; elle sait guérir les profondes blessures qu'elle inflige! — Donc, le gouvernement fit trop ou trop peu : les demi-mesures de sa politique intérieure, et le cagotisme immoral de sa police ont assuré-

¹ [M. Mommsen dit textuellement *ce corbeau blanc*, locution familière qui correspond à notre *merle blanc*.]

ment contribué à précipiter encore la marche effrayante de la corruption romaine.

Pendant que dans la métropole le poète comique, sous le coup des prohibitions officielles, ne peut mettre sur la scène, soit les événements intéressant la patrie, soit ses concitoyens eux-mêmes, il gagne sa cause ailleurs, et la comédie nationale des peuples latins, laissée à sa liberté entière, trouve jour à se produire. En effet, à l'époque où nous sommes, les Latins ne sont point encore fondus dans la cité romaine; et le dramaturge, maître de porter sa fable à Athènes et à Massalie, la peut aussi placer dans l'une des villes jouissant du droit de Latinité; telle est l'origine de la comédie latine originale (*fabula togata*)¹ : Titinius, le premier poète qui l'ait écrite florissait vraisemblablement

Comédie nationale en Italie.

¹ Dans la langue juridique et technique, le mot *togatus* désigne plus spécialement l'Italien, par opposition avec l'étranger, et aussi avec le citoyen de Rome. Tel est surtout le sens de la phrase *formula togatorum* (*Corp. insc. lat.*, I, n° 200, v. 21, 50). Il faut entendre par là les *militiens italiotes*, en dehors du cadre des légions (II, p. 250, 251). *Hirtius* est le premier qui ait appelé *Gallia togata* la Gaule cisalpine ou *citérieure*, et peu de temps après lui cette appellation disparaît. Sans doute, il qualifie ainsi la contrée, à raison de sa condition juridique : de 665 à 705, en effet, la plupart des cités y étaient régies selon le *droit italique*. — Virgile (*Aeneid.*, I, 282), parlant de la *gens togata*, à côté du peuple romain, semble avoir en vue la nation latine. — De tout cela, il faut conclure que la *fabula togata* était au Latium ce que la *fabula palliata* était à la Grèce : chez l'une et l'autre, la scène est transportée à l'étranger, la ville et le peuple de Rome restant choses interdites au poète comique. La preuve que la *togata* ne pouvait placer sa fable que dans les villes du droit latin se rencontre dans ce fait que, pour autant que nous sachions, toutes les villes où se passe l'action dans les pièces de Titinius et d'Afranius, Setia, Ferentinum, Vélitres, Brindes, ont certainement eu le *jus italicum* jusqu'aux temps de la guerre sociale. Dès que la cité est donnée à toute l'Italie, les poètes cessent de mettre dans les villes latines le lieu de la scène; et pour ce qui est de la Gaule cisalpine, juridiquement placée dans la condition des villes du droit latin, elle était trop éloignée sans doute des poètes dramatiques de la capitale. Aussi, à dater de là probablement, il n'a plus été écrit de comédies à *toge*. Il semble que, pour les remplacer, quant au lieu de la scène, on ait songé alors aux villes « assujetties », à Capoue, à Atella (III, p. 253. — IV, p. 906 et 907). L'Atellane a donc en quelque sorte continué la *togata*.

blement vers la fin de la période des guerres puniques¹. La *Togata*, elle aussi, va puiser dans la pièce à intrigue de l'école nouvelle athénienne : mais au lieu de ne faire que traduire, elle imite librement. Son théâtre est en Italie : ses personnages portent le vêtement national, la *toge* (III, p. 253). On y assiste au tableau de la vie sociale des Latins dans sa naïveté, avec le mouvement qui lui est propre. L'action se place en plein milieu des mœurs bourgeoises des villes moyennes latines, ainsi que l'indiquent assez les titres même des pièces : la « *Joueuse de harpe, ou la Jeune fille de Ferentinum (Psaltria, ou Ferentinatis)*, » la « *Joueuse de flûte (Tibicina)*, » la « *Femme juriste (Jurisperita)* ; les « *Foulons (Fullones)*, » et ainsi des autres. Nous y voyons, par exemple, un petit citoyen latin commandant sa chaussure « sur le modèle des *sandales des rois d'Albe*. » Chose remarquable : déjà les rôles de femmes y sont plus nombreux que les rôles d'hommes². Le poète, dans l'accès de sa fierté nationale, y célèbre les temps glorieux des guerres de Pyrrhus : il tient en médiocre estime ses voisins de latinité nouvelle ;

« Qui parlent osque et volsque, ne sachant dire mot en latin ! »

¹ L'histoire littéraire est muette en ce qui le concerne. Tout ce que l'on peut conclure d'un passage de Varron, c'est qu'il était l'aîné de 490-450 av. J.-C. Térence (538-395), (V. Ritschl, *Parerg.*, 1, 494). Mais il n'y faut point aller chercher autre chose, et s'il paraît vrai que des deux groupes de poètes que Varron compare, le second, composé de *Trabea*, d'*Atilius* et de *Cacilius*, serait en somme plus ancien que l'autre (*Titinius*, *Térence*, *Atta*), il ne s'en suit pas le moins du monde que l'aîné du jeune groupe soit plus jeune aussi que le moins âgé du groupe antérieur.

² Des quinze comédies titiniennes dont les titres nous sont parvenus, il en est cinq seulement à rôle d'homme principal (*Baratus*? *Cæcus*, *Fullones*, *Hortensius*, *Quintus*, *Varus*). On en compte neuf appartenant à l'autre sexe (*Gemina*, *Jurisperita*, *Prilia*? *Privoigna*, *Psaltria* ou *Ferentinatis*, *Setina*, *Tibicina*, *Veliterna*, *Ulubrana*?) Dans deux de ces pièces (la *Jurisperita* et la *Tibicina*), les rôles principaux parodiaient, à ce qu'il semble, des professions évidemment masculines. Dans les rares fragments qui nous restent, c'est aussi le monde féminin qui tient le plus de place.

La *Togata* du reste se joue à Rome aussi bien que la comédie purement grecque : mais elle a pu et dû s'inspirer aussi de cet esprit d'opposition provinciale, dont Caton, dès ces temps, et dont Varron, plus tard, se feront les organes. De même que chez les Allemands, où la comédie était fille de la comédie française, absolument comme celle de Rome était fille de la muse d'Athènes, on a vu l'accorte *Lisette*, faire place à « *Francisca*, la chambrière, » de même à Rome, le théâtre comique national s'éleva à côté du théâtre hellénique ; et sans pousser aussi loin l'essor poétique qu'en Allemagne, il ne laissa pas de suivre une voie semblable et de rencontrer peut-être des succès pareils.

La tragédie grecque fut importée à Rome à la même époque que le drame comique. Elle avait une valeur plus grande, et ses conditions d'avenir étaient meilleures et plus faciles. Chez les Grecs elle avait pour fondement les poèmes d'Homère, également familiers aux Romains, dont les légendes nationales y allaient de même plonger leurs racines. Il fallait bien moins de temps à un étranger pour se naturaliser, en quelque sorte, dans ce monde idéal des mythes héroïques, qu'au milieu des bruits de l'*Agora* d'Athènes. Et cependant, la tragédie, elle aussi, quoique d'une façon moins tranchée, moins générale, a revêtu le costume grec et s'est dénationalisée. A cette époque le théâtre tragique des Hellènes appartenait tout entier à *Euripide* (274-348). De là, par suite, l'influence décisive du grand poète sur le théâtre des Romains. Nous sortirions de notre sujet si nous voulions tenter l'étude complète de ce personnage remarquable, dont l'autorité parmi ses contemporains et durant les siècles qui suivirent, fut chose plus étonnante encore que le génie. Mais comme il a donné après lui son mouvement moral et sa forme particulière au drame tragique de la Grèce ; comme il est aussi le père de la

La tragédie.

480-406 av. J.-C.

Euripide.

tragédie gréco-romaine, j'estime qu'il m'est indispensable d'esquisser en peu de mots les caractères fondamentaux de son système dramatique. Euripide appartient à la cohorte des poètes envisageant pour leur art les plus hautes et les plus nobles destinées, mais qui, une fois en marche, avec le sentiment parfait de leur idéal, se voient trahis par leurs forces et restent en deçà du but.

Le mot vrai, le mot profond de la tragédie, celui qui la résume moralement et poétiquement, c'est que pour l'homme agir et souffrir sont tout un. Telle fut la maxime du drame tragique chez les anciens : il met en scène l'homme agissant et souffrant, mais sans l'individualiser jamais. La grandeur d'Eschyle ne saurait être surpassée, quand il nous fait voir l'homme aux prises avec le destin, et le secret de cette grandeur réside précisément dans sa peinture, vue de haut et d'ensemble. Les puissances luttant entre elles y sont esquissées à grands traits : ce qu'il y a de l'homme et de l'individu dans Prométhée, dans Agamemnon, disparaît dans une sorte de nimbe poétique. Sophocle se rapproche davantage de nous : il retrace déjà en larges traits quelques-unes des conditions sociales; il peint le roi, le vieillard, la sœur : mais le *microcosme* humain observé sous toutes ses faces, voilà ce qui échappe à ses héroïques pinceaux. Déjà il atteint à un beau résultat; il n'atteint pas au résultat le plus parfait. Montrer l'homme tout entier, savoir fondre en un ensemble idéal toutes ces figures, achevées chacune en soi et pourtant distinctes, c'eût été là un merveilleux progrès! Et sous ce rapport, il faut bien l'avouer, les génies d'Eschyle et de Sophocle sont restés en deçà de Shakspeare! Vient à son tour Euripide qui, lui, entreprend de peindre l'homme tel qu'il est. Évolution toute logique, historique même si l'on peut dire, mais où la poésie n'a plus rien à gagner.

En effet, Euripide renverse l'antique tragédie, mais il ne lui est pas encore donné de créer la tragédie moderne; et il s'arrête à moitié chemin, dans toutes les voies où il s'engage. Le masque, cet organe qui ne laisse rien passer des mouvements et de la vie de l'âme, et qui traduit le jeu mobile de la sensibilité par la rigidité d'une expression toute générale, le masque, était une nécessité pourtant dans la tragédie à grands types des anciens. Par la même raison il ne pouvait s'accorder avec le drame à caractères : Euripide néanmoins le conserva. Avec le sentiment merveilleux et profond de la situation, la tragédie, ne pouvant se donner pleine et libre carrière, s'était gardée d'entrer dans le vif de l'élément dramatique et de le reproduire : elle l'avait comme enveloppé sous le costume épique des dieux et des héros d'un monde surhumain, et sous les cantates lyriques de ses chœurs. On le sent, quand on étudie Euripide, il voulut briser toutes ces entraves; il se transporta avec ses sujets de drame dans les temps déjà à demi-historiques; et son chœur recula au second plan de l'intérêt scénique, tellement que, plus tard, on l'omit souvent en exécutant ses pièces, non d'ailleurs sans de graves inconvénients.

Quoi qu'il en soit, il garde, je le répète, son chœur devenu presque inutile, et il n'ose pas encore amener ses personnages jusque sur le terrain du réel. Expression complète et vraie de son siècle, il est en plein dans le grand courant historique et philosophique du jour; mais en même temps il puise à des sources déjà troublées! Ne faut-il pas à la haute poésie les ondes pures et sans mélange de la tradition nationale? La crainte pieuse des dieux jette comme un reflet du ciel sur le drame des vieux tragiques : sous les horizons étroits et fermés de l'ancienne Hellade, les auditeurs se sentaient pénétrés par un charme adoucissant. Dans le monde d'Eu-

ripide au contraire, il ne se fait plus que la terne lueur de la méditation morale : au lieu des dieux, vous êtes en face de conceptions abstraites; par-ci par-là seulement les rares éclairs des passions traversent les nuages grisâtres du ciel. La vieille et intime croyance au destin a disparu du fond des âmes : le destin n'est plus qu'un despote tyrannisant les corps, et dont les victimes traînent leurs chaînes en grinçant des dents ! L'absence de foi, ou mieux, la foi au désespoir, rencontre dans la bouche du poète des accents d'une puissance démoniaque. On le conçoit, du reste, Euripide n'arrive plus à cette hauteur des conceptions plastiques, où l'artiste emporté par sa création se perd en elle; où l'effet poétique triomphe et éclate dans l'œuvre tout entière. De là son insouciance marquée pour la composition même de ses fables tragiques : souvent il les esquisse à la hâte; il ne ramène ni l'action ni le personnage à un centre puissant : c'est Euripide encore qui invente, à proprement parler, le prologue familier où se construit le nœud de l'intrigue et l'apparition commode, pour la dénouer à la fin, du *Deus ex machina*, ou de tel autre procédé pareillement grossier.

En revanche, il est merveilleux dans les détails, et sait faire oublier l'irréparable défaut du manque d'ensemble par l'infinie multiplicité des effets. Là, il est vraiment un maître, quoique entaché souvent de sentimentalité sensuelle et recherchant de préférence les assaisonnements de haut goût, quoique relevant l'amour par le meurtre et l'inceste, et aiguillonnant ainsi la sensibilité purement physique du spectateur ! Certes rien de plus beau dans leur genre que la peinture de *Polyxène* et de sa mort volontaire, que celle de *Phèdre* consumée par la flamme de son amour clandestin; et par-dessus tout, que le tableau splendide de ces *Bacchantes* soulevées par un mystérieux délire ! Pourtant

la pureté artistique et morale leur font défaut, et *Aristophane* est dans le vrai quand il reproche au grand tragique de ne pas savoir mettre une *Pénélope* sur la scène ! Quoi de plus déplaisant que ses héros, quand encore, et par trop souvent, ils ne provoquent pas le sourire ? Citerons-nous son triste *Ménélas*, dans l'*Hélène*; son *Andromaque*, son *Electre*, qui n'est qu'une pauvre paysanne, son *Téléphe*, ce marchand infirme et ruiné ? Mais dès que sa fable quittant les régions héroïques se rapproche davantage du terre à terre de la vie commune, dès qu'elle descend des hauteurs tragiques pour se placer au sein de la famille et entrer presque dans le domaine de la *comédie sentimentale*, les effets les plus heureux se multiplient sous sa plume. Rappellerai-je ici l'*Iphigénie en Aulide*, l'*Ion*, et cette *Alceste*, la création la mieux réussie peut-être de son nombreux répertoire ? Ailleurs, mais avec moins de succès, Euripide s'attaque à l'intelligence de son auditoire, et veut le prendre par l'intérêt de l'action. De là les complications, et les jeux de scène ! Tandis que l'ancienne tragédie agit sur le cœur, c'est plutôt à la curiosité du spectateur que le drame nouveau s'adresse; de là encore un dialogue raisonneur, affiné en pointes, et parfois insupportable à tous autres auditeurs qu'aux subtiles citoyens d'Athènes : de là ces sentences disposées comme les fleurs dans les plates-bandes d'un jardin ; de là enfin tout cet appareil psychologique, qui n'a rien de commun avec les sensations sortant immédiatement du sujet, et demande ses effets à l'observation et à la logique générales. Dans la *Médée*, le poète a la prétention de copier au plus près la vie humaine : aussi l'héroïne n'oubliera-t-elle pas de prendre « de l'argent avant de se mettre en route ! » Du combat terrible qui doit se livrer dans son âme entre l'amour maternel et la jalousie, le lecteur impartial ne

verra rien ou presque rien chez Euripide. Enfin et toujours il substitue des opinions, des tendances, à la mise en scène purement poétique. Non qu'il aille jusqu'à l'allusion directe aux affaires du jour : mais en agitant les questions sociales plutôt encore que les questions politiques, au fond, et par voie de conséquence, il entre en contact avec le *radicalisme* politique et philosophique de son siècle ; il se constitue le premier et l'éloquent apôtre des *doctrines humanitaires et cosmopolites*, cet irrésistible dissolvant de la vieille nationalité athénienne ! Voilà le vrai, le sérieux motif de l'opposition que firent au poète irréligieux et anti-patriote bon nombre de ses contemporains : voilà le secret de l'étonnant enthousiasme qu'il a excité chez la génération nouvelle et chez l'étranger. On ne vit plus en lui que le poète de la tendresse et de l'amour, que le poète aux maximes et aux tendances progressives, que le propagateur des idées de philosophie et d'humanité. De fait, et par Euripide, la tragédie grecque ayant dépassé son propre niveau, retomba brisée sur elle-même ; mais cette catastrophe ne fit qu'accroître encore le succès du poète ; la nation voulut se dépasser à son tour, et à son tour elle se perdit. En vain *Aristophane*, ce rude critique, avait pour lui et les bonnes mœurs et la vraie poésie : dans le champ de l'histoire, les œuvres de l'imagination n'agissent pas seulement selon la mesure exacte de leur valeur esthétique, leur influence croît par cela même qu'elles ont pressenti l'esprit du temps ! En cela, nul poète n'a été doué à l'égal d'Euripide ! Aussi, voyez son succès ! Alexandre en fait sa lecture assidue. Aristote modèle sur son drame les règles de sa poétique tragique : la jeune poésie et la jeune école des arts plastiques à Athènes s'inspirent de sa méthode ! La *comédie nouvelle* ne fait autre chose que de le transporter tout entier dans son théâtre ; les peintres qui ornent les *vases*

de la dernière époque ne vont plus chercher des sujets dans les vieilles épopées ; ils les empruntent aux fables d'Euripide ! Enfin, et à mesure que la Grèce s'abandonne aux idées de l'hellénisme nouveau, la gloire et l'influence du poète vont grandissant : partout chez l'étranger, en Égypte ou à Rome, médiatement ou immédiatement il donne le ton à la *Grécité*.

C'est en effet la Grèce d'Euripide qui est importée chez les Romains par les voies les plus diverses ; elle s'y impose et s'y acclimate encore plus vite à l'aide des contacts directs que sous la forme des traductions. La scène tragique s'est installée à Rome en même temps que la scène comique (p. 192), Mais les frais matériels chez la première dépassant de beaucoup les dépenses de la seconde, les Romains y regardèrent de près, surtout durant la guerre contre Hannibal, et d'ailleurs, les dispositions du public ne lui ouvraient pas une aussi brillante carrière (p. 195). Les comédies plautiniennes ne font que de rares allusions aux drames tragiques, et ces allusions même peuvent ne se référer qu'aux originaux. L'unique poète tragique de ce temps qui ait eu des succès, est le contemporain de Nævius et de Plaute *Quintus Ennius*, plus jeune qu'eux, il vécut de 515 à 585. Les comiques, ses confrères, le parodièrent de son vivant. Mais ses drames se jouèrent et se déclamèrent jusque sous les empereurs.

Nous sommes infiniment moins bien renseignés sur le répertoire tragique que sur celui de la comédie romaine. En somme, on peut affirmer qu'il subit les mêmes lois. Il se compose en grande partie de traductions de pièces grecques. Les sujets sont de préférence puisés dans les aventures du siège de Troie, ou dans les légendes qui s'y rattachent. La raison en est manifeste. Tout ce cycle mythique était devenu familier aux Romains grâce aux leçons des pédagogues. Et puis, n'y avait-il pas là tout

La tragédie
à Rome.

239 av. J.-C.
469.

un bagage commode de moyens matériels de terreur : le meurtre d'une mère, les infanticides dans les *Euménides*, dans *Alcméon*, dans *Chresphonte*, dans la *Mélanippe*, dans la *Médée* : le sacrifice d'une jeune vierge dans la *Polyxène*, les *Erechtides*, l'*Andromède*, l'*Iphigénie*? Qu'on ne l'oublie pas, ce public grossier était accoutumé aux combats de gladiateurs! Les rôles de femmes, les esprits faisaient sur lui l'impression la plus profonde.

Mais au milieu des remaniements opérés par la tragédie romaine, ce qui nous frappe le plus, après la suppression du masque, c'est la suppression du *chœur*. Le théâtre comique à Rome ne comportait plus ce dernier ; et l'arrangement même de la scène ne lui laissait plus de place : l'*orchestre* avec son *autel* au centre (*ὄρχηστρα, θυμέλη*), où se mouvait le chœur athénien avait disparu, ou n'était plus qu'une sorte de *parquet* abandonné à certains spectateurs¹. Aussi à Rome plus d'évolutions, plus de danses artistement mêlées de musique et de chant déclamé, et si parfois le chœur essaye de se produire encore, il n'a plus ni sens ni importance. Pareillement, les arrangeurs tragiques ne se faisaient faute ni de changer le mètre, ni d'abrégier ou de bouleverser les détails. Prenons l'*Iphigénie* latine : soit que le poète ait copié un autre modèle, soit qu'il ait inventé cette modification, nous y voyons le chœur des femmes d'Euripide changé en un chœur de soldats.

Pour nos modernes, les tragédies du vi^e siècle de Rome ne sauraient s'appeler de bonnes traductions : néanmoins il convient de reconnaître que le drame d'Ennius a reproduit son original avec une fidélité

¹ [Il était réservé aux sénateurs et personnages de distinction, comme aujourd'hui nos fauteuils ou stalles d'orchestre, qui sont loués à plus haut prix.]

plus exacte que la comédie plautinienne ne l'a fait pour Ménandre¹.

L'histoire de la tragédie grecque à Rome, et son influence morale ont passé, comme on voit, par les mêmes

Influence morale
de la tragédie.

¹ Citons, comme terme de comparaison, les fragments qui suivent de la *Médée* d'Euripide et de celle d'Ennius :

Εἶθ' ὦφελ' Ἄργους μὴ διαπτάσθαι σκάφος
Κόλχων ἐς αἴαν κυανέας Συμπληγάδας
Μηδ' ἐν νάπαισι Πηλίου πεσεῖν ποτα
Τμηθεῖσα πύκνη, μηδ' ἐρετμῶσαι χέρας
Ἀνδρῶν ἀρίστων, οἱ τὸ πάγχρυσαν δέρας
Πηλία μετέλθον. Οὐ γὰρ ἂν δέσποιν' ἐμῆ
Μήδεια πύργους γῆς ἐπλευσ' Ἰωλγίας
Ἐρωτι θυμὸν ἐκπλαγείσ' Ἰάσονος.

(V. 1-9.)

[« Plût au ciel que le navire Argo n'eût jamais volé vers la terre de Colchos, le long des *Symplegades* azurées ; ou que jamais dans les forêts du *Pélion* le pin ne fût tombé sous la hache, mettant la rame aux mains des héros, accourus pour *Pélias* à la conquête de la toison d'or! Alors *Médée*, ma maîtresse, n'aurait point navigué vers les tours d'*Iolchos*, blessée au cœur de son amour pour *Jason*! »]

Voici la traduction d'Ennius :

Utinam ne in nemore Pelio securibus
Cæsa accidisset abiegna ad terram trabes;
Neve inde navis inchoanda exordium
Cœpisset, que nunc nominatur nomine
Argo, qua vecti Achivi delecti viri
Petebant illam pellem inauratam arietis
Colchis, imperio regis Pelia, per dotum!
Nam nunquam hera errans mea domo efferret pedem
Medea, animo egro, amore sævo saucia.

[« Plût au ciel que dans les bois du *Pélion* la hache n'eût pas jeté à terre le tronc coupé des pins, ni qu'alors on eût commencé de construire ce navire, fameux sous le nom d'*Argo*, où montèrent ces hommes choisis parmi les *Achéens*, allant, par ordre du roi *Pélias*, chercher en *Colchide*, aidés de la ruse, la toison dorée du bélier! *Médée*, ma maîtresse, n'eût pas quitté sa demeure, errante aujourd'hui, le cœur malade, et blessée d'une cruelle blessure d'amour! »]

Les différences dans la traduction latine sont remarquables. Nous n'y signalons ni les tautologies ni les périphrases, mais bien plutôt les explications données des noms mythologiques moins connus des Romains, ou leur suppression totale. Des *Symplegades*, du pays d'*Iolchos*, il n'est plus question. Ennius dit ce que c'est que le navire *Argo*, que *Pélias*, etc. En revanche, ce qu'on appelle un *contre-sens* est chez lui fort rare.

phases que la comédie. Si par le fait, et à cause des différences entre les deux genres, l'hellénisme a pu se maintenir plus pur et plus vivace dans le genre tragique, il n'en est pas moins vrai que là aussi les exigences de la scène locale ont provoqué, chez Ennius, son principal représentant, et chez ses confrères, des manifestations plus nettement anti-nationales, et des tendances *propagandistes* dont ils avaient d'ailleurs la pleine conscience. Si Ennius ne fut pas le plus grand poète du VI^e siècle, il a été du moins le poète le plus influent de son époque. Le Latium n'était pas sa patrie : à moitié Grec par son point de départ (il était *Messapien* d'extraction, et Grec par l'éducation), il vint à trente-cinq ans se fixer à Rome. Simple domicilié d'abord, ensuite citoyen (en 570) (p. 71), il y vécut, fort petitement d'abord, du produit de ses leçons de latin et de grec, du prix de ses pièces dramatiques, et enfin et surtout des générosités des Romains illustres, des Publius Scipion, des Titus Flamininus, des Marcus Fulvius Nobilior, ces fervents partisans des idées de l'hellénisme nouveau, toujours prêts à payer le poète qui chantait leur éloge et celui de leurs aïeux, ou qui, faiseur de vers officiels, les accompagnait dans les camps, sa lyre toute montée pour la louange de leurs futurs exploits. Ennius un jour a élégamment retracé et les conditions de sa vie de *client* et les heureuses aptitudes qui l'y avaient fait trouver des succès¹. Cos-

484 av. J.-C.

¹ Il n'est point douteux, en effet, et les anciens le déclarent, qu'il faisait son propre portrait dans les vers qui suivent du VII^e livre de ses *Chroniques*..... Le consul appelle ses affidés et confère avec eux :

*Hocce locutu' vocat, quicum bene sæpe libenter
Mensam, sermonesque suos, rerumque suarum
Comiter impertit : magnam quom lassu' diei
Partem fuisset de summeis rebu' regundeis.
Consilio, endo foro lato, sanctoque senatu,
Quoi res audacter magnas parvasque jocumque*

mopolite par sa naissance et par sa condition sociale, il avait su s'assimiler toutes les nationalités au milieu desquelles il avait vécu : à la fois grec, latin, osque même, il s'était gardé de se donner à un seul peuple. Tandis que chez les autres poètes primitifs de Rome, la grécité a conquis leurs efforts et leurs œuvres, plutôt qu'ils n'ont eu le dessein de se livrer à elle ; tandis qu'ils ont tous plus ou moins essayé de se placer sur le terrain national et populaire, Ennius, lui, avec une netteté merveilleuse d'esprit, est entré en pleine liberté

*Eloqueretur, tincta maleis, et quæ bona dictu,
Ecomeret, si quid vellet, tutoque locaret
Quicum multa volup, ac gaudia clamque palamque ;
Ingenium quoi nulla malum sententia suadet
Ut faceret facinus : levis, haud malu', doctu', fidelis,
Suavis homo, facundu', suo contentu', beatus,
Scitu', secunda loquens in tempore, commodu', verbum
Paucum, multa tenens antiqua, sepulta vetustas
Quæ facit, et mores veteresque novosque tenentem,
Multarum veterum legum, divomque hominumque
Prudentem, qui multo loquere tacereve posset
Hunc....., etc.]*

(A. Gell., XII, 4.)

A l'avant-dernier vers, je propose d'écrire :

Multarum rerum leges divomque hominumque.

[Ayant ainsi parlé, il appelle un homme avec lequel il aime à partager sa table et ses discours, lui parlant d'une humeur affable de ses affaires, et se délassant des fatigues d'une journée donnée en grande partie à la chose publique, au vaste *forum* et à l'auguste sénat. Avec lui, il ouvre la bouche sans crainte : sujets graves ou légers, plaisanteries et jeu de mots, peu importe ! sa parole se teint de malice ou se répand en accents pleins de bontés ; il la place en lieu sûr ! Avec lui, il prend ses plaisirs et ses joies, en secret ou en public. C'est un homme qui jamais ne pense à mal ; encore moins, ne pousse à mal faire ! Léger sans méchanceté, il est savant, fidèle, doux, éloquent ; content de son sort, heureux et sensé ; disant les choses à propos ; facile d'humeur ; parlant peu, retenant beaucoup ; sachant les choses d'autrefois, ensevelies sous les temps ; au fait des mœurs anciennes et nouvelles ; possédant les vieilles lois divines et humaines. C'est à un tel homme...etc.

Et Aulu-Gelle d'ajouter : « Voilà l'ami qui convient aux hommes » haut placés par la naissance et la fortune ! L. Ælius Stilo assura souvent qu'Ennius, en écrivant ces vers, avait songé à lui-même, et qu'il y avait déposé la peinture de ses mœurs et de son esprit ! — Aul. Gell., *loc. cit.*]