

Tragédie romaine et tragédie grecque : Accius et Euripide

Autor(en): **Mariotti, Italo**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica**

Band (Jahr): **22 (1965)**

Heft 4

PDF erstellt am: **16.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-19476>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Tragédie romaine et tragédie grecque: Accius et Euripide

Par Italo Mariotti, Fribourg

Les rapports entre la civilisation latine et la civilisation grecque: voilà un des problèmes capitaux de la philologie classique, dès sa naissance. Au cours des siècles, ce problème n'a cessé d'être examiné aux points de vue les plus divers, suivant les tendances et les penchants se développant dans la culture vivante d'Europe. Les discussions sur la supériorité d'Homère ou de Virgile, attestées déjà dans l'antiquité chez Macrobe par exemple, passionnèrent les doctes de la Renaissance¹. Aujourd'hui nous nous apercevons que la question était mal posée, avant tout parce qu'il est vain de vouloir établir une sorte de classement parmi des poètes de première grandeur et sur des assises aussi faibles que celles de la rhétorique. La solution que les Romantiques ont donné au problème était fondée sur un des idola baconiens les plus fermes du XIX^e siècle, c'est-à-dire sur l'exaltation du sentiment, qu'ils concevaient comme une force native et absolument (nous dirions abstraitement) originale vis-à-vis d'une Raison envisagée à la manière de leurs adversaires intellectualistes. Or, nous avons compris à présent que l'originalité est une conquête soit pour les artistes soit pour les peuples; elle n'est ni *ἐνθουσιασμός* immédiat ni création ex nihilo. On ne saurait plus faire grief aux Romains de leur disposition à accueillir les produits de la civilisation grecque, disons de leur philhellénisme, à défaut duquel – comme l'enseignait déjà Jacob Burckhardt – l'héritage grec eût été presque nul pour notre civilisation². Ce philhellénisme est plutôt le signe d'une conscience profonde des lois gouvernant le progrès de l'humanité.

Donc, le problème que le philologue se pose aujourd'hui n'est plus celui de l'opposition entre l'imitation et l'originalité envisagée à la manière des Romantiques. Après les travaux de Friedrich Leo, d'Eduard Fraenkel et de Günther Jachmann il faut plutôt étudier la manière d'imiter, et de traduire, que les textes latins nous révèlent. Ce n'est pas le cas d'expliquer ici combien les trois concepts de traduction, d'imitation et d'émulation étaient proches pour la mentalité romaine; je ne saurais insister non plus sur le caractère de la traduction de Livius Andronicus, une nouvelle 'dimension' poétique léguée par le grammai-

* Je reprends dans cet article quelques thèmes de ma leçon inaugurale donnée à l'Université de Fribourg le 19 février 1965.

¹ Prop. 2, 34, 65s.; Dom. Af. ap. Quint. Inst. 10, 1, 86 (*Anth. lat.* 740, cf. 713. 777); Macr. Sat. 5, 2ss.; Comparetti, *Virgilio nel Medioevo* (éd. Pasquali) I 5. 25ss. 31. 82. 100. 187. 251; Zabughin, *Virgilio nel Rinascimento ital.* I 28s. 41s. 287s., II 5s. 14s. 20ss.

² Ed. Fraenkel, *Rome and Greek Culture* (Oxford 1935) = *Kleine Beiträge z. klass. Philologie* II (Roma 1964) 583ss.; *Il filellenismo dei Romani*, Studi Urbin. 31 (1957) 5ss.

rien italote à la tradition littéraire européenne³. Un examen détaillé de cette technique chez les différents poètes^{3a}: voilà un instrument qui peut bien faire progresser la science dans ce domaine, en décelant ces «propriétés profondes» de l'écrivain que Valéry nommait «sensibilité formelle»⁴. Cet examen nous révèle d'une manière concrète l'originalité du poète romain et le timbre particulier de sa voix.

Nous nous sommes proposé d'éclaircir divers faits concernant les relations entre la tragédie latine et la tragédie grecque, par l'exemple d'Accius et d'Euripide. Nous laisserons dans l'ombre les données connues, ou bien nous en toucherons un mot par nécessité, notre exposé se bornant à certains éléments nouveaux qui nous semblent dignes d'être remarqués. Accius est le tragique latin dont le plus grand nombre de fragments nous a été conservé; son texte est pourtant énormément lacuneux et les possibilités de recourir aux sources sont fort rares. Pour deux pièces seulement il est possible de comparer directement un bon nombre de fragments avec leurs originaux, à savoir pour les Bacchantes et pour les Phéniciennes. Les sujets de ces tragédies sont thébains et toutes deux sont modelées sur des pièces conservées d'Euripide.

Avant de passer à un examen circonstancié des fragments les plus remarquables, je préfère m'arrêter sur la signification et sur l'origine du pathos. En effet le pathos, aussi bien pour le fond que pour la forme, constitue le trait le plus voyant des traductions des tragiques. Il domine également dans ce qui reste des Bacchantes et des Phéniciennes latines. Cette composante pathétique, on le sait, est l'élément fondamental du style oratoire élevé, le *genus grande* ou *ἀδρόν*; pour Cicéron l'essence même de l'art oratoire réside dans le pathos: *παθητικόν*, dit-il, *in quo uno regnat oratio*⁵. Aussi le style d'Accius et de ses devanciers est-il, en tant que pathétique, riche en élaboration rhétorique, surchargé de mots rares et précieux, agencé d'une manière symétrique, bourré d'allitérations propres à la tradition indigène et de figures gorgianiques^{5a}. Un attirail certainement excessif pour notre goût moderne. Mais il faut se représenter que ce qui peut aujourd'hui sembler emphase vide et jeu froid de spécialiste répondait à une exigence de recul, de perspective, à un sentiment répandu de vénération à l'égard de l'âge mythique des dieux et des héros. Cette exigence intime s'alliait à un penchant bien romain pour le grandiose, qui apparaît déjà dans la tradition culturelle et juridique indigène. Les mêmes considérations sont valables pour la tragédie de sujet romain: Naevius, qui s'inspirait pourtant de certains exemples grecs, avait saisi le premier que la réalité

³ A. Reiff, *Interpretatio, imitatio, aemulatio* (Diss. Köln 1959) et M. Fuhrmann, *Gnomon* 33 (1961) 445ss.; S. Mariotti, *Livio Andronico e la traduzione artistica* (Milano 1952).

^{3a} A. Traina, *Pathos ed ethos nelle traduzioni tragiche di Ennio*, *Maia* 16 (1964) 112 (et tout l'article, avec l'Addendum p. 276s.); *Commento alle traduzioni poetiche di Cicerone*, *Atti del I Congresso internaz. di studi ciceroniani* (Roma 1961) 431ss. (important aussi pour la signification de *uertere*).

⁴ Valéry, *Oeuvres* (éd. Hytier) II 551 (*Tel quel*: Littérature, Rhétorique).

⁵ Cic. *Orat.* 128.

^{5a} Boissier, *Le poète Attius* (Paris 1857) 121ss.; A. Goette, *De L. Accio et M. Pacuvio* (Progr. Rheine 1892) 18ss.; L. Koterba, *De sermone Pacuviano et Acciano* (Diss. Wien 1905) 185ss.; Leo, *Litgesch.* 400ss.

historique romaine n'est pas inférieure à celle des légendes grecques pour ce qui est du tragique et du grandiose. Par ailleurs, on rencontre çà et là des passages qui s'inspirent à davantage de sobriété et d'exacte mesure: tel le récit du songe de Tarquin le Superbe dans le *Brutus* d'Accius⁶, où le ton est plus paisible, où le pressentiment étonné et douloureux du roi se manifeste avec la simplicité que tout homme retrouve à l'approche du malheur. Mais le fait demeure que, quelle que soit la nature de nos sources, l'élément pathétique et rhétorique a une prépondérance bien nette. A cet élément s'associe la préférence donnée aux intrigues compliquées et romanesques que l'on retrouve aussi chez Euripide.

Or, la plus grande partie des caractéristiques qui sont considérées, à juste titre du reste, comme spécifiques de la tragédie romaine remontent bien au-delà des débuts de la poésie latine⁷. Les tragiques de Rome développent certaines tendances du drame d'Euripide et de ses successeurs immédiats, de la deuxième moitié du Ve siècle. Je dirai mieux: ces poètes, plus euripidéens qu'Euripide lui-même, avaient déjà exagéré quelques-unes des tendances de leur illustre maître. Les sources anciennes en portent témoignage pour le plus fameux d'entre eux, cet Agathon que connaissent tous les lecteurs du *Banquet*. Certes, je ne prétends pas rattacher directement Livius Andronicus et ses successeurs à Agathon: je désire simplement indiquer un certain goût commun, une méthode de travail clairement attestée pour un poète tragique grec et reparaissant chez les tragiques latins. Les sources de ces derniers, on le sait, étaient plutôt les trois grands classiques du genre, et cet Aristarque dont Ennius tira son *Achille* appartenait à la génération d'Euripide. Les poètes de Rome les sentent d'une façon nouvelle, moins classique, qui se trouve déjà préfigurée et fixée chez les tragiques de la fin du Ve siècle. Voici en bref les traits attestés aussi bien pour ces poètes, pour Agathon notamment, que dans la tragédie romaine de Livius Andronicus à Accius. Avant tout, l'élaboration rhétorique, d'empreinte gorgianique; le goût pour la *γνώμη*, d'inspiration sophistique et euripidéenne; la disparition des stasima qu'Agathon remplaçait par des *ἐμβόλιμα*, soit des intermèdes essentiellement musicaux. Ils n'avaient aucun rapport avec le sujet de la pièce, de sorte qu'ils pouvaient passer d'une pièce à l'autre – au dire d'Aristote – et qu'ils devaient donc tomber tout naturellement en désuétude. Autre élément, la susdite tendance à accumuler quantité de faits, au détriment – comme il se doit – de la peinture des mœurs et des caractères, de l'éthopée, et souvent sans aucun souci de la vraisemblance. Ce procédé, disons-le par parenthèse, s'explique aisément à une époque où l'on ne demandait plus au poète de raconter la vérité, comme au temps d'Homère, d'Hésiode ou de Solon⁸. Et dans la tragédie, on le sait de reste, le fait sacré revivait, aux origines. Le scepticisme douloureux d'Euripide ainsi que son esprit critique avaient contribué d'une manière décisive, sous cet aspect comme sous tant d'autres, à la transformation

⁶ Leo 403.

⁷ S. Mariotti 62 ss.

⁸ Par ex. Snell, *Die Entdeckung des Geistes*³ (Hamburg 1955) 138.

de la tragédie en spectacle purement humain. Or, dans un spectacle de ce genre, à la complexité recherchée des trames, à la violence des sentiments que les procédés rhétoriques mettaient encore en relief, répondait – chez Euripide déjà, mais davantage chez Agathon – une remarquable virtuosité musicale, conforme aux innovations de Timothée. La musique d'Agathon était particulièrement pathétique, et Aristophane raillait dans ses *Thesmophories* la nouveauté de ses mètres et de ses *κομμοί*⁹. Ces traits mélodiques, négligés par les dramaturges du IV^e siècle, reparaîtront dans tout le drame latin. En effet, à l'instar de la recherche des couleurs rhétoriques, la richesse lyrique de la tragédie a influencé la comédie des Latins¹⁰. Est-ce par hasard que, non pas évidemment l'élément musical, mais l'élément pathétique et rhétorique de la tragédie apparaît aussi dans l'épopée de l'époque républicaine? Le penchant romain pour la solennité et pour l'éloquence doit entrer en ligne de compte, certes, mais je ne saurais nier comme composante l'influence du style tragique sur l'épopée. Livius, Naevius et Ennius ont composé leurs poèmes épiques plutôt à la fin de leur carrière poétique, comme Virgile. Une technique déterminée, des procédés particuliers s'étaient empreints dans leur style. Du reste, ils voyaient bien les affinités existant entre les tragiques athéniens et Homère, que les tragiques avaient imité. Pour les théoriciens, la tragédie et l'épopée appartenaient pareillement au style élevé¹¹.

Euripide et ses épigones immédiats ont eu donc une influence décisive sur la poésie latine archaïque, ainsi que sur la littérature alexandrine. Euripide a vraiment frayé le chemin, avec Aristote, à cette culture hellénistique et romaine qui, fécondée par le Christianisme, conduira l'humanité au seuil du monde moderne. Le tourment de son âme, que reflètent les antinomies de son art – il est le plus tourmenté des poètes antiques et pour cela le plus tragique, *τραγικώτατος τῶν ποιητῶν* –, le tourment de son âme est issu de certaines exigences anticipatrices et inassouvies. Central est le contraste, profondément senti, entre la liberté de l'individu et les puissances mystérieuses qui la limitent. Cette angoisse de la condition humaine, il la représente avec une singulière vigueur dans les *Bacchantes*, à côté du motif dionysiaque qu'il chante en poète plutôt qu'en converti¹². Accius, en reprenant cette pièce fameuse, aura été séduit par ses aspects pathétiques plutôt que par le thème si humain qui poussait le poète d'Athènes à la recherche de Dieu, selon la définition de Gennaro Perrotta^{12a}. Car c'étaient ces aspects-là, nous pouvons l'affirmer tranquillement, qui frappaient son imagination formée à cette école que nous connaissons; ils répondaient du reste aux exigences du public romain, bien moins préparé que celui de l'Attique au Ve siècle. L'aveuglement du roi, la furie des bacchantes, le sort terrible d'Agavé qui a mis en pièces le corps

⁹ Les sources chez P. Lévêque, *Agathon* (Paris 1955). Cf. J. Waern, *Zum Tragiker Agathon*, *Eranos* 54 (1956) 87 ss.

¹⁰ Ed. Fraenkel, *Elementi plautini in Plauto* 323 ss.

¹¹ Aristot. *Poet.* 1449 b 9 ss., etc.; Wehrli, *Der erhabene u. der schlichte Stil*, *Phyllobolia für P. Von der Mühl* 17 s. 21.

¹² Perrotta, *Storia d. letterat. greca*⁵ II (Milano-Messina 1954) 86.

^{12a} *Storia* 88 s.

de son propre fils, les pleurs de Cadmos: voilà quelques-uns des motifs qui ont sollicité l'écrivain latin. Il ne faut pas oublier, en outre, l'importance des drames dionysiaques qui avaient été déjà mis en scène à Rome: cette tradition remontait à Naevius¹³.

Le premier point de contact entre les Bacchantes latines et la pièce homonyme d'Euripide on le trouve dans certains vers du prologue, débité par Dionysos et décrivant Thèbes se livrant à la fureur orgiaque. Les éditeurs d'Accius donnent deux sénaires iambiques (235s. R.³):

*deinde omni stirpe cum incluta Cadmeide
uagant matronae percitatae insania.*

Le texte n'est pas tout à fait sûr. Les manuscrits de Nonius p. 467, qui cite ce passage au sujet de *uagant* au lieu de *uagantur*, donnent d'une manière nette: *Accius Baccheis: deinde omnis stirpe cum incluta Cadmide uagant matronae percitatae tumultu uecordi uagas insania. Turpilius Leucadia: uultu uecordi uagas insania. Accius Tereo: eqs.* L'explication paléographique la plus simple me paraît la suivante: dans l'archétype les trois mots *Turpilius Leucadia uultu* avaient été omis à cause de l'homéotéleute *tumultu - uultu*: saut du même au même, selon la terminologie de Louis Havet¹⁴. Comme il arrive dans bien d'autres cas, s'étant aperçu de sa faute, le copiste – après avoir ajouté la partie sautée – a répété le groupe des mots qu'il avait écrits trop tôt, c'est-à-dire *uecordi uagas insania*. Un signe devait marquer la suppression du premier groupe *uecordi uagas insania*: ce signe a été négligé par les copistes postérieurs; peut-être même n'a-t-il jamais été apposé. Mais alors, *insania* n'appartiendrait pas à Accius¹⁵ et il faudrait lui attribuer *tumultu*¹⁶. Remarquons en passant que *Cadmeide*, proposé par Joseph Mercier, n'est étayé par aucun exemple de la tragédie grecque¹⁷; la forme latine ne s'appuie pas non plus sur aucun exemple de la latinité préclassique: *Cadmeis* n'est pas employé avant Ovide¹⁸. Toujours est-il que *Cadmis* de son côté serait un hapax, qui reproduirait l'adjectif grec féminin *Καδμίς -ιδος* attesté chez Ibycos, *παρελέξατο Καδμίδι κόρυρα*¹⁹. Aussi le texte est-il incertain, et il serait osé de proposer ici une scansion lyrique²⁰.

Jusqu'au vers 31 de l'original le dieu parlait de ses conquêtes d'Asie précédant

¹³ A. Pastorino, *Tropaeum Liberi* (Arona 1955).

¹⁴ Manuel de critique verbale 130. 174.

¹⁵ Nous devrions donner *insania* à Turpilius (121–122 R.³) avec Lindsay.

¹⁶ Cf. Acc. 485, praet. 1 R.³; Hor. Carm. 3, 15, 10 *pulso Thyias ... concita tympano*, etc. *Percitatae tumultu* donnerait un effet sonore remarquable (voir par ex. Marouzeau, *Traité de stylistique lat.*³ 29).

¹⁷ La forme *Καδμηίς*, ionienne, dans un des fragments de Nauck (adesp. 177) est conjecturale.

¹⁸ *Metam.* 3, 287; 4, 545, etc.; Ps.Verg. *Culex* 111 (pour la datation, Büchner RE VIII A 1, 1104).

¹⁹ Ibycos parle de Sémélé. Il s'agit du fragm. 15 B. (et D. = 21 Page), ap. Anon. *Anecd. Oxon.* I 255, 7 (cf. Herodian. II 231, 10; I 85, 28 Lentz), qui cite *Λαοδανίς, Πριαμίς, Καδμίς*.

²⁰ Il faudrait reconnaître un tétramètre crétique (*deinde omnis stirpe cum incluta Cádmeide*), avec *cum* allongé à la fin du premier membre, suivi d'un tétramètre bacchique (*uagant matronae percitatae tumultu*).

son arrivée à Thèbes, la ville de Sémélé; à présent il donne libre cours à son indignation contre les sœurs de sa mère qui avaient refusé de reconnaître son origine divine. Voilà pourquoi – dit-il – il les a poussées loin de leurs demeures, égarées, en proie à la fureur orgiaque. Et maintenant il ne manque pas d'exprimer son superbe contentement pour la force inéluctable de sa vengeance (Bacch. 23s. 26s. 32ss.):

Πρώτας δὲ Θήβας τῆσδε γῆς Ἑλληνίδος
ἀνωλόλυξα ...
... ἀδελφαὶ μητρός, ἃς ἤκιστ' ἐχρῆν,
Διόνυσον οὐκ ἔφασκον ἐκφῦναι Διός ...
Τοιγάρ νιν αὐτὰς ἐκ δόμων ὥστρον ἐγὼ
μανίαις · ὄρος δ' οἰκοῦσι παράκοποι φρενῶν ·
σκεπήν τ' ἔχειν ἡνάγκασ' ὀργίων ἐμῶν,
καὶ πᾶν τὸ θῆλυ σπέρμα Καδμείων ὅσαι
γυναῖκες ἦσαν ἐξέμηννα δωμάτων²¹.

Peut-être *deinde* répondait-il au καὶ du v. 35, mais il n'est pas clair de quelle façon l'énoncé s'agençait chez Accius. Ce qui est clair est que l'expression πᾶν τὸ θῆλυ σπέρμα Καδμείων ὅσαι γυναῖκες ἦσαν est rendue en latin par *omnes ... matronae*. On peut bien conserver la leçon des manuscrits *omnis*; en tout cas, c'est un nominatif pluriel²². Le ton du texte grec a été transposé en latin grâce à des moyens stylistiques différents: je voudrais justement remarquer, outre le terme *matronae*, qui reproduit à la romaine le concept de femmes libres avec une nuance de noblesse et de dignité, le grand relief donné à l'adjectif *omnes*. Cette mise en relief est obtenue à l'aide de la position initiale immédiatement après *deinde* (simple formule de passage) comme, chez Euripide, καὶ πᾶν; mais surtout elle est obtenue à l'aide d'une disjonction très forte: *omnes*, et puis le sociatif accompagné de deux adjectifs, et puis encore *uagant*, et puis enfin *matronae*²³. Dans le texte grec suit ὁμοῦ δὲ Κάδμου παισὶν ἀναμειγμέναι: pêle-mêle, sans aucune distinction sociale, les femmes thébaines et les filles du grand Cadmos – le héros fondateur de la ville – s'adonnent au même fol enthousiasme. Cette nuance, qui démontre encore une fois la puissance de Bacchus, est rendue en latin par le moyen d'un mot poétique, *incluta*, séparé d'avec *stirpe* par la préposition et accompagné du patronymique. La 'traduction' d'Accius n'est nullement servile. Elle réussit à rendre le sens et le ton de l'original par différents procédés: l'ordre des mots, les termes rares et solennels, des expressions typiquement romaines, telle *matronae*. Mais il y a encore une différence capitale. Je voudrais souligner comme dans la pièce grecque Dionysos rapporte, avec la fierté du triomphateur mais aussi avec un détachement mesuré, l'action qu'il a accomplie: ἐξέμηννα δωμάτων – et auparavant ἐκ δόμων ὥστρον ἐγὼ – 'je les ai chassées, aiguillonnées, loin de leurs

²¹ Καδμείων 'ἀπὸ κοινοῦ' (avec ἐπιμονή).

²² Nom. plur. en -is: Enn. *Ann.* 107 (voc.) et 546; Plaut. *Mil.* 678 et 883; Acc. 494; CIL I² 584, 13 (an 117 av. J.-C.), cf. 583, 77; Varr. *L. lat.* 8, 66, etc.: Neue-Wagener³ I 381s., II 60. 119; Sommer²⁻³ 382; Traina, *Naevianum*, *Latinitas* 2 (1953) 133.

²³ Hyperbate de *omnis*: Fraenkel, *Horace* 152.

demeures'. Accius, au contraire, décrit plutôt l'effet de cette action: 'elles rôdent excitées. . .' Il remplace le rapport de Bacchus par une image pittoresque, l'action ponctuelle (indiquée par l'aoriste) par un présent duratif: *uagant* 'elles vont rôdant, elles continuent de rôder' est bien plus imprécis, plus indéterminé. On aperçoit là la recherche d'un art plus suggestif, en un certain sens plus pictural, qui frappe d'une façon expressive et allusive, plutôt que sobre et claire suivant les normes de la plus pure littérature classique. Beaucoup est donc laissé à l'imagination de l'auditeur ou du lecteur, d'après la technique raffinée et subtilement rhétorique de l'*ἔμφασις*. L'*ἔμφασις* donne un sens qui va au-delà de ce que les mots seuls expriment; elle peut avoir comme but exclusif la *uenustas*, l'élégance, soit un but artistique²⁴.

Voyons un autre exemple. Lorsque Euripide veut dire que les bacchantes sont sur les montagnes, il écrit qu'elles 'habitent la montagne', *ὄρος οἰκοῦσι* (la montagne est évidemment le Cithéron); il dit que 'sous les verts sapins elles demeurent au milieu des rochers sans abri', *χλωραῖς ὑπ' ἐλάταις ἀνορόφοις ἦνται πέτραις* (Bacch. 38). Penthée, dans ce qu'on a appelé le deuxième prologue, le prologue humain, rapporte qu'il a appris loin de Thèbes que les femmes de la ville ont abandonné leurs maisons et qu'à présent elles 'courent sur les montagnes ombragées' (Bacch. 218s.):

ἐν δὲ δασκίῳσι / ὄρεσι θοάζειν.

A ce deuxième passage correspond avec toute probabilité le fragment cité par Macrobe (237 R.³):

et nunc siluicolae ignota inuisentes loca.

Cette expression est vague: le poète a estompé les contours nets de l'image d'Euripide d'une manière délibérée, à dessein. Les 'montagnes ombragées' deviennent des forêts dans le composé poétique *siluicolae* dont Naevius avait usé pour désigner certaines tribus primitives²⁵; elles deviennent *ignota loca*. Accius reste dans l'imprécision, dans un certain mystère. Laissons de côté l'allitération *inuisentes - ignota* (senti comme *ignota*)²⁶. Penthée s'étonne que des matrones aillent *inuisere*, 'voir, visiter', ces lieux inconnus et abandonnés. On saisit l'horreur des Anciens pour les montagnes: on se souvient de Tite-Live décrivant l'épouvante suscitée par les Alpes. Les pionniers de l'admiration moderne pour les montagnes en parlent du reste encore avec un mélange d'amour et de crainte²⁷. D'ailleurs, ce n'est qu'à l'époque romantique que l'amour pour la montagne deviendra général

²⁴ Tryph. II. *τρόπ.* III 199, 14ss. Spengel (Eustath. ad *E* 503ss., cf. ad *A* 534, *θ* 515, *λ* 523) etc.; Quint. *Inst.* 8, 2, 11 et 3, 83ss.; 9, 2, 66.

²⁵ *Bell. Poen.* 21 Mor. (= 11 Strz.).

²⁶ Cf. Sommer²⁻³ 215. 233s. 266.

²⁷ Madame de Sévigné dit: «Nos montagnes sont charmantes dans leur excès d'horreur»; elle parle d'«épouvantables beautés»: *Lettres* (éd. Gérard-Gailly) III 877 (3 févr. 1695). D'autre part, tandis que le protagoniste de la Nouvelle Héloïse accompagne Julie à «un réduit sauvage et desert, mais plein de ces sortes de beautés qui ne plaisent qu'aux ames sensibles et paroissent horribles aux autres», dans ses Confessions Rousseau dira: «Jamais pays de plaine, quelque beau qu'il fut, ne parut tel à mes yeux. Il me faut des torrens, des rochers, des sapins, des bois noirs, des montagnes, des chemins raboteux à monter et à descendre, des précipices à mes côtés, qui me fassent bien peur»: *Oeuvres compl.* II (éd. Guyon, etc.) 518 (*Nouv. Hél.* IV 17), I (éd. Gagnebin et Raymond) 172 (*Confess.* IV ad f.).

et sans limites²⁸. Il est clair quand même que déjà à d'autres époques, en d'autres milieux, le charme des hauts lieux, un charme religieux surtout, avait fasciné les hommes. Sans parler de l'Ancien Testament, c'est justement dans les Bacchantes d'Euripide que l'on peut remarquer çà et là une plus vive attention accordée au paysage alpestre^{28a}. Le Cithéron est naturellement mentionné plusieurs fois dans cette pièce. Il ne serait pas prudent, me semble-t-il, de vouloir déterminer auquel de ces passages devait se rapporter le fragment 243s. R.³ *ubi sanctus Cithaeron / frondet uiridantibus fetis*. Je désire seulement faire remarquer, outre la grandiloquence du style – que le rythme anapestique souligne –, outre l'allitération et le soin qui se trouve accordé à la couleur (*uiridantibus*), le concept romain de *sanctitas*.

D'une façon analogue, il est impossible de déterminer avec certitude à quels vers de l'original correspondait l'invocation au dieu, en rythme dactylique selon la reconstruction de Friedrich Leo; un sénair et demi d'après Ribbeck, qui donne un texte différent (240s. R.³):

*O Dionyse pater, pater optime,
uitisator, Semela genite, euhie*²⁹.

Euripide a plus d'une fois *Βρόμις Βρόμις*³⁰, avec la reduplication restaurée dans le texte latin (à bon droit, nous semble-t-il) par Leo. Cette reduplication est caractéristique du style ému; *pater* appartient à la tradition religieuse des Latins, ainsi que l'accumulation des attributs divins; *uitisator* est un autre exemple de composé élevé, qui reviendra chez Virgile. On regrettera seulement que dans sa reconstruction Leo ait dû sacrifier la forme *genitus*, que les manuscrits donnent au lieu de *genite*. Or, le nominatif à la place d'un vocatif, et avec des vocatifs, est attesté – outre que chez Plaute – chez Ennius et dans d'anciennes formules juridiques et sacrées³¹. On pourrait, je pense, obvier à cette difficulté par une simple transposition, en lisant *genitus Semela euhie*. On sauve ainsi le nominatif *difficilior* donné par les manuscrits, de même que le mètre. L'ordre des mots est plus précieux. Cet ordre, avec le nom d'un des parents à la deuxième place, revient chez Plaute par exemple, et chez Accius lui-même, *gnato Laerta*³².

Au contraire, la leçon transmise doit être conservée au v. 251 R.³, où l'on a corrigé de différentes manières. Les manuscrits donnent un septénaire trochaïque suivi de *ludo atque taedis fulgere*. C'est très évidemment un dimètre iambique. Or, ce dimètre se rencontre chez Plaute après un septénaire; Varron, par ailleurs, l'atteste explicitement pour Accius, en fonction de clausule^{32a}. L'hendiadys – ou

²⁸ Friedländer, *Sittengesch.* 9-10 IV 151 ss.

^{28a} Cf. G. Pasquali, *Orazio lirico* (Firenze 1920 = 1964) 549 ss. (et I. Troxler-Keller, *Die Dichterlandschaft des Horaz* [Heidelberg 1964] 95 s.).

²⁹ Mss. (Macr. *Sat.* 6, 5, 11): *o D. pater optime u. Semela genitus euhia*. Leo, *De trag. romana* 19 (= *Ausgew. kleine Schr.* I 209).

³⁰ *Bacch.* 412. 584.

³¹ Kühner-Holzweissig I 447 s. (cf. Hofmann-Szantyr, *Lat. Syntax und Stilistik* 24).

³² Plaut. *Epid.* 35 *prognatus Theti*; Acc. 131 R.³

^{32a} Varr. fr. 38 Fun. (Ruf. VI 556 Keil); Acc. 665 R.³ *an haec iam obliti sunt Phryges?*

mieux le zeugma – qui en résulte est assez osé; il est à la fois vague et plein de lumière. Ce qui est bien conforme à la manière d'Accius que nous sommes en train de définir. Bacchus danse heureux sur le Parnasse et on le voit 'briller de l'éclat des torches et de l'orgie'. C'est comme une tache de couleur vive, intense et aux contours peu nets dans un tableau (si j'ose dire) de Van Gogh.

Il vaut la peine de comparer aussi le v. 453 d'Euripide avec le v. 254 d'Accius:

ἀτὰρ τὸ μὲν σῶμ' οὐκ ἄμορφος εἶ, ξένε.

formae figurae nitiditatem, hospes, geris.

Penthée dit à Bacchus, chez Euripide: 'quant au corps, tu n'es pas laid, étranger', ou mieux 'tu n'es pas mal fait du tout, étranger', avec *litote*. L'énoncé est de ton plutôt familier; son dessin, surtout, est précis, avec *σῶμα* qui rend l'idée de la manière la plus directe, tandis que dans les Bacchantes latines le trait est plein d'éclat, les contours sont estompés. La *litote*, assez banale, est négligée: à sa place, un nom abstrait typique du *color poeticus*, un abstrait qui se paie même le luxe d'être un hapax, *nitiditas* de *nitidus* 'brillant, lumineux'. Un autre abstrait également précieux se rencontre au v. 259, *laetitudo* au lieu de *laetitia*:

*quanta in uenando affecta est laetitudine*³³.

Agavé qui soulève sur son thyrses la tête de son enfant 's'en va' – dit le poète grec – 'enorgueillie de son butin funeste', *θήρα δυσπότημα* (v. 1144). Nous préférons la sobriété d'Euripide, mais son imitateur romain ressent le besoin de rendre le pathos de la situation par une phrase exclamative, d'une touche moelleuse. *Quanta* exclamatif a bien moins de netteté que *magna*.

Mais passons à l'autre tragédie, je veux dire aux Phéniciennes. Ici les parallèles sont moins nombreux et moins sûrs que pour les Bacchantes. Preuve que le poète latin a usé d'une plus grande liberté dans la refonte de cette pièce d'Euripide. Toute la tragédie d'Oedipe y est condensée autour de l'opposition entre Étéocle et Polynice: les faits antérieurs sont mentionnés dans le prologue; les développements ultérieurs sont anticipés à la fin du drame. C'est la technique dont nous avons parlé, visant à la complexité spectaculaire de l'intrigue. La critique ancienne définissait la trame des Phéniciennes par l'adjectif *παραπληρωματικόν* 'rempli, truffé'^{33a}. Cette complexité théatrale, ainsi que l'attrait de la nouveauté, expliquent – du moins en partie – le choix d'Accius. La nouveauté: l'histoire des Labdacides était en effet célèbre, mais aucun poète avant Accius, auteur aussi d'une Antigone, n'avait porté à la scène romaine (que nous sachions) une tragédie concernant le drame d'Oedipe et de sa famille.

Un des fragments les plus violents était probablement présent à l'esprit de Cicéron dans la première Catilinaire³⁴. Étéocle s'adresse avec fermeté à Polynice: *Καὶ σὺ τῶνδ' ἔξω κομίζων τειχέων ... ἔξιθι χθονός ... ἔξιθ' ἐκ χώρας* (Eurip. Phoen.

³³ *affectio est* mss (Non. p. 132): *affectist* L. Müller, Rhein. Mus. 24 (1869) 240 et *De Accii fabulis disputatio* (Berlin 1890) 25. Je ne suis pas d'accord avec Ribbeck, *Die röm. Tragödie* 573s.

^{33a} Argum. Phoen. ad f.

³⁴ Ribbeck ad l. (Cic. *Catil.* I 5, 10).

593. 614. 636). Trop peu pour un tragique latin, je serais tenté de dire pour un tragique posteuripidéen. Chez Accius, la sobre et puissante détermination de l'original se résout en un cri, où quatre synonymes, tous des composés avec *ex-* (il n'est pas nécessaire de penser aux ἐξ- du texte grec), remplissent le premier hémistiche du septénaire: *egredere exi ecfer te elimina urbe* (592 R.³⁵). La virgule que les éditeurs impriment après *te* est discutable: *elimina* demande probablement, comme *ecfer*, le pronom objet³⁵. On aurait ainsi un double dikôlon: *egredere exi* plus *ecfer te elimina*.

Une redondance pareille aux vers 594s.:

*incusant ultro, a fortuna opibusque omnibus
desertum abiectum afflictum ex animo expectorant.*

Un simple mot, *δυστυχῆ* (Bacch. 875), donne prise à cette orgie de pathos rhétorique: *a fortuna opibusque* couple de synonymes, *omnibus* allitération à la fin du vers, *desertum abiectum afflictum* trikolon avec allitération partielle et homéotéleute. Le second vers se termine sur une allitération marquée et sur un mot rare. Je tiens à faire remarquer surtout que dans ce vers tous les mots (*ex animo* est naturellement un mot phonétique) sont liés par la synalèphe; tous les mots du vers précédent sauf le premier sont également en synalèphe. Ce n'est pas le fait du hasard, évidemment, ni d'un certain laisser-aller: Accius peut être accusé de boursofflure, non de négligence, il s'en faut. Il était aussi, on le sait de reste, un philologue, vouant son attention aux moyens de l'art tragique et à son histoire. De toute évidence, la répétition de la synalèphe est ici voulue: il s'agit d'un procédé expressif soulignant avec insistance une image, un sentiment, une situation donnée. Les poètes classiques aussi s'en servent, d'une manière plus sobre naturellement: voir par exemple Virgile, Georg. 2, 441; Aen. 3, 658³⁶.

Examinons maintenant, pour terminer, les quatre vers du prologue des Phéniennes latines (581ss. R.³):

*Sol, qui micantem candido curru atque equis
flammam citatis feruido ardore explicas,
quianam tam aduerso augurio et inimico omine
Thebis radiatum lumen ostentum tuum ... ?*

Euripide avait écrit (Phoen. 1ss.):

ὦ τὴν ἐν ἄστροις οὐρανοῦ τέμνων ὁδὸν
καὶ χρυσοκολλήτοισιν ἐμβεβῶς δίφροις
Ἥλιε, θοαῖς ἵπποισιν εἰλίσσων φλόγα,
ὥς δυστυχῇ Θήβαισι τῇ τόθ' ἡμέρᾳ
ἀκτὴν' ἐφῆκας κτλ.

Friedrich Leo, qui a intégré (*tuum*) est à la fin du fragment, a mis en évidence l'omission du premier vers grec et a démontré, à l'aide d'une scolie, que le philologue Accius tenait un compte exact du travail critique dont avaient été l'objet

³⁵ Thes. L. L. s.v.

³⁶ Par ex. Williams ad Verg. Aen. 3, 655-658 et 5, 235-238.

les tragédies qu'il allait refaire en latin³⁷. Au vers 3 *φλόγα* est traduit sans effort par *flammam*; le composé rare *χρυσοκολλήτοιςιν* par *candido* 'blanc éblouissant, éclatant'³⁸, un autre mot (allitérant avec *curru*) qui n'est pas du tout affecté mais qui rend une autre touche lumineuse. Ensuite, *ἀκτῖνα* est traduit par deux mots de la même sphère sémantique, *radiatum lumen*. Accius, en outre, ajoute *micantem*, que l'hyperbate *micantem ... flammam* met en relief. Cet hyperbate est assez fort et la position de *citatis* en face de *equis*, avec *flammam* au milieu, est très recherchée: cela fait penser (sur un autre plan, j'en conviens) à la lyrique de Pindare et d'Horace. En outre, Accius ajoute encore *feruido ardore*. Une amplification évidente de l'image de la flamme ardente et brillante du soleil. D'une façon analogue, l'élément pathétique *ὥς δυστυχή* est amplifié, non pas comme au v. 595 mais tout de même par deux couples synonymiques: *aduerso augurio et inimico omine*. D'ailleurs, il m'importe d'attirer l'attention sur le fait que manque l'élément le plus précis, et en un certain sens plus réaliste, des vers d'Euripide. L'image d'Hélios est humanisée selon la tradition la plus pure du sentiment religieux des Grecs (l'Aphrodite de Sapho, par exemple, est si profondément déesse et si humainement proche): Hélios est monté, et se trouve donc, sur son char, *ἐμβεβώς*, comme un mortel quelconque. Son char trace quand même sa route parmi les étoiles du ciel (*οὐρανοῦ* va avec *ἐν ἄστροις* comme M. Fraenkel vient de le confirmer)³⁹. *Ἐμβεβώς* est négligé par Accius. Nous le comprenons bien, à présent: à la touche ferme et nette du grand art hellénique il répond par un dessin plus flou, plus estompé, malgré l'expressivité riche et souvent exagérée des couleurs. Rythmes pleins de mouvement, *con espressione* plutôt qu'*adagio*, «gouffres immenses» de douleurs, lumière intense et vive: fidèle au procédé rhétorique de l'*ἐμφασις*, au sens le plus technique du mot, Accius n'aime pas les déterminations trop proches de la réalité quotidienne. Sa réalité à lui est plutôt artificieuse, quoique justifiée aussi bien sur le plan historique que sur le plan psychologique, comme on l'a vu; celle d'Euripide franchit les millénaires.

³⁷ Leo, *De trag. romana* 4s. (= *Ausgew. kleine Schr.* I 193). A W.-H. Friedrich, *Hermes* 76 (1941) 120s., qui trouve une contradiction entre *quianam* et *ostentum est*, on pourrait objecter que nous ne pouvons exclure un contexte de ce genre: 'pourquoi t'es-tu levé si funeste ce matin, comme le jour de l'arrivée de Cadmos?'.
³⁸ Thes. L. L. s.v.; J. André, *Etude sur les termes de couleur dans la langue lat.* (Paris 1949) 31 ss.

³⁹ Ed. Fraenkel, *Zu den Phoenissen des Euripides*, Sitzb. Bayer. Akad. 1965, I 5.