



HAL
open science

**“ Comédie nouvelle, comédie romaine :
structurellement apolitiques ? ”**

Céline Candiard

► **To cite this version:**

Céline Candiard. “ Comédie nouvelle, comédie romaine : structurellement apolitiques ? ”. Marie Duret-Pujol. Comique et politique chez les Modernes et les Anciens, Les Cahiers d'ARTES, Presses Universitaires de Bordeaux, pp.83-101, 2016. halshs-01998920

HAL Id: halshs-01998920

<https://shs.hal.science/halshs-01998920>

Submitted on 11 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Céline Candiard

« Comédie nouvelle, comédie romaine : structurellement apolitiques ? », in Marie Duret-Pujol (dir.), *Comique et politique chez les Modernes et les Anciens, Les Cahiers d'ARTES*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2016, pp. 83-101

Si l'on s'interroge sur le rapport entre comédie et vie politique dans la Rome antique, il est difficile de ne pas intégrer à sa réflexion les comédies grecques, en particulier les pièces de la « comédie nouvelle » (*Nea*), dont les comédies romaines empruntent systématiquement les synopsis. Ce rapport de référence ne signifie pas que les Romains seraient incapables de créer leurs propres fictions, ou que la culture romaine ne serait qu'une version dégradée de la brillante civilisation grecque ; mais, comme cela a déjà été démontré ailleurs¹, pour des raisons qui tiennent à la fois aux conditions de son importation et au contexte religieux de sa représentation, le théâtre à Rome constitue institutionnellement une activité perçue comme grecque. Le théâtre fait référence à une pratique grecque et il plonge les Romains dans un univers fantasmatique qu'ils assimilent à la Grèce, en leur donnant à voir des personnages donnés comme grecs, dans un cadre fictionnel grec ; et pour compléter encore cet hellénisme revendiqué, les comédies sont structurellement des réécritures de pièces grecques appartenant à ce qu'on appelle la « comédie nouvelle » (à partir du IV^e siècle av. J.-C.), par opposition avec la « comédie ancienne » d'un Aristophane, trop ancrée dans son actualité et son contexte athénien pour être aisément transposable. Chaque pièce romaine se présente comme la « traduction »² d'une comédie grecque dont elle cite généralement le titre et l'auteur au moment du prologue, et dont elle reprend l'enchaînement de scènes : la principale marge de manœuvre des poètes romains réside dans la possibilité de développer ou de condenser telle ou telle scène, et bien sûr dans le choix de leur traitement spectaculaire. Il résulte de ce rapport de référence une sorte de destin commun de la comédie nouvelle et de la comédie romaine dans la critique, certains parlant même de « théâtre gréco-romain »³, même si nous verrons que théâtre grec et théâtre romain ne sont pas du tout assimilables l'un à l'autre, leurs contextes institutionnels étant radicalement différents.

¹ Florence Dupont, « Plaute « fils du bouffeur de bouillie » », in Florence Dupont et Emmanuelle Valette-Cagnac (dir.), *Façons de parler grec à Rome*, Paris, Belin, 2005, pp. 175-209.

² Voir par exemple Plaute, *Asinaria*, prologue, v. 10-11 : « *Huic nomen Graece Onagost fabulae. / Demophilus scripsit, Maccus uortit barbare.* » (« Cette pièce, en grec, s'appelle *L'Ânier*. Démophile l'a écrite, et Maccus l'a traduite en langue barbare. »).

³ À titre d'exemple, voir Marie-Hélène Garelli, *Intrigue et représentation dans le théâtre sanskrit et le théâtre gréco-romain*, Actes du Colloque National de Toulouse des 25-26 janvier 2002, Coll. Les Travaux du CRATA, Toulouse, 2004.

Comédie nouvelle grecque et comédie romaine partagent en tout cas un éloignement apparent à l'égard des thématiques politiques : tandis que la comédie ancienne mettait en scène des personnes réelles, parfois des hommes politiques, et faisait de nombreuses références à l'actualité, elles présentent des intrigues purement domestiques et mettent en scène des rôles très codifiés sans rapport établi avec quelque personne réelle ou actualité que ce soit : il s'agit le plus souvent, avec d'innombrables variations, d'histoires d'amour entre jeunes gens et jeunes filles (libres ou prostituées), histoires contrariées par l'avarice ou la rivalité des vieillards et secondées par les stratagèmes des esclaves. Ces conventions comiques sont du reste tellement indépendantes d'une quelconque réalité sociale qu'elles ont pu être reprises non seulement à travers plusieurs siècles d'Antiquité, mais aussi dans la comédie des principaux pays d'Europe occidentale entre le XVI^e et le XVIII^e siècles. Liées par ce rapport étroit de réécriture, il n'est guère étonnant que comédie nouvelle et comédie romaine fassent l'objet de la même *doxa* qui les désigne comme des théâtres de divertissement, d'évasion, ou de réflexion morale universelle, par opposition au théâtre d'Aristophane qui serait politique et militant⁴. Il s'agira ici d'interroger cette *doxa* et de sortir, si possible, du piège de cette fausse alternative.

Le contenu des pièces : l'évitement du/de la politique

La coïncidence est troublante entre la disparition de la comédie ancienne et la chute de la démocratie athénienne : vaincue par les armées de Philippe en 338 av. J.-C., Athènes connaît alors divers régimes autoritaires placés sous l'autorité macédonienne ; et c'est quelques années plus tard, en 321, que Ménandre⁵ commence sa carrière, qui sera encouragée ensuite par son ancien camarade du Lycée, Démétrios de Phalère, nommé gouverneur d'Athènes en 317 par les Macédoniens. Même si les nouveaux dirigeants d'Athènes cherchent à maintenir une continuité de façade avec la période précédente, une telle coïncidence semblerait plutôt suggérer que la satire publique d'un Aristophane n'est plus considérée comme acceptable dans le nouveau dispositif politique. Et il semble tout aussi significatif que dans leur théâtre, qu'ils appelaient aussi « *Ludi graeci* » (« Jeux grecs »), les Romains aient été plus tentés par le modèle de la *Nea* que par le modèle aristophanesque, qui convenait peu

⁴ Voir par exemple Véronique Sternberg, *La Poétique de la comédie*, Paris, SEDES, 1999, pp. 28-29, qui oppose la « satire » de la comédie ancienne à la « peinture des caractères » de la comédie nouvelle.

⁵ Ménandre est le seul auteur de comédie nouvelle dont des pièces nous soient parvenues. Des grammairiens tardifs évoquent, entre comédie ancienne et comédie nouvelle, l'existence d'une « comédie moyenne » dont nous n'avons aucune trace. Voir à ce sujet Bénédicte Delignon, *Les Satires d'Horace et la comédie gréco-latine : une poétique de l'ambiguïté*, Louvain, Peeters, 2006, p. 294, n. 88.

au régime d'une république aristocratique où seuls les citoyens de famille respectable possédaient assez d'autorité pour discréditer l'un des leurs.

Il est incontestable, en tout cas, que la société fictionnelle telle que la construisent la *Nea* et la comédie romaine se caractérise par un soigneux évitement de la thématique politique. De manière significative, les quatre grandes familles de masques présentées par l'*Onomasticon* de Pollux⁶ sont les vieillards, les jeunes gens, les esclaves et les femmes, catégories qui se retrouvent globalement dans les textes de comédies grecques et romaines : autrement dit, on n'y trouve pas de citoyen en âge de porter les armes et de faire de la politique, les personnages étant soit trop vieux, soit trop jeunes, soit exclus structurellement de ces activités. On pourra m'objecter qu'il y a des soldats dans la comédie ; mais ceux-ci se présentent comme des mercenaires conquérants au service de divers monarques étrangers, et non comme des soldats-citoyens au service de la patrie ; et surtout, ils n'ont rien de guerriers crédibles, mais sont de petits fanfarons qui cherchent essentiellement à se faire valoir auprès des femmes en imitant de manière outrée et ridicule le langage de l'épopée. C'est ce que l'on constate par exemple au début du *Soldat fanfaron* de Plaute :

PYRGOPOLYNICE : Rendez mon bouclier plus brillant qu'un soleil, quand l'or de ses rayons traverse le ciel bleu ! Au feu de la bataille où je le brandirai, je veux voir de ses feux l'ennemi aveuglé. Et toi, fier coutelas (*machaeram*), console-toi enfin, cesse de murmurer et reprends ton courage ; cela fait trop longtemps que tu es au fourreau, toi qui meurs du désir d'affronter l'ennemi et d'en faire au combat de la chair à pâtée (*fartem*). Mais où est Artotrogus ? Il n'était pas ici ?⁷

Ces vers évoquant la bataille, comparant le bouclier au soleil et personnifiant l'arme du combat rappellent les procédés de l'épopée. Mais il suffit de deux anomalies criantes pour dénoter le caractère burlesque du passage : le mot employé pour désigner l'arme du soldat, « *machaera* », mot grec qui désigne non pas une épée mais un couteau de boucher, et « *fartem* », la farce, la chair à pâtée. Ces deux termes suffisent à superposer à la figure du soldat celle du boucher sacrificateur, très présent au moment des Jeux puisqu'il présidait aux banquets publics où tout le peuple venait partager avec les dieux la viande sacrificielle : au valeureux héros épique vient se substituer un vulgaire boucher, profession socialement très méprisée à Rome, car associée aux célébrations festives⁸.

De fait, cette évocation du boucher sacrificateur est conforme aux préoccupations habituelles des personnages de comédie, le plus souvent liées à la fête, à la consommation et

⁶ Pollux, *Onomasticon*, IV, 143-154.

⁷ Plaute, *Miles gloriosus*, v. 1-9. Je traduis.

⁸ Il en va de même des cuisiniers, poissonniers, parfumeurs, danseurs et comédiens. Voir sur ce point Cicéron, *De Officiis*, 1, 150.

plus largement à des enjeux d'ordre privé : qu'il s'agisse d'amours contrariées, de trahisons amicales, de relations filiales ou de problèmes financiers, tout se présente généralement comme s'il n'existait dans ces pièces aucune réalité civique et comme si la société tout entière était organisée autour de la sphère domestique, les seuls moments de rassemblement collectif étant des célébrations rituelles. Il n'est pas étonnant, dans ces conditions, que les rôles vedettes de ces pièces soient des esclaves et des femmes, c'est-à-dire par excellence ceux dont le statut les éloigne le plus de toute dimension civique.

Il arrive, cependant, que se trouvent évoqués dans la comédie des lieux ou des institutions emblématiques de l'activité politique. Mais la comédie nouvelle grecque comme la comédie romaine en proposent un traitement tout à fait particulier. Ainsi, dans *Les Sicyoniens* de Ménandre, le jeune Eleusinos évoque sa participation à l'Assemblée du peuple, autrement dit la principale instance de décision politique de la démocratie athénienne ; or, comme pour prendre acte du fait qu'elle n'a plus de réel pouvoir, il n'est nullement question, dans son récit, d'enjeux politiques, mais de questions privées :

Je me fraie un passage et vois, assise en suppliante, une jeune fille. Dans le cercle de ceux qui l'entouraient, je m'introduis. De suite la séance de l'Assemblée commença. A l'ordre du jour, le problème du tuteur à donner à la suppliante. (...) S'approche un jeune homme tout près du serviteur : il avait le teint pâle, et pas un poil de barbe. C'est à voix basse qu'il voulait lui parler. Ce désir, nous ne l'avons pas laissé le satisfaire : « Plus fort ! », ne tarda pas à crier quelqu'un, et : « Que veut-il ? Qui est-il ? Que dis-tu ? » (...) Il n'incarnait pas la complète impudence, mais il fut loin de nous plaire, à nous du moins. Un libertin, voilà ce qu'il était plutôt à nos yeux. Avec de grands cris, nous l'envoyâmes se faire pendre et repoussâmes l'individu. Et rentré dans nos rangs, il regardait la jeune fille et parlait à ses voisins avec animation. Alors un homme d'aspect très viril s'approche, et avec lui un deuxième et un troisième homme. Lorsqu'il eut regardé de près cette jeune fille, immédiatement c'est un fleuve de larmes qu'il se mit à verser, notre homme, dans son émotion, et voilà qu'il s'arrache les cheveux en gémissant sourdement. Alors la pitié s'empara des assistants, et tous de crier : « Toi, que veux-tu ? Parle, parle ! » « Cette petite est à moi », dit-il. « Aussi bien puisse la déesse vous donner à l'avenir, Messieurs, d'être heureux. La jeune fille, je l'ai élevée alors que toute petite, elle était devenue mienne. Les frais de son éducation, j'en fais l'abandon, il n'y a rien que je demande. Qu'elle trouve son père et sa famille, je ne m'y oppose nullement. » « Bravo ! » « Ecoutez aussi mon histoire, Messieurs, qui êtes maintenant ses tuteurs à elle – elle est libre de toute crainte de mon côté. À la prêtresse confiez-la et que celle-ci la garde en votre nom : elle est tout indiquée pour une jeune fille. » Grande fut la faveur que ce discours, naturellement, lui attira.⁹

⁹ Ménandre, *Les Sicyoniens*, v. 738-799 (trad. Alain Blanchard, éd. Livre de Poche, 2007, pp. 356-357).

Ce qui est remarquable dans ce texte, c'est qu'on y voit l'institution fonctionner, mais qu'elle n'y sert qu'à décider d'une affaire domestique, le sort d'une jeune esclave qui se prétend athénienne et cherche à retrouver ses vrais parents. Deux jeunes gens amoureux d'elle cherchent successivement à l'aborder devant l'assemblée du peuple qui, tel un public de théâtre, manifeste clairement sa préférence pour le plus séduisant des deux et fait fuir l'autre sous les huées : d'instance de décision politique, l'assemblée devient un lieu de jugement esthétique, assimilable à celui des représentations théâtrales.

On trouve un exemple comparable de détournement dans *Casina* de Plaute, où le vieux Lysidame évoque ainsi sa matinée au forum, où se concentrent les activités politiques et juridiques de la cité :

Il faut vraiment être crétin, quand on est amoureux, pour aller au forum pile le jour où on a sous la main la fille qu'on aime. Et c'est exactement ce que j'ai fait. J'ai gaspillé ma journée à aider quelqu'un de ma famille qui avait des problèmes avec la justice. D'ailleurs il a perdu son procès. Tant mieux, comme ça il ne m'aura pas appelé pour rien. C'est vrai, moi je pense que quand on demande leur aide aux gens pour un procès, il faut d'abord s'informer un peu, leur demander s'ils ont la tête à ça ou non. Et s'ils répondent qu'ils ont la tête ailleurs, il faut les laisser rentrer chez eux, les pauvres, à quoi vous voulez qu'ils servent sans leur tête ?¹⁰

Il n'est généralement¹¹ question du forum ou du tribunal, dans la comédie romaine, que comme de lieux où l'on rencontre des fâcheux et où l'on perd de vue ses projets importants – ici, pour le vieux Lysidame, la conquête d'une petite esclave de sa femme dont il est tombé amoureux. On assiste donc à un retournement des valeurs : le forum est décrit comme un lieu de futilité stérile, où l'on perd son temps (« *contriui diem* », « j'ai gaspillé ma journée »), tandis que la possession sexuelle d'une esclave devient un véritable enjeu digne qu'on s'y investisse. Ainsi, soit la sphère civique se trouve aspirée par la sphère privée et se met à son service, comme dans l'exemple des *Sicyoniens*, soit elle est disqualifiée comme inutile, voire absurde, comme dans *Casina*, où elle ne se distingue de la sphère privée que négativement, par la perte de temps qu'elle génère. Dans les deux cas, le résultat est le même : tout enjeu politique se trouve dissout. On comprend aisément, en ce cas, que la *Nea* ait traditionnellement été présentée comme un théâtre de pur délasserment, comme semble y inviter Plutarque dans sa comparaison d'Aristophane et Ménandre, qui nous est parvenue sous forme de résumé :

¹⁰ Plaute, *Casina*, v. 563-573. Je traduis.

¹¹ Cf. Plaute, *Menaechmi*, v. 446-465, où le parasite Peniculus se plaint d'avoir perdu de vue son bienfaiteur lors de l'assemblée des comices, et d'être ainsi privé de dîner.

Les peintres, dont les yeux ont été fatigués par des couleurs trop vives, les reposent sur la verdure. De même les philosophes qui ont besoin de se délasser d'un travail pénible trouvent dans Ménandre un repos agréable. Il est pour eux comme une prairie émaillée de fleurs, où l'on respire sous les ombrages une fraîcheur délicieuse.¹²

Par opposition à un Aristophane engagé, Ménandre offrirait ainsi aux spectateurs sérieux et raffinés un divertissement digne d'eux, délicat et agréablement dépourvu de conséquences sur la vie pratique.

Le cadre institutionnel : des fonctions politiques indirectes

Faut-il donc renoncer pour la comédie à toute portée politique ? Sur le plan du contenu des pièces, il semble bien que oui, même si certains spécialistes du théâtre antique semblent avoir du mal à l'accepter. Si Alain Blanchard, afin de résister à ce qu'il considère comme une entreprise de rabaissement de ce théâtre, consacre toute une partie de son ouvrage *La Comédie de Ménandre* à faire apparaître ce qu'il appelle la « dimension politique »¹³ de la comédie nouvelle, le résultat est décevant : ainsi l'amitié d'un personnage pour un autre serait à l'image de celle de Démétrios de Phalère pour ses concitoyens¹⁴ ; le mariage final qui unit une famille riche à une famille pauvre montrerait une volonté d'effacement des inégalités sociales¹⁵ ; et les relations intergénérationnelles difficiles qui émaillent les intrigues comiques poseraient des questions sur l'éducation¹⁶. En fait d'options politiques, Alain Blanchard ne parvient à dégager de sa lecture de Ménandre que des directions vagues, indémonstrables, sans ancrage identifiable dans les débats du temps et difficiles à situer en termes de positionnement partisan, les idées mises en évidence pouvant se rattacher tantôt au parti aristocratique, tantôt au parti démocratique. Il semble bien que l'affirmation d'une véritable dimension politique dans les pièces de Ménandre relève de la pétition de principe, et repose avant tout sur une volonté de valorisation de son théâtre, dans l'idée qu'il ne peut être valorisé qu'à cette condition.

Le contenu des textes n'est cependant pas le seul indicateur à considérer pour mesurer la portée politique d'un théâtre : le contexte institutionnel de leur représentation, et plus largement la place du théâtre dans le cadre civique, pourraient éclairer la valeur de ces textes. On sait, à cet égard, que le théâtre en général (et non pas la seule comédie) avait une valeur

¹² Plutarque, *Œuvres morales*, « Abrégé de la comparaison d'Aristophane et Ménandre », 354 b-c (trad. B. Richard)

¹³ Alain Blanchard, *La Comédie de Ménandre. Politique, Éthique, Esthétique*, Paris, PUPS, 2007. « La dimension politique » est le titre de la première partie de l'ouvrage.

¹⁴ *Ibid.*, p. 40.

¹⁵ *Ibid.*, p. 41.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 43-52.

politique forte dans l'Athènes classique : le théâtre est l'un des rares lieux où se réunit le peuple, qui est de surcroît disposé dans les gradins de manière hiérarchique¹⁷ ; et l'existence même des concours dramatiques repose sur les financements très lourds fournis par de riches particuliers dans le cadre de la chorégie, magistrature consistant à assumer l'entretien du chœur et la majeure partie des frais des spectacles, passage obligé dans la carrière d'un homme politique souhaitant acquérir renommée et popularité¹⁸. Or à l'époque de Ménandre, la situation est devenue plus complexe. Il semble que Démétrios de Phalère, sans pouvoir supprimer le théâtre, élément central du culte de Dionysos, ait cherché à minimiser le poids politique des concours dramatiques en supprimant la chorégie et en instituant à la place des agonothètes, simples magistrats élus chargés d'organiser les concours avec des fonds de la cité¹⁹ : dans ces conditions, l'organisation des spectacles ne saurait nullement avoir la même fonction de marchepied politique. On observe cependant que dans la pratique, au fil du temps, de plus en plus d'agonothètes prirent tout de même l'initiative de dépenser personnellement de fortes sommes pour les concours sans qu'elles leur soient institutionnellement réclamées²⁰ : même dans le contexte de la monarchie macédonienne, le financement des concours dramatiques conserve une réelle valeur honorifique.

On observe ainsi, à l'époque hellénistique, une ambiguïté certaine dans le rapport du théâtre à la vie politique, ambiguïté qui se retrouve à l'époque romaine. En effet, sur le plan juridique, tout est fait pour que le contenu des pièces soit coupé de la réalité extérieure au théâtre : la Loi des Douze Tables interdit toute allusion à des personnes vivantes au théâtre et prévoit la peine capitale pour les contrevenants. Saint Augustin, citant Cicéron, attribue cette mesure à la volonté de séparer clairement les sphères civique et dramatique :

Jamais la comédie, si les mœurs ne l'avaient autorisée, n'aurait pu faire applaudir sur le théâtre ses infâmes licences. Les anciens Grecs affichaient au moins ouvertement leur goût dépravé; chez eux une loi permettait à la comédie de tout dire et de nommer tout le monde. (...) Que Périclès, un si grand capitaine, un si fameux politique, l'âme et la gloire de sa patrie depuis tant d'années, ait été outragé dans des vers et ces vers récités sur la scène, cela n'est-il pas aussi révoltant que si Publius et Cnéius Scipion eussent été publiquement calomniés par Plaute ou Névius, et Caton par Cécilius ? (...) Nos lois des douze Tables, au contraire, qui prononcent en si peu de cas la peine capitale, ont voulu que le dernier supplice fût infligé à celui qui réciterait publiquement ou composerait des vers injurieux et diffamatoires. Rien de plus sage; car notre vie doit être soumise au jugement des magistrats, à leurs sentences légitimes, et non aux

¹⁷ Jean-Charles Moretti, *Théâtre et société dans la Grèce antique*, Paris, Hachette, 2001, pp. 271-274.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 214-216.

¹⁹ Christian Habicht, *Athènes hellénistique. Histoire de la cité d'Alexandre le Grand à Marc Antoine*, trad. Martine et Denis Knoepfler, Paris, Les Belles-Lettres, 2000, p. 75.

²⁰ Jean-Charles Moretti, *op. cit.*, p. 217.

fantaisies des poètes; et s'il est permis de nous attaquer, c'est à la condition que nous puissions répondre et nous défendre devant un tribunal.²¹

Loi ancienne, la Loi des Douze Tables semble avoir été d'autant plus respectée sur ce point que la peine prévue était particulièrement dissuasive et disproportionnée par rapport à la tentation du délit; et s'il est toujours loisible de chercher dans les pièces des allusions politiques, celles-ci seraient en tout cas si bien camouflées que leur réalité est totalement indémontrable. Il existe, certes, des légendes sur les pièces de Naevius, qui auraient contenu des attaques sur la puissante famille des Metelli et auraient conduit leur auteur en prison, mais il ne s'agissait semble-t-il que d'allusions vagues²², dont aucun fragment conservé ne porte de trace concluante. Il semble que ces anecdotes aient avant tout eu pour fonction de donner *a posteriori* une origine et un sens à la loi.

Est-ce à dire que le théâtre n'a aucune portée politique à Rome? Ou même, comme cela a parfois été suggéré à l'époque du principat, qu'il serait utilisé par le pouvoir pour détourner l'attention des citoyens de la situation politique en leur offrant un divertissement²³? Le définir par cette seule fonction supposerait de ne tenir aucun compte du cadre institutionnel de représentation des pièces, qui suggère au contraire un réel poids politique de l'événement théâtral. En effet, comme nous l'avons vu pour l'Athènes démocratique, les institutions romaines prévoient que les Jeux soient entièrement financés par des magistrats désignés à cette fin, les édiles, sur leur fortune personnelle: en offrant au public romain des spectacles luxueux et chers, ces magistrats espèrent s'attirer la faveur populaire et avancer ainsi leur carrière politique. De plus, le théâtre fait partie des rares lieux, avec le cirque, où se réunissent un grand nombre de gens et où s'exprime librement une opinion publique: en effet, lors des Jeux, les spectateurs bénéficient d'une liberté particulière, appelée *licentia ludicra*, qui leur permet d'invectiver ou de ridiculiser les personnes de leur choix dans les gradins²⁴, par opposition aux assemblées populaires où la règle du silence prévaut et où la foule est strictement encadrée par un service d'ordre musclé. Les Jeux constituant un moment de détente et de liberté institutionnellement défini, ils font l'objet d'une attention particulière des observateurs de la vie politique, qui guettent notamment les réactions du public à l'arrivée de personnages importants dans les gradins afin de mesurer leur popularité. Comme l'écrit

²¹ Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, II, 9 (trad. M. Nisard, Paris, PUF, 1858).

²² Voir à ce sujet Bénédicte Delignon, *op. cit.*, pp. 57-60.

²³ « Le rappel du danseur Pylade, banni par suite d'une sédition, ramena les esprits. Aussi, est-ce une réponse pleine de sens que celle qu'on prête à Pylade à qui il [Auguste] reprochait ses querelles avec Bathylle, danseur comme lui et familier de Mécène: « Il est de ton intérêt, César, que le peuple passe son temps à s'occuper de nous. » » (Dion Cassius, *Histoire romaine*, 54, 17, traduction E. Gros, Paris, Firmin Didot, 1865).

²⁴ Voir à ce sujet Florence Dupont et Pierre Letessier, *Le Théâtre romain*, Paris, Armand Colin, 2011, pp. 19-20.

l'historien Arnaud Suspène, « Ces événements avaient un retentissement bien au-delà du théâtre : les poètes, les historiens les enregistrent au même titre qu'une victoire militaire ou que le vote d'une loi. Ce sont des moments décisifs, où se manifeste et se crée cette composante particulière de la puissance politique romaine qu'est l'*auctoritas*, l'influence personnelle en dehors de tout pouvoir positif. »²⁵. Cicéron les évoque souvent dans sa correspondance :

Oui, vous dis-je, il est absous. J'étais au prononcé, et tous les ordres ont été pour lui, et il y a eu unanimité dans chaque ordre. Qu'y faire? allez-vous me répondre. Par Hercule! je ne me résigne pas si facilement. Non, jamais l'opinion ne fut plus déconcertée, jamais rien ne parut si indigne. (...) Le lendemain de son acquittement, Hortensius s'est montré au théâtre de Curion : sans doute il voulait nous faire partager sa joie ; mais au lieu de cela, des cris, des trépignements, un bruit de tonnerre, un horrible concert de sifflets, oui de sifflets, et de sifflets d'autant plus sensibles que, suivant la remarque de chacun, Hortensius était arrivé à l'âge qu'il a, sans en essayer un seul; mais il en a eu cette fois pour toute une vie, et il doit être aux regrets de son triomphe.²⁶

L'exemple évoqué ici par Cicéron est intéressant, car on y voit un homme en vue qui avait été acquitté de manière abusive se faire humilier en public dans les gradins du théâtre. La signification de l'événement pour les contemporains est clairement politique : le cadre du théâtre permet que soient exprimés des désaccords qui ne trouvent pas à se communiquer ailleurs. Si ces manifestations ne semblent généralement pas en lien avec le contenu des pièces, le cadre des Jeux est quant à lui déterminant, et fait de ces liturgies des lieux de mesure de l'opinion sans équivalent pour les observateurs contemporains.

Signe de l'importance de ces manifestations de l'opinion, certains hommes politiques romains cherchent à les contrôler à l'avance, soit en se payant une claque, soit en achetant la complicité d'un acteur vedette qui les fasse bénéficier de leur prestige. C'est ainsi qu'à la fin de la République, on observe des rapprochements entre certains hommes politiques hégémoniques et des acteurs en vue, l'exemple le plus célèbre étant celui de Sylla avec le comédien Roscius²⁷ : en s'affichant avec lui, Sylla offre certes à Roscius une respectabilité dont son statut d'acteur le prive en principe²⁸, mais il en retire surtout de la popularité pour lui-même. Il arrive même que certains acteurs soient payés pour détourner une réplique en

²⁵ Arnaud Suspène, « Théâtre et politique dans l'Occident romain (II^e siècle avant notre ère - II^e siècle de notre ère) : la « civilisation du spectacle » », *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, n° HS8, 2012/3, p. 20.

²⁶ Cicéron, *Lettres familières*, VIII, 2, 1, trad. M. Nisard, Paris, Firmin Didot, 1869.

²⁷ Sur ce partenariat, voir Arnaud Suspène, *art. cit.*, pp. 20-21.

²⁸ Il lui permet même d'accéder à l'ordre équestre (Elaine Fantham, « Orator and / et actor », Elaine Fantham Pat Easterling et Edith Hall (éd.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge University Press, 2002, p. 366).

faveur d'un homme politique, ou encore qu'ils le fassent de leur propre initiative pour flatter l'opinion du public, comme l'acteur Diphilus qui avait désigné Pompée d'un geste au moment de prononcer le vers tragique « C'est pour notre malheur que tu es grand ! »²⁹ Dans cette expression politique, les pièces sont tout au plus utilisées comme des prétextes, des matériaux de détournement : elles ne sont pas en elles-mêmes des lieux d'expression politique pour les poètes, mais des occasions potentielles d'utilisation opportuniste pour les spectateurs, les hommes politiques ou les acteurs, en fonction de l'actualité du moment.

Un monde antipolitique : des valeurs alternatives

Quelle articulation peut-on faire alors entre le caractère apolitique des pièces et l'utilisation du cadre des représentations pour l'expression d'opinions politiques ? De fait, il n'est pas possible de comprendre l'utilisation du théâtre par la sphère politique si l'on interprète de manière uniquement négative l'absence de dimension civique des pièces. Celle-ci, en effet, ne se conçoit pas comme une simple exclusion, mais plutôt comme la sanctuarisation d'un temps et d'un lieu consacrés à la célébration des dieux. Selon les époques, cette sanctuarisation est comprise de manière plus ou moins stricte. Elle est maximale à Rome, où elle est lexicalisée par le terme d'*otium*. Le plus souvent traduit par le terme français « loisir », qui ne rend pas véritablement compte de son sémantisme essentiel, l'*otium* désigne en réalité l'ensemble des jours fériés, désignés selon un calendrier annuel fixe pour les célébrations religieuses, et où les activités politiques, judiciaires et militaires étaient suspendues³⁰, par opposition au *negotium*, où la vie civique reprenait ses droits. Les grandes liturgies des Jeux prennent place dans l'*otium*, ce qui signifie que les spectateurs ne se rendent pas au théâtre en tant que citoyens, mais en tant que représentants de l'humanité s'acquittant de leurs devoirs envers les dieux et capables de sensibilité esthétique. Cela explique notamment pourquoi les spectacles sont gratuits et ouverts à tous, hommes libres et esclaves, citoyens et affranchis, hommes, femmes et enfants.

La rupture du temps des Jeux et du théâtre avec la vie civique est marquée de diverses manières sur le plan institutionnel : outre la Loi des Douze Tables et la *licentia ludicra* évoquées plus haut, on observe plusieurs mesures allant dans le même sens. La plus évidente est la séparation des espaces : jusqu'à la fin de la République, les théâtres étaient des structures provisoires, construites entièrement en bois à l'occasion des Jeux et démontées dès

²⁹ Cicéron, *Lettres à Atticus*, 2.19.3, et Valère-Maxime, *Faits et dits mémorables*, 6.2.9. L'allusion repose sur le surnom de « Pompée le Grand » qui était alors communément employé à son propos.

³⁰ Sur l'*otium*, voir Florence Dupont et Pierre Letessier, *op. cit.*, pp 15-16.

qu'ils prenaient fin. Les coûts d'une telle pratique étaient considérables, la structure devant comporter non seulement une scène volumineuse mais aussi des gradins pour des dizaines de milliers de spectateurs : d'un point de vue financier, elle n'est donc absolument pas rationnelle. Si elle s'est maintenue si longtemps, jusqu'à la fin de la République³¹, c'est parce qu'elle répondait à une nécessité de sanctuarisation stricte de l'espace théâtral ; il s'agissait d'éviter que celui-ci ne soit utilisé à d'autres fins une fois les Jeux terminés, en particulier pour des réunions politiques comme c'était souvent le cas pour les théâtres grecs³². Pour les mêmes raisons, les hiérarchies très fortes qui structuraient toute la vie civique romaine n'avaient pas cours dans les théâtres : suspendues, elles étaient remplacées par une égalité temporaire³³ qui interdisait notamment que l'aristocratie se réserve des places spécifiques. De manière significative, c'est seulement sous le principat, peu après la construction des premiers théâtres en dur, et donc une fois rendue poreuse la séparation entre les espaces, que la répartition des spectateurs dans les gradins commence à prendre en compte l'ordre hiérarchique et que les sénateurs peuvent se réserver les premiers rangs³⁴.

Dans la même logique, les artistes de théâtre se trouvent frappés d'une exclusion civique désignée par le terme d'*infamia*³⁵ : s'ils sont nés citoyens, ils perdent leur droit de vote, la possibilité de se présenter à des magistratures ou de représenter quelqu'un au tribunal, et ne font pas leur service militaire. Là encore, il s'agit avant tout de s'assurer que leur activité artistique n'interfère pas avec la vie civique, et en particulier que l'immense popularité que certains d'entre eux tiraient de leurs qualités d'acteur ne puisse pas constituer un tremplin pour lancer une carrière politique. Ce faisant, on dissuade du même coup les membres de l'aristocratie d'embrasser une activité d'acteur pour favoriser leur notoriété. Cette mesure est à interpréter non pas tant comme une marque de condamnation morale du métier d'acteur, comme le feront par exemple les Pères de l'Eglise dans l'Antiquité tardive³⁶, que comme une sanctuarisation, voire dans certains cas une forme de protection : ainsi, en exemptant les comédiens d'un service militaire alors long de plusieurs années, l'*infamia* leur permet de se consacrer pleinement à leur métier. On observe du reste que même dans le cas où des acteurs célèbres s'affichent avec des hommes politiques, leur appui n'est pas considéré comme ayant une valeur politique véritable : c'est ainsi qu'au moment de la mort de Sylla, Roscius ne fut

³¹ Le premier théâtre en dur à Rome est le théâtre de Pompée, construit en 55 av. J.-C. De façon significative, il était placé hors du *pomærium*, qui délimitait la cité.

³² Jean-Charles Moretti, *op. cit.*, pp. 117-120.

³³ Florence Dupont et Pierre Letessier, *op. cit.*, p. 61.

³⁴ *Ibid.*, p. 62.

³⁵ Voir Catharine Edwards, "Unspeakable professions: public performance and prostitution in ancient Rome", in J. P. Hallett & M. B. Skinner (éd.), *Roman Sexualities*, Princeton, 1997, pp. 66-95

³⁶ Voir en particulier Tertullien, *Contre les spectacles*, 22-23.

pas inquiété lors de l'épuration violente qui frappa le réseau d'amis du dictateur. L'instrumentalisation que la sphère politique peut faire du théâtre et de la popularité des acteurs n'a de valeur que marginale.

De fait, si l'on juge nécessaire de préserver ainsi l'intégrité de l'activité théâtrale, c'est parce que celle-ci occupe une fonction essentielle de sociabilité avec les dieux et entre humains. Comme le suggère la morphologie du lexique latin, l'*otium* n'est pas la négation du *negotium* : il est porteur en lui-même de valeurs positives et libératrices. Ainsi Plaute interpelle-t-il ses spectateurs dans le prologue de *Casina* :

Alors vous tous, je vous en conjure, écoutez notre troupe d'une oreille bienveillante. Chassez de vos pensées les soucis et les dettes. Vous avez peur de votre créancier ? Oubliez-le pour ce soir. C'est la fête des Jeux (*Ludi*) aujourd'hui, même les banquiers font la fête (*ludus*). Tout est calme, les colombes volent autour du forum.³⁷

Il s'agit ici de mettre les spectateurs en condition, de les plonger dans l'état d'esprit qui convient à la célébration des dieux : c'est pour cela que les prologues de comédie multiplient généralement les plaisanteries et invitent volontiers les spectateurs à abandonner leurs préoccupations habituelles, en insistant sur la drôlerie du spectacle auquel ils se préparent à assister. L'enjeu n'est pas uniquement esthétique ; il est également de favoriser l'état de délasserment et de réjouissance propice à une sociabilité festive optimale. Au théâtre, le spectateur fait l'expérience d'une forme de sociabilité conviviale et non violente qui contraste avec la brutalité ordinaire d'une société structurée par le principe militaire et la rivalité des réseaux d'intérêt : les Jeux sont ainsi porteurs d'un ensemble de valeurs alternatif aux valeurs civiques romaines.

En ce sens, le nom de la cérémonie où prennent place les spectacles, les Jeux ou *Ludi*, est éclairant par son sémantisme, qu'explicite ici le latiniste Albert Yon :

Activité s'exerçant *pour elle-même*, en dehors de toute fin pratique et de toute visée utilitaire, du moins présentement aperçues, *en dehors par conséquent et à côté de l'action proprement dite*, qui poursuit un but défini, et dont elle n'est que *la copie ou l'imitation*, originairement gratuite et désintéressée³⁸.

On comprend mieux, dans ce contexte, la valeur de l'expression d'une opinion publique dans les gradins du théâtre : si elle est observée et consignée, elle n'en constitue pas pour autant une expression officielle dont les hommes politiques devraient nécessairement tirer des conséquences. Elle n'est même possible que parce qu'elle est précisément sans conséquence. Cette notion de *ludus* vaut aussi bien pour la tragédie que pour la comédie, mais la comédie

³⁷ Plaute, *Casina*, v. 21-26. Je traduis.

³⁸ Albert Yon, « À propos du latin *ludus* », in *Mélanges Alfred Ernout*, Paris, Klincksieck, 1940, pp. 389-395.

présente l'avantage d'assumer ces caractéristiques de manière beaucoup plus visible, en particulier par sa dimension métathéâtrale permanente. Ainsi peut-on relire ce que nous avons relevé dans notre première partie : si la société représentée dans la comédie est une société impossible, dépourvue de citoyens en âge d'exercer leurs droits, c'est parce qu'elle ne se comprend que dans le contexte festif des représentations théâtrales. La société fictionnelle des comédies représenterait une société coincée dans l'*otium*, privée de toute dimension civique, comme un miroir symbolique tendu aux spectateurs présents. Cela permet également d'expliquer pourquoi les fictions comiques sont explicitement ancrées dans un univers grec, univers que les Romains associent au monde des plaisirs et à l'*otium*³⁹. Ce faisant, ils désignent clairement l'espace fictionnel des comédies comme un espace d'altérité.

C'est ainsi, également, que l'on peut comprendre la valeur particulière du rôle de l'esclave, dont la Nea et la comédie romaine font une véritable vedette : l'esclave y manifeste en effet une grande maîtrise des enjeux fictionnels de la pièce (ce sont le plus souvent ses ruses qui font avancer l'action et permettent aux amoureux de se retrouver), et y connaît une mise en avant particulière sur le plan spectaculaire⁴⁰. Il serait vain d'y chercher, comme certains l'ont fait quelquefois⁴¹, l'expression d'un antiesclavagisme ou d'un humanisme dont on ne trouve pas de trace ailleurs dans l'Antiquité romaine, et qui serait comme par hasard partagé par tous les auteurs de comédie depuis Ménandre. Il semble plus prudent d'y voir plutôt le symbole de ce que propose la comédie aux spectateurs : un moment à part, libre des contraintes civiques (quoi de plus dégagé de celles-ci que l'esclave ?), festif et d'une grande virtuosité artistique. Du reste, de manière significative, l'esclave est le rôle qui se trouve le plus souvent associé aux procédés de métathéâtralité et plus largement de désignation, à l'intérieur du dialogue, du contexte des Jeux. Ainsi l'esclave éponyme du *Pseudolus* de Plaute est-il pressé par deux vieillards de déployer ses ruses contre le proxénète :

SIMON : Allons, annonce dès maintenant l'ouverture des Jeux, puisqu'il te plaît ainsi.
PSEUDOLUS : Prête-moi ton aide pour cette journée, Calliphon, je t'en prie ; renonce à toute autre occupation.
CALLIPHON : C'est que je m'étais arrangé déjà hier pour aller à la campagne.
PSEUDOLUS : Hé bien ! dérange les arrangements que tu avais pris.
CALLIPHON : Entendu ; à cause de toi, je ne m'en vais pas, c'est décidé. J'ai envie d'assister au spectacle que tu vas nous donner, Pseudolus.⁴²

³⁹ Florence Dupont, « Plaute « fils du bouffeur de bouillie » », *art. cit.*, pp. 203-206.

⁴⁰ Voir Céline Candiard, *Les Maîtres du jeu : le servus ludificator dans la comédie romaine antique et le valet vedette dans la comédie en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris 3, 2010, en particulier pp. 194-237.

⁴¹ En particulier Jean-Christian Dumont, *Servus : Rome et l'esclavage sous la République*, Ecole française de Rome, 1987, pp. 506 sqq.

⁴² Plaute, *Pseudolus*, v. 546-552 (trad. A. Ernout, éd. Les Belles Lettres, 1938)

Les deux vieillards et Pseudolus filent la métaphore des Jeux pour évoquer le divertissement que constituera pour les spectateurs le déroulement du stratagème. Le vocabulaire employé ici est explicitement lié à l'univers ludique et le dialogue de Pseudolus et Calliphon n'est pas sans rappeler les prologues de comédie, où l'acteur demande au public d'accorder son attention à la pièce et d'abandonner ses occupations ordinaires (*negotium*). Comme un magistrat organisateur des Jeux, Pseudolus prépare son public au spectacle qu'il s'apprête à lui donner et s'assure qu'il l'aborde dans l'état d'esprit adéquat.

Ainsi, plutôt que d'un univers apolitique, il serait plus juste de parler pour la comédie romaine d'un univers antipolitique, au sens où l'emploie Nicole Loraux en parlant de la tragédie grecque⁴³ : dans les deux cas, le théâtre donne à voir une société et des valeurs organisées en complémentarité avec le monde civique, ce qui permet de le définir *a contrario*, en faisant apparaître ce qu'il n'est pas et en faisant appel à une identité plus large. Il est manifeste, en ce sens, qu'en ce qui concerne le rapport au politique, la comédie n'est pas dissociable du dispositif théâtral global. C'est en tant que spectacle dramatique qu'elle peut avoir une fonction indirecte dans la vie politique et qu'elle constitue un univers alternatif, inscrit dans le temps particulier de la célébration des dieux. Cependant, on a pu voir qu'elle proposait une modalité particulière de ce rapport, grâce au recours à la métathéâtralité qui lui permet de rendre visible, aux yeux des spectateurs, ce qu'elle vise à opérer en eux. On est bien loin, certainement, de la politique politicienne, de l'actualité, des références *ad hominem* ; mais on rejoint la/le politique au sens plus large de ce qui constitue un groupe humain en communauté.

Céline Candiard
Université Lumière Lyon 2

⁴³ Nicole Loraux, *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999, p. 40 et *passim*.