cette thèse devrait être : *Étude des thèmes guerriers dans la poésie épique gréco-romaine, suivie d'un Index.*

Dans la matière épique, l'auteur a fait choix des thèmes guerriers, c'est-à-dire des développements où aèdes et poètes traitent des phases différentes du combat : avant, pendant, après le combat, armes, péripéties, blessures et mort, honneurs funèbres, combat singulier, etc. Ces motifs se présentent dans l'*Iliade*, qui est à l'origine de toutes les épopées et qui sert de base à toute cette étude, dans un ordre à peu près inchangé et cette succession stéréotypée est désignée ici sous le nom commode de schéma épique. C'est l'histoire de ce schéma que M. Miniconi va suivre dans l'épopée grecque et hors d'elle : il s'est imposé pour des siècles parce que l'*Iliade* a été conçue et écrite par un ou plusieurs soldats authentiques qui s'adressaient à un public de combattants et il s'est maintenu sans changement à cause du prestige de l'*epos*, de l'enseignement gréco-romain et de l'inexpérience de la guerre des auteurs d'épopée. En dehors de l'épopée, le schéma a été partiellement utilisé, en détails, par un historien tel qu'Hérodote, dont le dénombrement du livre VII, 76 provient tout droit de l'*Iliade*, et M. Miniconi essaie tantôt avec succès, tantôt avec plus de complaisance que de force persuasive d'en retrouver les morceaux chez les lyriques, chez les tragiques ou chez les Alexandrins comme Apollonios de Rhodes ou Théocrite. Il est difficile de croire que tout vers évoquant l'éclat des armes ou le bruit d'un bouclier est puisé consciemment par son auteur dans le magasin d'accessoires fourni par le schéma épique.

Dans une seconde partie, M. Miniconi étudie le sort de ce schéma dans la poésie latine et nous montre fort justement comment Virgile a su allier au modèle homérique l'éclat de certains développements issus des lyriques et des tragiques en même temps que le goût des Alexandrins pour la vision plastique. C'est une réussite qui ne se maintient guère et l'auteur est justement sévère pour les poètes qui, par la suite, « subissent » en quelque sorte le schéma, tels que Stace ou Silius, et indulgent pour Valérius Flaccus et Claudien qui le renouvellent du mieux qu'ils le peuvent par l'art personnel. Il ne me paraît pas qu'il y ait, ici encore, beaucoup à glaner dans les pages consacrées à l'influence du schéma hors de l'épopée, chez des poètes tels que Lucrèce et Ovide. Après ces observations sur le thème général du schéma, l'auteur examine le sort des différents thèmes chez Virgile et ses successeurs ; il analyse en termes excellents le sentiment qui anime le récit virgilien (p. 120 et suiv.) et montre l'usage fait par les épigones des motifs tels que le dénombrement, le champ de bataille, la harangue, la coupe de la forêt, la vue du combat du haut des remparts, etc. Il y a dans toutes ces pages beaucoup d'observations justes et de finesse d'analyse. Peut-être une part

plus grande méritait-elle d'être faite aux poètes latins qui ont enrichi le répertoire des thèmes de quelques trouvailles, telles que le combat de cavalerie (Virgile), le spectacle des chars armés de faux (Valerius Flaccus).

M. Miniconi a cru bon de joindre à ces chapitres une étude sur les thèmes de comparaison qui paraît plutôt relever d'observations de forme. Il y a là un certain nombre de pages intéressantes d'ailleurs sur la comparaison homérique et ce qu'il advient d'elle dans la poésie latine, où elle fait trop souvent l'effet d'un ornement traité pour lui-même, qui se répète à satiété chez un Stace.

Un index des thèmes guerriers et un index des comparaisons épiques terminent l'ouvrage et permettent ainsi de suivre l'évolution d'un motif ou d'une comparaison.

Cette thèse est au total un très bon instrument de travail qui nous donnera les moyens de mieux comprendre, de mieux apprécier tel développement épique ou tel détail. Le travail et l'intelligence n'y manquent point et, ce qui ne gâte rien, la forme en est claire et aisée ; quelques jolies formules se rencontrent, sans recherche, sous la plume de l'auteur.

E. Galletier.

B.-A. Taladoire, *Commentaires sur la mimique et l'expression corporelle du comédien romain* : Thèse, Paris, 1948 [exemplaire dactylographié].

Le titre même de cet ouvrage (*Commentaires...*) nous fait prévoir qu'il ne s'agit pas d'une étude systématique et exhaustive ; l'auteur s'en rend bien compte, qui souhaite dans sa Conclusion que son « Essai » puisse servir de point de départ à de nouvelles recherches sur le geste et l'action théâtrale.

Pouvait-on, des documents inventoriés, tirer des enseignements plus valables? Une objection préliminaire se présente : que vaut tout ce qui est dit des jeux de physionomie si l'on admet que les acteurs portaient le masque? M. Taladoire n'a pas manqué de se poser la question, mais, chose singulière, il n'y vient qu'au milieu de son ouvrage, à la page 64, donc après nous avoir laissé dans l'incertitude sur la valeur des observations présentées antérieurement, et il faut bien dire que l'examen des témoignages en question ne nous permet guère d'adopter une règle d'interprétation rigoureuse (comment résoudre en particulier la contradiction entre le port du masque et l'emploi dans le texte de termes tels que *uoltus*?).

C'est du texte lui-même, bien entendu, que M. Taladoire tire les indications qu'il doit commenter ; elles ne sont peut-être pas présentées de

la façon la plus convaincante : il faut attendre la fin du premier chapitre pour être mis en présence de cas typiques (ainsi *Mil.* 201-218), tandis que le début est encombré d'exemples dont l'interprétation est incertaine (ainsi p. 12 : *Pseud.* 1160). L'ordre inverse eût été plus méthodique, du fait que les indications circonstanciées peuvent aider à interpréter les cas douteux.

Sur l'interprétation même, il y a lieu de faire des réserves : p. 25, *tristis* ne doit pas être entendu comme exprimant la « tristesse » ; il signifie, suivant les cas, perplexe, bourru, chagrin (cf. *Asin.* 400, *Eun.* 304, etc.) ; p. 27, *Heaut.* 982 *inrides* n'exprime pas la gaîté, mais la raillerie ; *Ad.* 409 *lacrumare gaudio* signifie « pleurer de joie » et non « rire aux larmes » ; p. 29, *Eun.* 670, il ne s'agit pas d'une grimace, mais d'un déguisement de Dorus.

L'auteur a-t-il dans ce chapitre épuisé la liste des indications qu'on peut tirer du texte? Je ne le crois pas ; sauf erreur, ne figurent ni *Eun.* 727 l'entrée de Chrémès ivre et titubant, ni *Eun.* 336 une c ricature de sénilité, ni *Eun.* 426 et *passim* les notations d'éclats de rire...

Faute de matière offerte par le texte, M. Taladoire va chercher au dehors de quoi amplifier sa démonstration ; mais quel intérêt présentent les pages citées de M. Doat (p. 36-38) sur la technique de la course sur la scène? J'aurais préféré des exemples tirés des auteurs eux-mêmes relatifs, par exemple, à la « course sur place », aux entrées et sorties brusquées, allongées, fictives...

Ce que le texte ne nous apprend pas, le trouverons-nous chez les commentateurs? Ni Donat ni à plus forte raison Eugraphius n'ajoutent rien à notre connaissance. Le trouverons-nous dans les illustrations et les monuments figurés? La valeur documentaire des illustrations de Térence est mal établie ; l'intérêt des monuments est surtout plastique ; tout ce que nous laissent deviner les uns et les autres, c'est que « le geste et la mimique avaient la variété et la vivacité propres à tous les spectacles populaires » (p. 53) ; les règles de l'art mimique nous échappent, « même à la lumière des documents iconographiques » (p. 77).

Nous aiderons-nous d'une autre sorte de mimique, celle de l'orateur? Tout un chapitre est consacré à l'action oratoire, étudiée d'après Cicéron et Quintilien. Mais ce qui ressort de la comparaison, c'est justement que les deux mimiques sont essentiellement différentes, celle de l'orateur étant liée aux règles du décorum, tandis que celle de l'acteur ne relève que de l'expressivité. D'où la conclusion, négative encore, de la p. 111 : « Tout ce que nous pouvons déduire des enseignements de l'Institution oratoire, c'est qu'elle concernait sans doute la tragédie plus que la comédie. » Et nous voilà encore hors de notre sujet.

Faut-il s'étonner après cela que M. Taladoire se résigne à une conclu-

sion générale qui est comme un aveu d'impuissance : « Notre principal souci dans cette courte étude était d'abord d'introduire un peu d'ordre dans une question présentée le plus souvent de façon assez confuse » (sur ce point, donnons acte à l'auteur que son relevé d'exemples rendra des services appréciables), « et de dégager au moins quelques indications utiles pour une meilleure connaissance de la tradition scénique latine » (reconnaissons avec lui que ces indications sont insuffisantes et peuvent tout au plus « servir de point de départ à de nouvelles recherches sur le geste et l'action théâtrale »).

J. Marouzeau.

B.-A. Taladoire, *Essai sur le comique de Plaute* : Thèse complémentaire, 1948.

Quiconque ouvrira le gros volume de M. Taladoire s'étonnera certainement de trouver sous le titre d'*Essai sur le comique de Plaute* un ensemble comprenant cinq parties sous les rubriques suivantes : I le milieu social et les conditions matérielles, II les origines de la comédie plautinienne, III la structure générale des comédies, IV les procédés comiques, V, les comédies musicales. Si l'on s'en tient au sens habituel des mots, c'est la quatrième partie seule qui répond au titre général. Sans doute, n'y avait-il pas là matière bien ample et surtout bien neuve pour une thèse de doctorat. Mais il est dommage que le titre fasse équivoque, car ce que nous avons ici c'est bien plutôt quelque chose comme des Questions diverses ou un Essai sur le théâtre de Plaute. La première page tournée, l'introduction ne laisse aucun doute sur les intentions de l'auteur. Après tant d'études de critiques ou de philologues qui se sont attaqués au texte ou au commentaire grammatical, il entend faire une œuvre nouvelle, se limiter à l'aspect strictement dramatique et reprendre, sous cet angle, une série de problèmes déjà traités en eux-mêmes pour les éclairer ainsi d'une lumière particulière. Nous voilà loin du seul comique, puisqu'il s'agit de qualités scéniques et de mouvement dramatique.

Le sujet choisi par l'auteur, selon son tempérament et son goût, était fort intéressant : Plaute est le comique le plus latin, il demeure vraiment le maître de la tradition comique et son théâtre a des mérites d'entrain et de gaîté auxquels personne ne demeure insensible. Personnalité qui demeure encore fort mystérieuse et sur laquelle les recherches de M. Taladoire ne pouvaient apporter de grandes nouveautés. Il adopte la thèse, généralement admise, de Plaute acteur et auteur, et construit sa vie à l'image de celle de Molière. Peut-être eût-il bien fait, à propos d'un détail biographique, d'examiner avec plus de précision et plus d'indépendance le texte d'Aulu-Gelle (*N. A.*, III, 3), qui montre Plaute ruiné

par des entreprises commerciales, entré au service de gens de théâtre, *in operis artificum scaenicorum*, expression abstraite dont il est impossible de tirer quelque chose de valable sur son activité comme ouvrier manuel, acteur ou scribe.

M. Taladoire est mieux inspiré quand il revient sur la question, toujours résolue en un sens défavorable, de la culture du public romain. On en juge d'ordinaire par la mésaventure de Térence et de son *Hécyre*, alors que ceci paraît être une aventure unique, peut-être provoquée par la cabale, alors que les contacts multipliés avec la civilisation étrusque et la Grèce de l'Italie du Sud ont très certainement élevé le niveau des spectateurs de la *cavea* et ne permettent pas de conclure à leur incurable grossièreté. Les prologues d'ailleurs, qui, selon quelques-uns, témoignent manifestement de cette inculture, sont, d'après les justes observations de l'auteur, d'inégale importance et n'ont un peu d'ampleur que dans les comédies particulièrement complexes. Les rustauds assurément n'y manquaient pas non plus, mais ils n'étaient peut-être pas plus nombreux et plus gênants que ceux dont le poète Philémon déplorait la présence. On ne peut que souscrire à ces considérations de bon sens. On ne pourra qu'approuver aussi l'examen du texte de Tite-Live (VII, 2) que l'auteur traduit et commente pour y souligner les moments différents de l'évolution du théâtre romain. Il en est, en effet, à Rome, de la scène comme de toutes choses : le Romain emprunte volontiers à d'autres, mais corrige et adapte à ses besoins et à son tempérament. Plaute a sa place dans cette évolution du genre dramatique et il a eu le mérite de faire passer dans la *nea* dont il avait hérité des Grecs un élément musical qu'il trouvait dans la tradition nationale pour constituer ainsi la comédie lyrique.

Passant ensuite à l'œuvre, M. Taladoire procède à une longue analyse des pièces de Plaute et, laissant de côté l'habituelle — et fragile — division en actes, il recherche les mouvements dramatiques qui s'y succèdent et mènent l'action. Parallèlement à cette étude, dans la dernière partie de sa thèse, il essaie d'établir une correspondance entre ces mouvements et la forme rythmique. C'est une idée que Lejay avait jadis mise en relief quand il affirmait le rapport constant entre le changement de modes, chanson, récitatif ou parlé, et les articulations du drame.

Sur ce dernier point, la thèse de M. Taladoire apporte une ample démonstration de la théorie de Lejay, de même que, dans sa quatrième partie, catalogue exhaustif des procédés comiques, elle complète seulement les chapitres de Michaut. Et il faut bien avouer que, dans ce volumineux ouvrage, il n'y a pas grande nouveauté et qu'il ne se substituera point à ceux de ses prédécesseurs. Il eût fallu une information plus large : il était bien d'enraciner Plaute dans son milieu et dans la tradition ita-

lique ; il eût été bon de jeter un coup d'œil au delà des frontières et d'essayer de savoir ce que l'on faisait alors en Grèce.

On aimerait aussi que la forme de ce livre fût allégée. Il y a des longueurs et des développements parasites. On peut se demander ce que viennent faire ici les considérations sur la structure matérielle du théâtre et son histoire dans les temps où le Sénat appréhendait la construction d'un bâtiment en pierre. L'analyse des mouvements dramatiques et des rythmes correspondants était utile à la thèse de M. Taladoire, mais la lecture en est fastidieuse. Il aurait été plus habile d'exposer avec netteté et brièveté les conclusions dans le corps du volume et de rejeter à la fin, comme preuves justificatives, ces dissections minutieuses. Il y aurait bien à dire aussi sur la langue dans laquelle ce livre est écrit. L'abondance de Plaute n'a pas manqué d'agir sur la verve de M. Taladoire, qui n'en avait certes pas besoin. Sans doute, le style sévère ou ennuyeux n'est pas requis pour une thèse, mais une certaine forme académique ne lui messied pas. On trouve ici un peu trop de langage parlé, de familiarités, d'argot, d'expressions étranges, et la pensée s'y dissimule parfois sous un verbalisme un peu creux.

La bibliographie de quarante-neuf pages est à la fois trop longue ou trop courte ; l'ordre n'y est pas toujours très apparent et trop d'indications y sont de deuxième ou troisième main.

E. GALLETIER.

V. PALADINI, *Sallustio, aspetti della figura, del pensiero, dell'arte* (Bibl. storica Principato XXVIII) : Milano-Messina, Principato, 1948, 208 pages.

M. V. Paladini part — comme nous l'avions fait nous-même, *Mém. des Ét. lat.*, 1943, p. 197 — d'une remarque de M. Marouzeau qui écrivait, il y a quelques années (*R. É. L.*, XI, p. 305), à propos de Salluste : « Le moment ne serait-il pas venu de présenter dans une étude d'ensemble les résultats acquis par de nombreuses monographies parues dans ces dernières années et de mettre au point les données de problèmes qui attendent encore une solution? » M. V. Paladini constate qu'on n'a pas encore répondu à cette invitation et que pourtant les études publiées depuis quelques années permettraient dès maintenant de rassembler et de coordonner les résultats atteints. Néanmoins, M. V. Paladini ne se propose pas de présenter une « étude d'ensemble » dans le sens qu'a habituellement cette expression, c'est-à-dire une étude s'étendant à tous les problèmes de la critique sallustienne ; il cherche avant tout à traiter la question de la conception historique de Salluste spécialement dans ses rapports avec Thucydide et avec « l'historiographie hellénistique » ; ce