

Aux origines du théâtre à Rome: l'excurtus livien*

Pascale Paré-Rey

Université Jean Moulin Lyon 3

pascale.rey@univ-lyon3.fr

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4170-8254>

At the origins of theater in Rome: the Livian excursus

Nous proposons de relire la fameuse notice de Tite-Live sur l'introduction du théâtre à Rome en nous demandant s'il nous apprend véritablement ce que furent les origines de cette pratique, et, le cas échéant, ce qu'il nous propose de différent ou de complémentaire. Cette question sera traitée grâce à l'examen de la structure du passage et de sa situation dans l'économie de l'histoire livienne; grâce à la lecture des étapes parcourues par l'historien; grâce à l'analyse des questions soulevées par l'apparition des *ludi scaenici* et par le rôle de Livius Andronicus.

Mots clés: *ludi scaenici; fabula; argumentum; satira; Livius Andronicus; primus inuentor; histrio; Étrurie; Varron.*

We offer a re-reading of Livy's famous excursus on the introduction of theatre at Rome, having these questions in mind: does he really teach us what the origins of this practice were? If not, which topic, different or complementary, does he propose? We base our inquiry on the study of the structure and the place of the passage in the Livian history; on a reading of the different steps surveyed by the historian; on an analysis of the questions raised by the apparition of the *ludi scaenici* and the role played by Livius Andronicus.

Key words: *ludi scaenici; fabula; argumentum; satira; Livius Andronicus; primus inuentor; histrio; Etruria; Varro.*

Cómo citar este artículo / Citation: Paré-Rey, Pascale 2019: «Aux origines du théâtre à Rome: l'excurtus livien», *Emerita* 87 (2), pp. 203-225

* Cette réflexion est issue d'un projet, initié par M. Ledentu et G. Salamon, qui a réuni à Lyon pendant plusieurs mois des groupes de travail sur l'origine des genres littéraires à Rome. Je les remercie tous deux de m'avoir donné l'occasion de cette recherche. Je tiens à exprimer également ma reconnaissance à Gilles van Heems qui a bien voulu partager ses connaissances sur Tite-Live et sur les Étrusques pour le commentaire de ce passage.

I. LE TEXTE

Le propos que tient Tite-Live dans le célèbre passage de ses *Ab Vrbe Condita Libri* (Liu. VII.2-3) s'insère dans la période allant de 366 à 356 où se dénombrent onze consulats mixtes, c'est-à-dire associant plébéiens et patriciens, en vertu de la nouvelle loi licinio-sextienne permettant une telle configuration. Mais «les quatre premières années à collèges éponymes mixtes sont vides d'événements et pour ainsi dire annulées: la première soi-disant par la malveillance du sénat; les trois autres par une peste obstinée, qui ne laisse place qu'à une série d'expériences de conjurations religieuses, traitées d'ailleurs en excursus de remplissage»¹. Parmi ces conjurations religieuses, on trouve: lectisterne, conjurations non spécifiées, danses de «ludions» étrusques, jeux du cirque, plantation du clou, et peut-être sacrifice personnel de M. Curtius². Tite-Live, en parcourant plus d'un siècle d'histoire pour suivre une évolution, partant d'une tentative d'expiation par l'institution de *ludi scaenici* en 364 et aboutissant à l'apparition de formes théâtrales codifiées en 240 grâce aux diverses innovations introduites par Livius Andronicus, s'écarte dans cette digression de la méthode annalistique et s'exerce à une prolepse remarquable à divers égards. En voici le texte, accompagné d'une traduction³.

VII 2.1 Et hoc et insequenti anno T. Sulpicio Petico C. Licinio Stolone consulis pestilentia fuit. Eo nihil dignum memoria actum, 2 nisi quod pacis deum exposcendae causa tertio tum post conditam Urbem lectisternium fuit; 3 et cum uis morbi nec humanis consiliis nec ope diuina leuaretur, uictis superstitione animis ludii quoque scenici – noua res bellicoso populo, nam circi modo spectaculum fuerat – inter alia caelestis irae placamina instituti dicuntur.

4 Ceterum parua quoque, ut ferme principia omnia, et ea ipsa peregrina res fuit. Sine carmine ullo, sine imitandorum carminum actu ludiones ex Etruria acciti, ad tibicinis modos saltantes, haud indecoros motus more Tusco dabant. 5 Imitari deinde eos iuuentus, simul inconditis inter se iocularia fundentes uersibus, coepere; nec absoni a uoce motus erant. 6 Accepta itaque res saepiusque usurpando excitata. Vernaculis artificibus, quia ister Tusco uerbo ludio uocabatur, nomen histrionibus inditum; 7 qui non, sicut ante, Fescennino uersu similem

¹ Appendice de Bayet et Bloch 1968, p. 88.

² Voir Bayet et Bloch 1968, p. 88, n. 2 de l'appendice.

³ Le texte est celui établi de Bayet et Bloch 1968. Les traductions, sauf mention contraire, sont personnelles.

[incompositum] temere [ac rudem] alternis iaciebant, sed impletas modis saturas descripto iam ad tibicinem cantu motuque congruenti peragebant. 8 Liuius post aliquot annis, qui ab saturis ausus est primus argumento fabulam serere, idem scilicet – id quod omnes tum erant – suorum carminum actor, dicitur, 9 cum saepius reuocatus uocem obtudisset, uenia petita puerum ad canendum ante tibicinem cum stauisset, canticum egisse aliquanto magis uigente motu quia nihil uocis usus impediabat. 10 Inde ad manum cantari histrionibus coeptum diuerbiaque tantum ipsorum uoci relictas. 11 Postquam lege hac fabularum ab risu ac soluto ioco res auocabatur et ludus in artem paulatim uerterat, iuuentus histrionibus fabellarum actu relicto ipsa inter se more antiquo ridicula in-texta uersibus iactitare coepit; unde exorta quae exodia postea appellata consertaque fabellis potissimum Atellanis sunt⁴; 12 quod genus ludorum ab Oscis acceptum tenuit iuuentus nec ab histrionibus pollui passa est: eo institutum manet, ut actores Atellanarum nec tribu moueantur et stipendia, tamquam expertes artis ludicrae, faciant. 13 Inter aliarum parua principia rerum ludorum quoque prima origo ponenda uisa est, ut appareret quam ab sano initio res in hanc uix opulenti regnis tolerabilem insaniam uenerit.

VII 3.1 Nec tamen ludorum primum initium procurandis religionibus datum aut religione animos aut corpora morbis leuauit.

VII 2.1 Cette année-là⁵ et la suivante, sous le consulat de Titus Sulpicius Péticus et de Gaius Licinius Stolon, l'épidémie dura⁶. Aussi ne fit-on rien qui fût digne de mémoire, 2 si ce n'est que, pour obtenir la paix des dieux⁷, il y eut un lectisterne, pour la troisième fois depuis la fondation de la Ville⁸; 3 et

⁴ La phrase *unde exorta quae exodia postea appellata consertaque fabellis potissimum Atellanis sunt* pose différents problèmes de texte. Pour une discussion du passage, voir Oakley 1998, pp. 67-68. Quant au terme de *conseruata* en particulier, il figure dans certains manuscrits (et il faudrait alors traduire par «exodes plutôt préservés dans les fables Atellanes», par opposition à l'idée de dégradation exprimée par *pollui*), mais nous garderons, avec tous les éditeurs, *conserta*, puisque les *exodia* ne sont pas «inclus» dans les Atellanes mais se tiennent après, en clôture de spectacle.

⁵ C'est-à-dire en 365 avant J.-C.

⁶ Le début de l'épidémie, et quelques-unes de ses victimes, sont mentionnées peu avant: Liu. VII 1.7: *pestilentia ingens orta*.

⁷ Pour la notion de *pax deorum*, voir Oakley 1997 à propos de Liu. VI 1.12.

⁸ Un lectisterne est un banquet où les hommes invitent les dieux – leurs statues étant placées sur des lits de parade – afin d'apaiser leur colère. Les dieux, redevables de cette invitation, doivent ensuite se montrer favorables. Il est fait mention du premier en V 13.6, qui eut lieu en 399 avant J.-C., mais pas du deuxième, qui semble avoir eu lieu en 392 avant J.-C. Le

comme ni les mesures prises par les hommes ni l'aide divine ne diminuaient la virulence de la maladie, la superstition ayant gagné les esprits, on institua, dit-on, y compris des jeux scéniques – chose nouvelle chez un peuple guerrier⁹, car il n'avait connu que le spectacle du cirque – entre autres moyens d'apaiser¹⁰ la colère céleste. 4 Et ce fut d'ailleurs une chose modeste, comme presque tout ce qui débute¹¹, et encore, une pratique étrangère. Sans aucun chant, sans gestuelle imitative accompagnant les chants, des danseurs¹², qu'on fit venir d'Étrurie, qui sautaient au rythme du joueur de flûte¹³, accomplissaient, à la façon toscane, des mouvements qui n'étaient pas sans grâce¹⁴. 5

lectisterne appartient à une série de «prodiges» qu'il initie; pour l'attitude de Tite-Live vis-à-vis de ces prodiges et leur utilisation littéraire, voir Levene 1993.

⁹ Tite-Live n'est pas le seul à peindre les Romains ainsi: cf. Suet., *Gramm.* 1.1: *Grammatica Romae ne in usu quidem olim, nedum in honore ullo erat, rudi scilicet ac bellicose etiam tum ciuitate, necdum magnopere liberalibus disciplinis uacante*; Porc.-Licin., fr. 1.1-2: *Poenico bello secundo Musa pinnato gradu / intulit se bellicosam in Romuli gentem feram*. Au *topos* se mêle l'opposition elle aussi traditionnelle entre le fait de s'illustrer sur scène ou au combat.

¹⁰ Le terme de *placamina* employé ici par Tite-Live est rare; il est synonyme de *piaculum* (sacrifice expiatoire) et de *placamentum* (moyen d'apaiser), plus courants.

¹¹ *Topos* des *parua principia*: cf. Liu. VI 34.5.

¹² *Ludio* est une variante rare de *ludius*, attestée notamment chez Denys d'Halicarnasse (II 71.4), où le latin est translittéré: *καί εισιν οὔτοι τῆς πομπῆς ἡγεμόνες καλούμενοι πρὸς αὐτῶν ἐπὶ τῆς παιδιᾶς τῆς ὑπὸ Λυδῶν ἐξευρηθῆσαι δοκούσης λυδιῶνες* «Ce sont les chefs du cortège et sont appelés par les Romains «ludiones», du nom d'un jeu dont les Lydiens semblent avoir été les inventeurs». Il n'est sans doute pas indifférent que Tite-Live choisisse ce terme, certainement motivé par un jeu sur la (fausse) étymologie de «*ludius* de *Lidi*» puisque règne l'idée d'une origine lydienne des Étrusques. Voir sur cette «diversification sémantique» correspondant à une «diversification fonctionnelle» Tagliafico 1994, pp. 51-57 sur *ludiones* / *ludii* et Briquel 1986.

¹³ On traduit ainsi le terme *tibicen*, joueur de *tibia*, très souvent représenté sur les reliefs sacrificiels à Rome (voir Huet 2007, pp. 54-57). La *tibia* est une sorte de «flûte» double, mais «s'emploie pour désigner, dans son acception la plus large, les instruments à vent fonctionnant au moyen d'anches [...]. Le joueur de *tibia* (*tibicen*) est presque toujours représenté un tuyau dans chaque main, pinçant les anches entre ses lèvres et les faisant vibrer d'un même souffle» (Péché 2007, pp. 22-29).

¹⁴ On trouvera des représentations de danseurs et de musiciens étrusques dans la somme de Steingraber 2006. Quant à Jannot 1993, pp. 56-70, il compare les danseurs armés, semblant accomplir un rite d'action de grâce pour une victoire, et les danseurs satyriques, à la fonction parodique, permettant justement aux premiers de se livrer à leurs pratiques rituelles (dances, jeux et musique) en toute liberté et efficacité.

Ensuite les jeunes gens commencèrent à les imiter, échangeant, en parallèle¹⁵, des plaisanteries en vers rudimentaires¹⁶, et leurs mouvements n'étaient pas sans s'accorder avec leurs paroles. 6 Cette pratique fut dès lors¹⁷ introduite, et, à mesure qu'on se l'appropriait, prit son essor. Les artistes locaux, parce que le danseur était appelé «(h)ister» en langue étrusque, reçurent le nom d'histrions¹⁸; 7 or ceux-ci n'improvisaient plus à tour de rôle, comme avant¹⁹, des vers semblables au fescennin²⁰, mais interprétaient de bout en bout des satires pleines de rythmes²¹, avec un chant qui désormais se réglait sur le joueur de flûte et un mouvement qui était en harmonie. 8 Livius, quelques années plus

¹⁵ L'adverbe *simul* en latin signifie que cette pratique coexiste avec les simples danses étrusques qui continuent d'avoir cours.

¹⁶ Sur ces *uersus inconditi*, qui n'étaient pas si rares, voir Liu. IV 20.1-2: *Omnibus locis re bene gesta, dictator senatus consulto iussuque populi triumphans in urbem rediit. Longe maximum triumphis spectaculum fuit Cossus, spolia opima regis interfecti gerens; in eum milites carmina incondita aequantes eum Romulo canere*: l'adjectif est employé pour qualifier les *carmina* des soldats célébrant Cossus, rentrant en triomphe avec son armée et portant les dépouilles opimes; voir aussi D. H. VII 72.10-12, dans un passage modelé sur celui de Fabius Pictor décrivant une procession aux *ludi Romani*.

¹⁷ La conjonction *itaque* indique que Tite-Live veut expliquer comment, à partir de la participation enthousiaste des jeunes à ces manifestations, se sont formés les acteurs locaux. Ensuite, il explique tant leur nom (histrions) que la chose (la professionnalisation des acteurs, et les activités des *uernaculi artifices*).

¹⁸ Ici, contrairement au paragraphe 11, le terme *histrion* ne signifie pas qu'il s'agit d'acteurs professionnels. Mais le terme *artifices* qui les désignent juste avant oui: c'est le même que Tite-Live emploie quand il parle d'artistes étrusques, brutalement interrompus dans leur spectacle par le roi de Véies (V 1.5 *artifices, [...] ex medio ludicro repente abduxit*).

¹⁹ *Sicut ante <fieri solebat> ou <iaciebantur>*: la comparaison renvoie aux *iocularia* précédemment cités.

²⁰ Il semble ici que l'expression *fescennino uersu* ne renvoie pas à un type de versification particulier mais à tout le jeu, dans sa forme et son contenu. Voir, pour le lien entre fescennin et rusticité, Hor., *Epist.* II 1.145-146: *Fescennina per hunc inuenta licentia morem / uersibus alternis opprobria rustica fudit*.

²¹ Cf. pour *modis* Val.-Max. II 4.4: *paulatim deinde ludicra ars ad saturarum modos perrepsit*; Cic., *Leg.* II 39: *Illud quidem <videmus>, quae solebat quondam conpleri severitate iucunda Livianis et Naevianis modis*. Ce qu'il importe ici de noter, c'est que Tite-Live fait un lien entre cette étymologie (dérivation de *satura* à partir de l'adjectif *satur* «plein de») et la description de ces formes dramatiques *impletae modis*, selon une tendance bien romaine à jouer sur le terme *satura* (voir Gowers 1993, pp. 109-126 et Delignon 2006).

tard²², laissant les satires, osa²³ le premier composer une pièce autour d'une intrigue; e) comme il interprétait lui-même –de même que tout le monde à l'époque– ses propres chants, 9 comme d'assez nombreux rappels lui avaient fatigué la voix, et que, après en avoir été autorisé, il avait placé un enfant chargé du chant devant le joueur de flûte²⁴, il joua les parties chantées avec des mouvements bien plus vigoureux, parce que l'usage de sa voix ne l'entraînait en rien²⁵. 10 À partir de là, les acteurs commencèrent à avoir à leur disposition un chanteur²⁶, tandis qu'ils se réservaient les seules parties parlées. 11 Lorsque, en vertu de cette règle théâtrale²⁷, la chose s'était éloignée du rire et de la plaisanterie débridée, et que le jeu s'était progressivement transformé en technique, les jeunes gens cédèrent l'interprétation des pièces aux histrions et se mirent, selon l'usage antique, à se lancer des railleries entremêlées de vers. 12 C'est de là qu'est issu ce qu'on appela plus tard des «exodes», que l'on rattacha plutôt aux fables atellanes²⁸; ce genre de divertissement, reçu des

²² Comprendre: non après 364 mais après les premières *saturae*; voir Oakley 1998, p. 41, n. 4: «*post a. annis* must mean a number of years after the first composition of *saturae* and not from 364; thus, rightly, e.g., Reizenstein [*sic*] (1918) 243», et Reizenstein 1918, pp. 233-258.

²³ Les termes *audere* et *audacia*, comme *τολμᾶν* et *τόλμα*, sont usuels pour renvoyer à la hardiesse et à l'innovation littéraire; cf. Catul. 1.5-6: *cum ausus es unus Italorum / omne aeuum tribus explicare cartis*; Hor., *Serm.* II 1.10: *Aut si tantus amor scribendi te rapit, aude...* et Prop. II 10.5-6: *Quod si deficiant uires, audacia certe / laus erit.*

²⁴ Cet enfant doublant le *tibicen* n'est cependant pas représenté dans la documentation iconographique (voir Steingraber 2006); et il n'en est pas non plus question dans la tradition étrusque (voir Thuillier 1985, pp. 251-253, à propos des manifestations accompagnées de musique chez les Étrusques).

²⁵ Cf. Val.-Max. II 4.4 *adhibito pueri ac tibicinis concentu gesticulationem tacitus peregit.*

²⁶ Outre une interprétation difficile ici à donner précisément à *histrionibus* et à *ad manum* (ce qui conduit S. P. Oakley 1998, p. 65 à obéliser †*ad manum cantari histrionibus*†), cette donnée est contredite par les faits: interchangeabilité des *actor* et *cantor* dans les comédies de Plaute, allusion au chant de Roscius chez Cic., *De or.* I 254 et *Leg.* I 2.

²⁷ *Lex* signifie ici «loi du genre», comme dans ce passage de Cicéron à propos de l'historiographie: Cic., *De or.* II 62: *nam quis nescit primam esse historiae legem, ne quid falsi dicere audeat?*

²⁸ Les Atellanes étaient des pièces improvisées, nommées d'après le nom d'Atella, ville de Campanie, en Italie du Sud, d'où elles étaient originaires, et jouées autour de Rome dans le dialecte osque. Cette forme de farce exposait les aventures d'un nombre limité de personnages (Pappus le vieil homme, Maccus le clown, Dossenus le glouton, Bucco l'idiot), jouant dans des situations types. Voir la description qu'en fait Diom., *Gramm.* III: *tertia species est fabularum latinarum, quae a ciuitate Oscanorum Atella, in qua primum coeptae, appellatae sunt Atellanae, argumentis dictisque iocularibus similes satyricis fabulis graecis.*

Osques, les jeunes gens se le réservèrent et ne permirent pas qu'il fût souillé par les histrions. Depuis lors, il demeure établi que ceux qui jouent les Atellanes, comme s'ils étaient étrangers au métier de comédien, ne sont pas exclus de leur tribu et font leur service militaire²⁹. 13 Parmi les modestes débuts d'autres institutions, il m'a semblé que l'on devait également inclure la première origine de ces jeux, pour qu'il apparût combien, à partir d'un sain commencement, cette pratique en est venue à ce degré de folie qu'elle est à peine supportable par de riches royaumes. VII 3.1 Pourtant le premier commencement des jeux, dont la tâche était de conjurer des inquiétudes religieuses, ne soulagea ni les âmes de ces inquiétudes ni les corps de la maladie.

II. STRUCTURE

Pour tenter de mieux comprendre ce texte éminemment difficile, on peut proposer d'envisager sa structure de diverses manières. Il obéit à une composition circulaire³⁰: on commence par un problème sanitaire, une épidémie, qui doit être conjurée par des mesures d'expiation, et l'on termine avec l'effet, nul, des jeux scéniques institués à cette fin de réconciliation avec les dieux. Entretemps, ce qui était au sens propre une maladie (*pestilentia, uis morbi*) devient l'objet d'une métaphore médicale à des fins moralisantes (*pollui, ab sano initio, insaniam*), pour renouer, dans un ultime retournement, avec la maladie au sens propre (*nec... corpora morbis leuauit*), qui n'a pas été guérie. On peut également repérer une composition bipartite, avec d'une part, au stade pré-théâtral, une première évolution décrivant les modifications de ce qui est au départ une *res noua, parua et peregrina*³¹, et, d'autre part, au stade

²⁹ Tite-Live cherche peut-être à expliquer *a posteriori* le fait que les acteurs de comédie et de tragédie subissent au contraire l'infamie et sont exempts de service militaire (voir sur ces questions Ducos 1990). Cf. Cic., *Rep.* IV 10: *Cum artem ludicram scaenamque totam in probro ducerent, genus id hominum non modo honore ciuium reliquorum carere, sed etiam tribu moueri notatione censoria uoluerunt* (chez Aug., *Ciu.* II 13); enfin Val.-Max. II 4.4: *quod genus delectationis... uacuum nota est... nec a militaribus stipendiis repellitur*, qui emprunte certainement à Tite-Live.

³⁰ Voir Oakley 1998, p. 42 et Ogilvie 1965, index s. u. «ring construction».

³¹ Association de l'origine étrangère et de la nouveauté qui se retrouve chez Tite-Live, Liu. VIII 11.1: *noua peregrinaque omnia priscis ac patriis praeferendo* et chez Sen., *Epist.* 104. 13, car la *peregrinatio* introduirait le voyageur aux nouveautés: c'est un *topos* de l'historiographie républicaine et de la littérature érudite.

théâtral, une seconde évolution marquée par l'apparition de l'*argumentum* dans la *fabula*. Le pivot se situe autour de la rupture chronologique, en 240: alors que l'évolution qui vient d'être décrite semble lente et très graduelle (partie du récit où domine l'imparfait), on passe assez brusquement à cette année précise, alors que Tite-Live ne mentionne pour l'introduire que *post aliquot annis*; la rupture est également qualitative puisque désormais (partie du récit où dominant le parfait avec même quelques présents pour parler de l'exception des acteurs d'Atellane) tous les ingrédients du théâtre sont réunis. Cette structure bipartite pourrait expliquer les expressions redondantes de *prima origo* et de *primum initium* (expressions toutes deux complétées par *ludorum*), qui renvoient au premier état des *ludi*, quand la chose était encore modeste, mais saine (*ab sano initio*), avant l'ampleur démesurée qu'elle a prise ensuite, selon Tite-Live. Enfin le texte est organisé par une succession d'étapes, qu'il importe de détailler davantage, ce qui nous permettra de voir quelle représentation Tite-Live donne de l'origine du théâtre.

1. Ludorum prima origo: la première origine des jeux ou le stade pré-théâtral

L'introduction des *ludi scaenici* en 364 avant J.-C. est présentée comme troisième solution, solution par défaut, après l'inanité des deux premières: mesures prises par les hommes (*humanis consiliis*, dont le lectisterne évoqué plus haut) et aide divine (*ope diuina*) qui n'ont pu venir à bout d'une épidémie virulente (*pestilentia, uis morbi*). Cet événement est suffisamment remarquable pour être rappelé dans la *periocha* 67, abrégé de ce livre VII:

Liu., *Perioch.* 7. Duo noui magistratus adiecti sunt, praetura et curulis aeditas. Pestilentia ciuitas laborauit eamque insignem fecit mors Furi Camilli. Cuius remedium et finis cum per nouas religiones quaeretur, ludi scaenici tunc primum facti sunt.

Deux nouvelles magistratures furent créées, la préture et l'édilité curule. La cité fut en proie à une épidémie de peste et celle-ci frappa les esprits en raison de la mort de Furius Camillus. Comme on cherchait un remède et un moyen d'y mettre fin par de nouvelles pratiques religieuses, on célébra alors pour la première fois des jeux scéniques (trad. Jal 1984).

L'abrégé mentionne la mort de Marcus Furius Camillus, le général Camille, que ne rappelle pas Tite-Live au cours de son récit, mais les diver-

gences sont fréquentes entre les faits consignés par l'auteur et l'épitomateur. Toujours est-il que les Romains, selon Tite-Live, ont agi faute de mieux, étant vaincus dans cette épreuve par la superstition (*uicti superstitione animis*), étant contraints de faire confiance à des rites apotropaïques. Ces jeux ont donc été institués selon l'historien dans un but précis, à titre de *placamina*, devant apaiser le courroux divin. Nous reconnaissons le cadre traditionnel, dans l'Antiquité, d'une fête religieuse, où les hommes devaient faire acte de foi, par des actions comme des sacrifices ou autres offrandes, pour plaire aux dieux ou les apaiser – un Dieu en particulier pour la Grèce, divinités variées, voire empereurs divinisés pour Rome³².

Cette innovation reçoit une qualification triple: il s'agit pour Tite-Live d'une *res noua*, ce qui peut sous-entendre la traditionnelle méfiance des Romains envers la nouveauté, teintée ici d'incongruité aux yeux du peuple romain, défini comme guerrier, justement par opposition avec les Étrusques souvent vus comme efféminés³³. C'est aussi une *res parua*, de peu d'importance (par opposition certainement à l'ampleur qu'elle connaîtra ensuite) et en outre *peregrina*, étrangère (par opposition à des éléments italiques qui vont s'y mêler). L'événement est ainsi qualifié plutôt négativement et par une série de privations (*sine carmine ullo*, *sine imitandorum carminum actu*) qui traduisent le fait que l'auteur se livre à une reconstruction, à rebours et en négatif, à partir de la situation contemporaine qu'il connaît, pour essayer de rendre compte d'une réalité qu'il semble se représenter assez mal. Après avoir présenté les faits, Tite-Live décrit, cette fois positivement, l'évolution de cette chose étrangère en diverses étapes que nous pouvons suivre.

a) (*sine carmine ullo...*) Des mouvements sans paroles

La toute première est celle de la venue de *ludiones* étrusques, pratiquant la danse (*saltantes*) au son de la flûte (*ad tibicinis modos*), sans *carmen* (sans chant) ni *actus* (sans gestuelle), mais pratiquant des *motus haud indecoros*,

³² Voir Rehm 2007, p. 184 et suiv. Malgré les disparités de détail, le déroulement comprenait: une procession menant au sacrifice, des événements précédant la performance, la performance elle-même, des événements postérieurs conclusifs. Il est frappant de voir que le schéma du texte de Tite-Live reproduit pratiquement ce schéma en l'étalant sur une durée de plusieurs années.

³³ La réputation d'efféminés qu'ont les Étrusques, que leur prêtent surtout les auteurs grecs (qui parlent de leur τρυφή), mais aussi romains (qui parlent d'*Etruscus obesus* ou *pin-guis*) est un *topos* de la littérature antique. Voir la mise au point de Liébert 2006.

des «mouvements non sans grâce». L'accent est mis sur la mode étrangère de ces spectacles (*more Tusco*).

b) (*imitari deinde...*) Des mouvements et des paroles en accord: stade de la gestuelle imitative

Puis la jeunesse romaine se met à jouer un rôle: elle intervient sur deux plans, en imitant (*imitari*) –certainement les mouvements des danseurs–, mais aussi en enrichissant cette pratique primitive (*simul coepere...*) par l'introduction de «vers rudimentaires» (*uersibus inconditis*), sur le mode de la plaisanterie (*fundentes iocularia*). En outre elle se met à lier ses mouvements (*motus*) à ses paroles (*nec absoni a uoce*): il y a une création et une recherche esthétique minimale, qui vise à harmoniser les deux composantes. Mais on peut aussi comprendre que les mouvements, s'accordant aux paroles, qui elles sont rudimentaires, sont moins élégants que ceux des Étrusques. La jeunesse romaine s'est approprié (*accepta res*) cette technique étrangère pour en faire un art, même s'il reste improvisé. Les paroles qu'elle mélange aux premières chorégraphies muettes sont les fameux vers «fescennins»³⁴, pratique qui se répète (*saepius usurpando*) et prend de l'ampleur (*excitata*).

c) (*accepta itaque res...*) Des mouvements et des paroles en accord, mais préparés et répétés par des professionnels, avec accompagnement musical: stade des satires

³⁴ Les Anciens faisaient dériver le terme de *fescenninus* soit du nom propre *Fescennia* (ville d'Étrurie ainsi nommée en langue falisque), pour associer le jeu à une localité (comme pour l'atellane, d'Atella), soit du nom commun *fascinum*, symbole phallique (Fest., p. 76: *Fescennini uersus, qui canebantur in nuptiis, ex urbe Fescennina dicuntur allati siue ideo dicti quia fascinum putabantur arcere*); soit encore de *fari*: les vers fescennins, comme des formules magiques, performatifs, font ce qu'ils disent. Dans les deux dernières acceptions, l'accent est mis sur l'origine latine et non étrangère. Mais les vers fescennins sont depuis longtemps considérés comme une pratique poétique pré littéraire étrusque ou du moins connue en terre étrusque. La question est liée à celle de l'existence de la littérature étrusque et à la conception que l'on s'en fait: quand a-t-elle pu voir le jour? sous quelle forme? On dispose de peu d'éléments, mais Tite-Live nous apprend que certains enfants étaient envoyés de Rome en Étrurie pour leur éducation (Liu. IX 36: *Caere educatus apud hospites, Etruscis inde litteris eruditus erat linguamque Etruscam probe nouerat. Habeo auctores uolgo tum Romanos pueros, sicut nunc Graecis, ita Etruscis litteris erudiri solitos*) et Varron parle même de *tragoedias tuscas* d'un certain Volnius (Varro, *Ling.* V 55: *sed omnia haec uocabula Tusca, ut Volnius, qui tragoedias Tuscas scripsit, dicebat*). Ce personnage est-il un étrusque au nom latinisé? Un latin écrivant des tragédies à sujet mythique étrusque? La première hypothèse est plus probable (cf. Pallottino 1984⁷), ce qui accrédite la thèse d'une production littéraire dramatique étrusque. Voir sur ces problèmes van Heems 2010.

Le mouvement de la phrase (*accepta itaque res saepiusque usurpando excitata*) traduit fort bien l'évolution, qui passe de l'introduction d'une pratique (*accepta*) à son amélioration (*excitata*), en passant par la répétition (*saepiusque usurpando*). Et c'est par la répétition de cette pratique que l'on aboutit à un stade ultérieur, la professionnalisation d'acteurs, désormais nommés *histriones*³⁵. Désormais, les acteurs n'improvisent plus (*non iaciebant...*), mais apprennent à l'avance un texte et le jouent, avec musique et danse. Ces textes, interprétés, prennent le nom de *saturae* («satires», «pots-pourris»), caractérisées par la variété du contenu, de l'écriture (nombreux rythmes musicaux), l'alternance de parties parlées et chantées, beaucoup de gestuelle et de mimique.

Tous les éléments que l'on retrouvera dans le théâtre romain sont donc à présent réunis: déclamation d'un texte, expression corporelle, danse et musique (*ad tibicinem cantu*).

2. Liuius... primus: les innovations de Livius Andronicus ou le stade théâtral

d) (*Liuius post aliquot annis...*) De la *satura* à la *fabula cum argumento*: stade de la pièce liée par une intrigue

Puis, alors que Tite-Live semblait décrire un processus graduel, sans solution de continuité (durant environ 120 ans), il effectue un saut dans le temps (*post aliquot annis*) pour y situer l'apparition de Livius Andronicus. On est désormais en 240, lors des *Ludi Romani*, des jeux officiels. Il s'agit de la dernière étape, celle du théâtre proprement dit, consacrant l'abandon de la *satura* au profit de la pièce ou *fabula scaenica*, fondée sur l'*argumentum* ou intrigue. L'innovation de Livius a consisté à *argumento fabulam serere*, «lier une pièce par un argument», c'est-à-dire «composer une pièce autour d'une intrigue». Par opposition à la *satura* qui n'est pas composée mais additionne des éléments disparates, désormais l'œuvre de Livius Andronicus mérite le nom littéraire de *fabula* parce que ses diverses parties sont liées entre elles autour d'un sujet unique, l'*argumentum*.

e) (*idem scilicet...*) Évolution technique au sein de ces *fabulae*: partage des tâches entre *actor* et *cantor*

Puis, déjà, Tite-Live décrit une évolution dans ce dernier stade d'élaboration: comme Livius était à la fois *auctor* et *actor*, et connaissait le succès (*cum*

³⁵ Cf. Dumont et Garelli-François 1998, pp. 12-13; Dumont 1997, pp. 41-44; Gentili 1977, pp. 3-4.

saepius reuocatur...), sa voix se fatigua et il délégua le chant à un *puer* (*puerum ad canendum*). Donc si musique (*ante tibicinem*) et chant demeurent, un partage des tâches est instauré: ce ne sont plus les acteurs qui chantent, mais un *cantor*, tandis que l'acteur mime, joue, ce qui est chanté (*canticum egisse*). Livius obtint de n'avoir qu'à réciter le *diuerbium*, sans avoir à chanter le *canticum*. Il est frappant de constater qu'encore une fois, c'est pour des causes sanitaires, médicales, qu'un remède fut employé: à l'épidémie répond l'introduction des *ludi scaenici*, à la fatigue vocale de Livius répond le partage des tâches sur scène. Ce qui devait causer du dommage devient positif, préparant la voie à une création artistique et technique (*ludus in artem paulatim uerterat*).

f) (*Postquam lege hac fabularum...*) Évolution générique, avec partage des registres entre jeunes gens et professionnels: ébauche d'une classification de genres théâtraux

Se superpose à ce partage technique des tâches un partage générique: il n'y a plus succession chronologique entre l'improvisation de la jeunesse et travail des histrions, mais division logique et synchronique entre les *ridicula intexta uersibus* des jeunes, qui reprennent leur pratique d'improvisation pour créer ce qui deviendra les *exodia*, attachés à la fin des farces Atellanes³⁶, et la représentation de fables, *fabellae*, laissées aux histrions, c'est-à-dire aux professionnels (*histrionibus fabellarum actu relicto*). Et la jeunesse tint à ce domaine réservé (*nec passa est*), ne voulant pas que les histrions «souillent» (*pollui*) ces divertissements (*genus ludorum*). La métaphore médicale est

³⁶ La question qui se pose est de savoir si l'*exodium* est la partie, finale, d'une pièce, ou un morceau succédant à une pièce théâtrale dont il est indépendant. Tite-Live ne désigne pas tant le sens strict d'*exodium* (forme latinisée d'ἔξοδιον, désignant le final d'une pièce, c'est-à-dire l'*exitus*, dont il est à peu près synonyme) qu'un sens élargi, celui de pièce attachée à la fin des farces atellanes (ce que dit bien le terme *conserta*), comme l'étaient, en Grèce, les drames satyriques aux tragédies. Cette conception est corroborée par le témoignage de Iuu. 3.174-175 *tandemque redit ad pulpita notum / exodium* et Schol. Iuu. 3.175: *exodiarius apud ueteres in fine ludorum intrabat, quia ridiculus foret, ut quicquid lacrimarum atque tristitiae, quae exissent ex tragicis affectibus, huiusque spectaculi risus detergeret*, bien qu'ici la scholie rattache l'*exodium* non aux farces mais aux tragédies. Selon d'autres au contraire, il n'y avait pas grande différence entre une farce atellane et un *exodium*, qui en était partie prenante (voir Suet., *Tib.* 45: *in Atellanico exodio*). Quoi qu'il en soit, nous ne savons pas grand-chose du contenu des *exodia*, hormis les mentions de Juvénal (voir *supra*) et de Suet., *Dom.* 10: *occidit et Heluidium filium, quasi scaenico exodio sub persona Paridis et Oenones diuortium suum cum uxore taxasset*, suggérant un comique burlesque à fond mythologique.

ainsi prégnante jusqu'à la fin (*ab sano initio, insaniam, nec... corpora morbis leuauit*). Tite-Live, après avoir décrit une sorte d'apogée de ce genre artistique, indique que l'aboutissement en est la démesure folle. À cela s'ajoute la déconvenue, car le but initialement recherché, la conjuration des inquiétudes religieuses (*procurandis religionibus*), n'a pas été atteint, et la peur et la maladie demeurerent. Si les *ludi scaenici*, troisième tentative des hommes pour se concilier la paix des dieux, échouèrent comme les précédentes, ils restèrent ancrés dans les pratiques romaines.

III. LA FIABILITÉ DU RÉCIT

Ce texte de Tite-Live, très complexe et très controversé, a fait couler beaucoup d'encre, tant chez les historiens que chez les spécialistes du théâtre et les étruscologues. Il ne saurait être question pour nous de faire un point définitif sur les problèmes soulevés, notamment: la source des informations de Tite-Live, le lien de son récit avec d'autres textes sur l'origine du théâtre romain, leur fiabilité, l'existence de la *satura* dramatique³⁷. Plusieurs indices invitent à penser que Tite-Live utilise une source érudite, Varron certainement³⁸: le statut même du texte, digressif, que Tite-Live écrit moins comme un historien, abandonnant la logique annalistique, que comme un érudit; la cohérence interne du texte, structuré autour de la métaphore médicale; les jeux de mots étymologiques qui parcourent le texte (*ludiones – Lydi*³⁹; *impletas – satu-*

³⁷ Pour une discussion de ces problèmes et une notice bibliographique, voir Oakley 1998, pp. 40-58 et l'article très complet de Szilágyi 1981, pp. 2-23.

³⁸ Des points de convergence plaident pour cette hypothèse: le fait que Varron dans son *De poetis* (fr. 56) semble avoir rappelé l'introduction des *ludi scaenici* à partir de l'Étrurie à l'époque de l'épidémie de 364; les mots employés par Tite-Live (*bellicosus, instituti, insaniam*), présents également chez Augustin, qui semblent des réminiscences varronniennes. Mais il existe aussi un argument *contra*: le récit de Tite-Live commence par l'importation de *ludiones* d'Étrurie alors que Varron semble avoir insisté au contraire sur la primauté des chant et danse rustiques dans l'évolution des pratiques. L'explication de cette difficulté consiste peut-être à invoquer la méthode et l'organisation du récit de l'historien, qui procède année par année et s'intéresse ici aux événements de 364 avant tout, même s'il n'ignore pas les éléments indigènes et anciens. La difficulté demeure cependant, quand on pense que Val.-Max. II 4.4, dont le récit suit de très près Tite-Live, n'omet pas ce stade primitif. Sur Varron, son influence possible sur Tite-Live et les auteurs ultérieurs, voir Oakley 1998, pp. 43-47.

³⁹ Voir Briquel 1986.

ras). Quant à la fiabilité du récit de Tite-Live, nous suivrions volontiers S. P. Oakley et J. S. Szilágyi, qui ne voient pas de raison de douter *a priori* des points suivants: l'année 364 comme décisive dans l'histoire romaine des *ludi scaenici*, l'insistance sur l'influence étrusque. Celle-ci est d'une part tout à fait compréhensible dans un contexte de trouble religieux⁴⁰; d'autre part, l'apport étrusque au monde du spectacle est attesté par l'iconographie⁴¹ et le vocabulaire du théâtre qui fait dériver certains termes techniques de l'étrusque (non seulement le fameux et controversé –cf. *infra*– *histrion* mais aussi *scaena*, *persona*, *ludius* et *subulo*⁴²). La documentation archéologique sur laquelle s'appuie J. S. Szilágyi montre la présence d'un art scénique précoce en Étrurie (dès la fin du VI^e s.), avec des acteurs parfois organisés en compagnies, intervenant dans des occasions non artistiques comme des jeux funèbres ou votifs. Il n'y a pas d'argument pour rejeter l'existence des *tibicines* et des *ludiones* importés d'Étrurie⁴³, non plus que de la primauté de Livius Andronicus dans l'écriture de pièces à intrigue –en dépit de la chronologie accienne, concurrente⁴⁴– après le stade des *saturae*. Les formes dramatiques primitives romaines, mêlant divers mètres (*impletae modis*) et faisant la part belle au chant, à la différence de ce qu'on avait en Grèce, amènent à penser qu'elles ont émergé à l'époque de la satire dramatique.

Oakley 1998 n'accorde pourtant pas foi au texte en son entier et émet certaines réserves: Tite-Live, que ce soit par ignorance, par fidélité excessive à sa source ou encore par patriotisme, ne mentionne pas dans sa digression le rôle du drame grec; la façon dont il se représente le jeu des *cantica* laisse perplexe. Szilágyi 1981 explique autrement et de façon convaincante les obscurités li-

⁴⁰ L'organisation de *ludi* (sportifs et non scéniques) exigée par des oracles pour expier des fautes, est très fréquente dans le monde étrusque (et romain), dès une date très haute (il y eut par exemple des jeux pour expier la lapidation de prisonniers phocéens par les Cérètes, après la bataille d'Alalia de 475 av. J.-C.: Hdt. I 16.7).

⁴¹ Voir Heurgon 1961, pp. 242-243.

⁴² Voir Watmough 1997, pp. 53-68.

⁴³ Tite-Live parle de *ludiones ex Etruria acciti* (VII 2.4) en employant le même participe *acciti* que lorsqu'il cite ces athlètes qu'on fit venir d'Étrurie pour fêter la victoire de Tarquin l'Ancien sur les Latins dans le Grand Cirque (I 35.9: *Ludicrum fuit equi pugilesque, ex Etruria maxime acciti*) ou ces artisans qu'on fit venir pour la construction du temple de Jupiter Capitolin par Tarquin le Superbe (I 56.1: *Intentus perficiendo templo, fabris undique ex Etruria accitis*).

⁴⁴ Voir Gell., XVII 21. 42-45.

viennes: deux principes négatifs dominants de son idéologie, la superstition et les éléments étrangers, se retrouvent dans le passage. L'historien désapprouve l'apparition des *ludi* comme étant justement un signe de superstition et comme une chose étrangère, qui en outre a échoué à atteindre son but. À ce versant négatif, caractérisé par le *more tusco*, répond un versant positif de l'histoire, incarné par l'intervention de la jeunesse romaine, qui agit *more antiquo*. Mais pour ne pas être en contradiction avec les connaissances de son époque et les faits, Tite-Live emploierait alors des expressions obscures sur le rôle de cette jeunesse. L'historien aurait sacrifié la clarté, la logique et la crédibilité pour bâtir un *exemplum* efficace, reposant sur cette opposition majeure entre *more antiquo* et *more tusco*. Les critiques ont lu l'excursus entier comme une invention et comme une reproduction de la *Poétique*, alors qu'il ne se donne pas comme un modèle. Le récit reste, dans son ensemble, acceptable, et les parallèles avec l'histoire grecque du théâtre sont somme toute limités à deux⁴⁵: il s'agit d'une reconstruction fondée sur des faits⁴⁶. Sur la *satura* dramatique enfin, nous renvoyons au commentaire de Delignon 2006 qui rapporte les deux explications avancées au fait que Tite-Live emploie ce terme pour parler d'un stade pré-dramatique. Oakley 1998, p. 58, conclut pour sa part à un emploi de ce terme qui à la fois s'explique et se justifie, puisqu'il est lié tant aux *Satires* d'Ennius («satires» au sens de miscellanées) que de Lucilius (satires reliées à divers genres comiques mineurs de Grande Grèce, proches des farces Atellanes). Szilágyi 1981 va plutôt dans le même sens en re-

⁴⁵ Pour la même figure d'un πρώτος εὔρετής, le même abandon d'une forme poétique au profit d'une composition concertée et générale, on pourra comparer avec ce que dit Arist., *Po.* 1449b: τῶν δὲ Ἀθηνησιν Κράτης πρώτος ἤρξεν ἀφέμενος τῆς iamβικῆς ἰδέας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους «à Athènes, c'est Cratès le premier qui, abandonnant la forme iambique, eut l'idée de traiter des sujets généraux et de composer des fables» (trad. Hardy 1932). Pour l'abandon par l'auteur du jeu de ses propres pièces à cause d'une faiblesse physique, la référence est la *Vie* anonyme de Sophocle, 4 (= *Testimonia A* 'Vita' et *Sudae testimonium*, p. 32 Radt), où il est question de la faiblesse de sa voix (τὴν ἰδίαν μικροφωνίαν), et du recours à un troisième acteur (τὸν τρίτον ὑποκριτήν).

⁴⁶ La thèse de la reconstruction à la grecque est notamment soutenue par Hendrickson 1894, pp. 1-30: selon lui, la *satura* a été introduite par Tite-Live pour reconstruire une histoire du théâtre latin (*satura* puis *palliata*) qui comporterait, comme le théâtre grec, deux étapes, comédie ancienne puis *nea*. Dans ce cadre, la *satura* serait l'avatar latin de l'ancienne comédie grecque. Cette hypothèse a le mérite de souligner la part de reconstruction, indéniable, du récit livien, mais à bien regarder les parallèles possibles avec l'histoire grecque de la naissance du genre dramatique, on les trouve donc limités.

considérant la question des liens entre la *satura* dramatique et la poésie satirique et en se demandant si vraiment elles peuvent n'avoir rien en commun. Sa réponse est positive, et sa conclusion que Tite-Live conditionne et redimensionne les débuts de l'art théâtral en fonction de la *satura*, pour les faire apparaître moins développés que celle-ci. Or le développement de l'art scénique romain est moins organique et moins linéaire qu'il n'y paraît, et comprend diverses formes dramatiques, parvenues en différentes phases à Rome, depuis l'Étrurie et ailleurs (comme Atella), avec intégration des éléments locaux.

IV. LES ORIGINES DES *LUDI* ET LE RÔLE DE LIVIUS ANDRONICUS

On mettra plutôt en lumière les questions importantes à notre propos, en les envisageant dans l'ordre du récit livien, c'est-à-dire en posant d'abord celles relatives à l'origine des *ludi scaenici*, puis à celles de l'œuvre inaugurale de Livius Andronicus.

Le texte pose d'abord la question de l'avènement du théâtre à Rome, qui s'articule autour du champ lexical de la naissance et de la fondation (*unde exorta; eo institutum manet; prima origo; ab sano initio; primum initium*). Les rites locaux s'étant avérés vains pour venir à bout de l'épidémie ravageant la Ville, on fait appel à des rites extérieurs, et les Étrusques sont tout désignés pour aider à rétablir la *pax deorum*. Mais de quoi s'agit-il exactement? Tite-Live parle de *ludi scaenici*, c'est-à-dire de jeux empruntant leur nom à la *scaena*, terme polysémique, mais désignant en général la scène de théâtre. Ici il faut peut-être comprendre avec Weissenborn 1886 qu'une simple estrade en bois a été élevée au sein même du cirque (où se tenaient les *Ludi Romani*) et que le jeu qui s'y est tenu a été présenté comme une partie du culte. Chez les Étrusques, les *ludi scaenici* étaient d'ailleurs étroitement liés aux *ludi circenses*, étant tous deux une forme de spectacle⁴⁷.

L'intérêt de l'historien pour les nouveautés n'est ni rare⁴⁸ ni surprenant: c'est un intérêt partagé par les sources littéraires de l'histoire romaine républicaine⁴⁹.

⁴⁷ Sur le lien entre sport et théâtre comme spectacle, voir par exemple Thuillier 1996, p. 15.

⁴⁸ Voir encore IV 22.7 *ibi primum census populi actus est*; VIII 26.7 *duo singularia haec ei uiro primum contingere, prorogatio imperii... et acto honore triumphus*; IX 20.5 *eodem anno primum praefecti Capuam creari coepti*; XXII 31.8 *Coelius etiam eum primum a populo creatum dictatorem scribit*.

⁴⁹ On pourra consulter les références citées par S. P. Oakley 1998 à propos de Liu. VII 5.9.

Mais le regard que porte l'historien antique sur cet événement est singulier: son point de vue, assez dépréciatif, présente ces débuts comme mineurs, comme une chose modeste (*ceterum parua quoque, parua principia*), ce qui paraît assez curieux au lecteur moderne. Il faut certainement expliquer cela en se rappelant que Tite-Live adopte pour les débuts de la pratique sportive à Rome le même point de vue, c'est-à-dire «une présentation à caractère idéologique tendant à accentuer l'austérité des premiers siècles de la République et le sérieux des mœurs des citoyens d'alors pour mieux faire ressortir la décadence de l'époque contemporaine» (Thuillier 1996, p. 37)⁵⁰.

Ensuite, quand Tite-Live parle de l'appropriation, par la jeunesse romaine, de la pratique des *ludiones* étrusques, il fait comme si leurs représentations, faites de plaisanteries, de danses, de jeux légers, n'apparaissent qu'à ce stade de l'évolution. Mais d'autres auteurs⁵¹ décrivent ce genre de manifestations comme existant en des temps anciens, comme associées au culte des divinités agricoles. Il semble qu'il faille là distinguer deux «origines» du théâtre: d'une part l'existence d'une pratique imitative, fort ancienne, d'autre part l'appropriation de formes plus codifiées, menant à une technique, un art. Ce mouvement d'appropriation est en tout cas intéressant pour notre propos: c'est un regard partagé que nous livre Tite-Live, sur cette faculté d'assimilation des éléments étrangers par la culture romaine, que ce soit dans le domaine des innovations techniques ou artistiques⁵².

Quand, justement, Tite-Live en vient au stade ultérieur, celui de la professionnalisation des comédiens, il les nomme *histriones*. Or l'étymologie du terme *histrion* est problématique, car la forme (*h*)*ister* dont parle Tite-

⁵⁰ Tite-Live parle de débuts modestes, tant dans la qualité des spectacles que dans leur durée, par opposition avec la nature dispendieuse et immodérée de son époque (XLIV 9.4: *Mos erat tum, nondum hac effusione inducta bestiis omnium gentium circum complendi, uaria spectaculorum conquirere genera*), exactement selon le même schéma que celui qu'on observe dans notre texte.

⁵¹ Voir Verg., *Georg.* II 380-396, Hor., *Epist.* II 1.139-176: *agricolae prisci...*, Tib. II 1.51-56, Tert., *Spect.* 5-12, reprenant les vues de Varron et Diomède (Diom., *Gramm.* I 487 12-16: *tragoedia, ut quidam, a... dicta est, quoniam olim...* et I 488.5-1: *comoedia, dicta ... enim appellantur pagi, id est...*). La présence du thème des danse et chant rustiques chez les trois poètes augustéens oriente vers une source commune, sans doute varronienne.

⁵² On pense au célèbre vers horatien (Hor., *Epist.* II 1.156-157): *Graecia capta ferum uictorem cepit et artes/ intulit agresti Latio* «La Grèce conquise a conquis son farouche vainqueur et porté les arts dans le rustique Latium».

Live n'est pas attestée en étrusque. Mais même si *histrion* et sa variante *hister* ne disposent d'aucune étymologie claire, ils étaient déjà considérés par la tradition antique comme des emprunts étrusques⁵³. Ce qui nous importe, c'est de voir que le nom désignant les acteurs garde la mémoire, pour les Romains, de cette origine étrangère, à moins que ce ne soit dans un mouvement contraire, assez probable, d'histoire étiologique, qu'on ait cherché à expliquer le nom <à consonance> étrusque d'*histrion* par cette venue d'étrangers. Relevant du mythe étiologique, le texte de Plutarque (cité note 54) soulève un autre problème: il rapporte une version des faits concurrente de celle de Tite-Live, celle de l'historien Cluvius Rufus, pour qui il y aurait déjà eu des acteurs à Rome en 361 avant J.-C. –date du consulat de Gaius Sulpicius, cité par Plutarque–, qui seraient tous morts, tandis que les Étrusques n'auraient été que des remplaçants, arrivés pour remplacer ces victimes de l'épidémie. Certes, les témoignages iconographiques et historiques accréditent davantage cette version⁵⁴, mais elle paraît tout de même

⁵³ Cf. Val.-Max. II 4.4; Tac., *Ann.* XIV 21.1 et Plu. 2.289c-d (*Quaest. Rom.* 107 = Cluv. Ruf. fr. 4) *Διὰ τί τοὺς περὶ τὸν Διόνυσον τεχνίτας ἰστρίωνας Ῥωμαῖοι καλοῦσιν;* Ἡ δὲ ἦν αἰτία Κλοῦβιος Ῥοῦφος ἰστόρηκε; Φησὶ γὰρ ἐν τοῖς πάνυ παλαιοῖς χρόνοις Γαίου τε Σουλπικίου καὶ Λικινίου Στόλωνος ὑπατευόντων, λοιμώδη νόσον ἐν Ῥώμῃ γενομένην πάντας ὁμαλῶς διαφθεῖραι τοὺς ἐπὶ σκηνῇν προερχομένους; δεηθεῖσιν οὖν αὐτοῖς ἐκ Τυρρηνίας ἐλθεῖν πολλοὺς καὶ ἀγαθοὺς τεχνίτας, ὧν τὸν πρωτεύοντα δόξη καὶ χρόνον πλεῖστον ἐνενημεροῦντα τοῖς θεάτροις Ἴστρον ὀνομάζεσθαι· καὶ διὰ τοῦτο πάντας ἰστρίωνας ἀπ' ἐκείνου προσαγορεύεσθαι. «Pourquoi les Romains appellent-ils histrions les artistes dionysiaques? Entre autres raisons, est-ce pour la cause rapporté par Cluvius Rufus? Il affirme que dans les temps bien anciens, sous la magistrature suprême Gaius Sulpicius et de Licinius Stolo, une peste se produisit à Rome et décima uniformément tous ceux qui se produisaient sur une scène; aussi, à leur demande, vint-il de Tyrrhénie beaucoup de bons artistes; or celui d'entre eux qui fut le plus réputé et qui connut le succès dans les théâtres le plus longtemps se nommait Histrion. Voilà précisément pourquoi tous tirent de ce fameux acteur leur appellation d'histrions» (trad. Boulogne 2002). D'autres dérivations étaient aussi proposées: Fest. p. 89: *histriones dicti, quod primum ex Histria uenerint* et Isid., *Orig.* XVIII 48: *Dicti autem histriones siue quod ab Histria id genus sit adductum, siue quod perplexas historiis fabulas exprimerent, quasi historiones*. Voir Hadas-Lebel 2004, p. 40. Watmough 1997, p. 65, remet également en question, par trois objections d'ordre divers, l'emprunt supposé du triplet latin *hister – histrion – histicus* via l'étrusque au grec ἴστωρ – ἰστορίων – ἰστορικός. Partant de l'étrusque **hister*, les Romains ont dû créer *histrion* sur le modèle de *ludiō*, si bien que *histrion* semble un terme hybride étrusco-latin.

⁵⁴ Dumont et Garelli-François 1998, pp. 14-15, *pompa* s'étant déroulée en 496, documents iconographiques étrusques du Ve siècle.

bien artificielle. D'un autre côté, il serait curieux qu'il eût fallu attendre qu'un problème sanitaire amenât des gens de métier que Rome aurait complètement ignorés auparavant. En dernière analyse, on peut remarquer que les deux versions ne s'excluent pas complètement, et qu'il suffirait d'adopter une datation plus haute que celle de Tite-Live pour penser avec lui que les premiers acteurs seraient bien venus d'Étrurie, et pour penser avec Cluvius qu'ils auraient été décimés par l'épidémie, et remplacés par d'autres.

Tite-Live passe ensuite au rôle de Livius Andronicus, qui s'illustre en 240, lors du développement des *ludi* censés rétablir la paix entre les dieux et les hommes: «pour les Romains, il ne fait aucun doute en effet que leurs malheurs et leurs défaites sont liés à la colère divine»⁵⁵. L'innovation de Livius Andronicus consiste à, écrit Tite-Live, *argumento fabulam serere* «composer une pièce autour d'une intrigue». Cette traduction, que nous avons choisie, n'est pas évidente parce que les termes sont polysémiques, à commencer par *argumentum*⁵⁶, qui peut signifier 'l'argument', au sens strict, d'une pièce, ou 'le sujet', au sens large, de toute œuvre. Mais comme nous sommes dans un passage où le vocabulaire technique du théâtre est prégnant⁵⁷, nous privilégions 'l'intrigue'. Quant au verbe *serere*, il est employé ici au sens de 'composer'⁵⁸, venant de celui d'«entrelacer», «unir», «enchaîner». Son objet n'est plus la *satura*⁵⁹, mélange d'éléments disparates sans lien entre eux, mais une *fabula*, une 'pièce', c'est-à-dire une véritable composition littéraire.

⁵⁵ Thuillier 1996, pp. 41-42: divers jeux sont institués puis prennent de l'ampleur (jeux Apollinaires, jeux en l'honneur de Cérès, de Cybèle).

⁵⁶ Voir Quint. V 10.9 sur les diverses significations.

⁵⁷ Voir les termes *fabula* (pièce ou récit, terme qui est d'ailleurs parfois interchangeable avec *argumentum*); *actor* (celui qui joue, exécute); *canticum* (parties chantées); *cantari* (être chanté); *diuerbia* (parties parlées); *lege hac fabularum* (cette règle attachée aux pièces, faisant référence au partage des tâches entre histrions professionnels et jeunes gens qui restent dans le registre de l'improvisé); *artis ludicrae, ludus in artem uerterat* (technique).

⁵⁸ Comme en XXXVIII 56.8: *alia tota serenda fabula est*.

⁵⁹ Voir sur l'épineuse question de la satire l'article de Müller 1923, pp. 230-280, et le commentaire qu'en fait Delignon 2006, pp. 260-262; finalement, il y a deux hypothèses: l'hypothèse de la racine étrusque (Müller); l'hypothèse de l'invention par Tite-Live d'une étape qui puisse rivaliser avec l'ancienne comédie, étape qu'il nomme *satura* par rapprochement avec *satyroi* et le drame satyrique. Ce qui paraît intéressant, c'est que la représentation de l'origine est mêlée à un jeu sur toutes les étymologies possibles.

La façon dont Tite-Live présente cette innovation est révélatrice: la proposition *ausus est primus* est la marque du *primus inuentor*. La phrase, particulièrement importante, révèle l'intérêt des Latins pour les premiers auteurs à avoir pratiqué une forme, pour les fondateurs d'un genre, que ce soit dans l'absolu ou par rapport aux prédécesseurs grecs⁶⁰. Livius est en effet, selon la tradition antique, le premier auteur qui ait fait jouer des comédies et des tragédies:

Diom., *Gramm.* III I 486: *Ab his Romani fabulas transtulerunt et constat apud illos primo sermone latino comoediam Livium Andronicum scripsisse*. «Les Romains empruntèrent [aux Grecs] des pièces et il est établi que la première comédie en langue latine fut écrite par Livius Andronicus».

Schol. Cruquianum ad Hor., *Ep.* II 1.69: *Livius Andronicus, antiquissimus poeta, primus comoedias scripsit*. «Livius Andronicus, poète des temps les plus reculés, fut le premier à écrire des comédies».

Gloss. V 250.10: *tragoedias comoedias quae primus egit idemque etiam composuit Liuius Andronicus duplici toga infulatus*. «Les tragédies et les comédies que le premier, Livius Andronicus a jouées et également lui-même composées, portant le bandeau sacré et la toge double»⁶¹.

Se posent, corrélativement, des problèmes de datation, absolue et relative. Tite-Live fait de Livius Andronicus le *πρῶτος εὐρητής* du théâtre romain⁶². Mais Cicéron fait état dans le *Brutus* d'une autre chronologie, adoptée par Accius et

⁶⁰ Voir par exemple Quintilien sur la satire (Quint., *Inst.* X 1.93 et, plus ponctuellement, pour d'autres genres (grammaire, iambe, lyrique), Suet., *Gram.* 2: *primus igitur, quantum opinamur, studium grammaticae in urbem intulit Crates Mallotes*, et Hor., *Epist.* I 19.23-25: *Parios ego primus iambos / ostendi Latio, numeros animosque secutus / Archilochi* et la poésie lyrique, *Carm.* III 30.10-14: *Dicar ... / princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos*.

⁶¹ Livius est ici habillé en flamme; voir à propos du costume de ces prêtres le fragment 167 de Suétone, maigre trace de son *De genere uestium*, traité sur les costumes des Grecs et des Romains: *toga duplex, qua infibulati flamines sacrificant*; voir aussi Fest. p. 113): *infibulati sacrificabant flamines propter usum aeris antiquissimum aereis fibulis*, «Les flamines sacrifiaient la robe attachée par des agrafes d'airain, à cause de l'emploi de l'airain qui remonte à une très-haute antiquité » (trad. Savagner 1846); voir enfin le commentaire de Servius pour le terme *infibulati*, Serv., *Aen.* IV 242: *memorat togam duplicem, in qua flamines sacrificant infibulati*.

⁶² Comme Cic., *Brut.* 73, *Senect.* 70, *Tusc.* I 3; Gell. XVII 21.42, pour qui c'est également en 240 que Livius a donné sa première production.

Varron, présentée par Aulu-Gelle⁶³, qui insiste au contraire sur la primauté de Naevius et d'Ennius. Détaillons ces querelles chronologiques, qui ont des enjeux idéologiques. Pour les tenants de la première thèse, dont Tite-Live, c'est Livius Andronicus, jeune prisonnier emmené à Rome en 272 av. J.-C., lors de la prise de Tarente, qui offre la première œuvre théâtrale en 240 avant J.-C. Cette année-là, les *Ludi Romani* furent célébrés en plus grande pompe à cause de la victoire romaine dans la première Guerre Punique. Mais une autre thèse est soutenue par Accius, qui adopte une datation plus basse pour la venue de Livius Andronicus à Rome: il la fait coïncider avec la seconde occupation de Tarente, en 209 avant J.-C., et date la première représentation théâtrale seulement en 197 avant J.-C. Dans le premier cas, la pratique théâtrale à Rome est initiée par un demi-grec, un *semigraecus*; dans le second, l'origine du théâtre latin n'est plus grecque mais italique, puisque Naevius et Ennius deviennent initiateurs du genre dramatique à Rome⁶⁴. En réalité, Cicéron souligne l'erreur d'Accius, qui, dans sa chronologie, fait de Livius Andronicus le contemporain d'Ennius, alors qu'on sait (bien que sa vie ne nous soit pas bien connue⁶⁵) qu'il lui est bien antérieur.

V. CONCLUSION

Nous soulignerions, pour conclure, qu'il faut envisager comme un tout ce qui est moins une narration qu'une reconstruction. Ce texte fait figure, dans l'économie de l'œuvre livienne, d'*excursus* et a sa propre cohérence, qui vise à dénoncer notamment l'inefficacité de la solution ludique dans le rétablissement de la *pax deum*. La chronologie proposée –plutôt floue– relève non d'une logique descriptive mais d'un schéma préexistant et récurrent (origine, accroissement et apogée d'une forme jusqu'à sa déchéance), que Tite-Live emprunte en partie à l'histoire du théâtre grec et en particulier au modèle aristotélicien (où la genèse des formes littéraires est calquée sur le modèle de l'anthropogenèse). Ce schéma répond à plusieurs exigences: expliquer les formes de théâtre qui lui sont contemporaines (partition des tâches entre *actor* et *cantor*; répartition des formes d'expression entre *diuerbium* et *canti-*

⁶³ Voir pour la discussion de cette chronologie les notes de Julien 1998, pp. 80-81 et pp. 180-181.

⁶⁴ Dangel 2001, p. 13.

⁶⁵ Voir Mirmont 1897.

cum); combler artificiellement certaines lacunes entre des étapes repères sur lesquelles Tite-Live s'appuie; légitimer l'horizon moralisateur de la notice, qui condamne à la fois la superstition ayant présidé à l'introduction des jeux scéniques et la folie actuelle de ces mêmes jeux, qui, d'inefficaces, sont devenus démesurés. Au total, Tite-Live nous livre, et c'est toute la complexité mais aussi la richesse de ce texte, l'origine d'une institution (les *ludi scaenici*), l'origine d'une pratique sociale (l'imitation, naturelle, qui fait place à la professionnalisation), l'origine d'un genre littéraire (la *fabula*, dérivant de la *satura*) et l'origine de la structure des œuvres dramatiques latines (décomposées en *cantica* et *diuerbia*).

BIBLIOGRAPHIE

- Bayet, J. et Bloch, R. 1968: *Tite-Live, Histoire romaine, livre VII*, Paris.
- Boulogne, J. 2002: *Plutarque: Œuvres morales. Tome IV: Traités 17 à 19*, Paris.
- Briquel, D. 1986: «*Ludi/Lydi: jeux romains et origines étrusques*», *Ktèma* 11, pp. 161-167.
- Dahlmann, H. 1963: *Studien zu Varro «De poetis»*, Mayence et Wiesbaden.
- Dangel, J. 2001: «Les tragédies mythologiques et prétextes de l'époque républicaine: politique en texte caché?», dans Faller, S. (éd.), *Studien zu Antiken Identitäten*, Würzburg, pp. 11-37.
- Delignon, B. 2006: *Les Satires d'Horace et la comédie gréco-latine: une poétique de l'ambiguïté*, Louvain et Paris.
- Ducos, M. 1990: «La condition des acteurs à Rome. Données juridiques et sociales», dans Blänsdorf, J. (éd.), *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum*, Tübingen, pp. 19-33.
- Dumont, J. C. et Garelli-François, M.-H. 1998: *Le théâtre à Rome*, Paris.
- Gentili, B. 1977: *Lo spettacolo nel mondo antico. Teatro ellenistico e teatro romano arcaico*, Rome.
- Gowers, E. J. 1993: *The Loaded Table: Representations of Food in Roman Literature*, Oxford, pp. 109-126.
- Hadas-Lebel, J. 2004: *Le bilinguisme étrusco-latin: contribution à l'étude de la romanisation de l'Étrurie*, Louvain et Paris.
- Hardy, J. 1932: *Aristote: Poétique*, Paris.
- Hendrickson, G. L. 1894: «The Dramatic Satura and the Old Comedy at Rome», *American Journal of Philology* 16, pp. 1-30.
- Heurgon, J. 1961: *La vie quotidienne chez les Étrusques*, Paris.
- Huet, V. 2007: «Le *tibicen* sur les reliefs sacrificiels à Rome», *Les dossiers d'archéologie* 320, pp. 54-57.

- Jal, P. 1984: *Abrégés des livres de l'histoire romaine de Tite-Live. Tome XXXIV, première partie. «Periochae» transmises par les manuscrits (periochae 1-69)*, Paris.
- Jannot, J.-R. 1993: «Les danseurs de la *pompa* du cirque. Témoignages textuels et iconographiques», *REL* 70, pp. 56-70.
- Julien, Y. 1998: *Aulu Gelle. Les nuits attiques. Tome IV, Livres XVI-XX*, Paris.
- Levene, D. S. 1993: *Religion in Livy*, Leyde, New York et Cologne.
- Liébert, Y. 2006: *Regards sur la truphè étrusque*, Limoges.
- Mirmont, H. de la Ville de 1897: *La vie et l'œuvre de Livius Andronicus*, Bordeaux.
- Müller, F. 1923: «Zur Geschichte der römischen Satire», *Philologus* 78, pp. 230-280.
- Oakley, S. P. 1997: *A Commentary on Livy. Books VI-X. Volume I: Introduction and Book I*, Oxford.
- Oakley, S. P. 1998: *A Commentary on Livy. Books VI-X. Volume II: Books VII and VIII*, Oxford.
- Ogilvie, R. M. 1965: *A Commentary on Livy's Books 1-5*, Oxford.
- Pallottino M. 1984⁷: *Etruscologia*, Milan.
- Péché, V. 2007: «Les doubles *tibiae* romaines. Principes de fonctionnement et facture», *Les dossiers d'archéologie* 320, pp. 22-29.
- Rehm, R. 2007: «Festivals and Audiences in Athens and Rome», dans McDonald, M. (éd.), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theater*, Cambridge.
- Reitzenstein, R. 1918: «Livius und Horaz über die Entwicklung des römischen Schauspiels», *NAWG* 198, pp. 233-258.
- Savagner, M. A. 1846: *Sextus Pompeius Festus: De la signification des mots*, Paris.
- Steingraber, S. 2006: *Les fresques étrusques*, Paris.
- Szilágyi, J. S. 1981: «*Impletae modis satura*», *Prospettiva* 24, pp. 2-23.
- Thuillier, J.-P. 1985: *Les jeux athlétiques dans la civilisation étrusque*, Rome.
- Thuillier, J.-P. 1996: *Le sport dans la Rome antique*, Paris, 1996.
- van Heems, G. 2010: «La lingua e la cultura», *Bollettino di Archeologia on line*, I, Volume speciale F / F8 / 1
- Watmough, M. T. 1997: *Studies in the Etruscan Loanwords in Latin*, Florence.
- Weissenborn, W. 1886: *T. Livi Ab Vrbe Condita Libri*, Berlin.

Fecha de recepción de la primera versión del artículo: 23/01/2019

Fecha de aceptación: 20/05/2019

Fecha de recepción de la versión definitiva: 23/09/2019