IV

LE PRO CAELIO *ET LE THÉÂTRE*

par André ARCELLASCHI
Professeur à l'Université de Lyon III

SOMMAIRE. — *Comment le* Pro Caelio *de Cicéron met en scène l'**accusation contre Clodia**.*

EPITOME. — *Quomodo M. Tulli Ciceronis pro M. Caelio oratio Clodiae criminis scaenam paret.*

Le 4 avril 56, Rome est en fête. L'ambiance est à l'allégresse et au théâtre. Marcus Tullius Cicero prononce son discours *Pro Caelio* dans une atmosphère de fiction et de fantaisie dramatiques, mêlée à un certain sentiment de sérieux et de réalisme qu'implique la date elle-même de ce jour.

Le 4 avril, dans la mémoire de la Ville éternelle, rappelle le souvenir de ce 4 avril 204 où furent introduits à Rome les Jeux Mégalésiens, fondés pour honorer la venue de Cybèle, la *Magna Mater*. Ils comportaient des jeux scéniques. Voilà bien ce que redit Cicéron à travers l'expression qu'il utilise en 1, 1 : *Diebus festis ludisque publicis*, nous sommes bien, ce 4 avril 56, en des jours de fête et de liesse populaire qui impliquent des jeux, en particulier les jeux scéniques. Dans cette commémoration du 4 avril 204, nous verrons plus loin que l'habileté des orateurs en présence, de Crassus et Cicéron, a su faire de ce rappel un usage parfaitement heureux et suprêmement astucieux.

Mais la Ville n'est pas théâtralement heureuse uniquement pour des raisons d'histoire et de mémoire.

Le temps présent marche lui aussi de concert avec la fête et le théâtre.

De 61 à 55, Rome connaît, en effet, une période très agitée par les préoccupations matérielles et morales, qui tournent autour du problème de la première construction du théâtre « en dur » de Pompée.

On connaît les dessous de toute cette affaire. D'abord il y avait les vieux tabous : les Anciens, comme nous le confirme Tite-Live, ne souhaitaient pas voir apparaître, à Rome, une construction fixe et définitive, parce qu'ils sentaient d'instinct que si cette sorte de salle permanente existait, les Romains y passeraient le plus clair de leur temps, tant ils aimaient le théâtre. La suite leur a donné raison, effectivement.

Mais bon : Pompée réussit à contourner ces attendus moraux en prétextant la construction d'une *Cauea* en forme d'escaliers monumentaux, lesquels conduiraient en fait, à un temple de Vénus, situé tout en haut des gradins. Comment refuser un temple à Vénus ?

Comme on l'imagine, le projet de Pompée suscita bien des oppositions. Mais, pour finir, l'idée d'un temple en l'honneur de Vénus emporta l'adhésion du Sénat.

Le 4 avril 56, le temple, dans ses lignes majeures, était déjà bien visible aux yeux ébahis des Romains. Avec ses 45 mètres de hauteur, il avait l'allure d'un gratte-ciel, du jamais vu, bravant les 49 mètres d'élévation du Capitole.

On disait que Pompée en avait eu l'idée, sur les conseils sournois de son âme damnée Théophane de Mitylène, un poète rencontré à Lesbos et qui avait su chanter la gloire du grand Pompée. L'Asiatique aurait, selon Plutarque (*Pompée*, 42, 9) fait procéder à un relevé de théâtre de Mitylène, εἶδος καὶ τύπος, lequel aurait comporté au sommet de sa *Cauea* un temple de Vénus. Rien n'est moins assuré et les fouilles entreprises n'ont rien confirmé de cette allégation.

Ce qui paraît évident, en revanche, c'est l'intérêt porté par les politiques au théâtre et à Vénus. Pompée avait ses raisons de devoir faire ses dévotions à l'égard d'une déesse, mère de Rome et patronne de la *gens Iulia*.

D'ailleurs, Vénus a toujours été au centre des préoccupations des politiciens de cette période : Sylla fait édifier le temple de *Venus Felix*, Pompée celui de *Venus Vitrix*, et César celui de *Venus Genitrix*.

Ainsi les qualificatifs féminins en *-ix* faisaient alors les délices des Romains, les délices et aussi la malice... Comme on peut le voir, dans ce discours, Cicéron s'amuse à présenter Clodia comme la dernière incarnation, en date du 4 avril 56, de Vénus, avec ce rien de caricatural, qui fait d'elle une *Venus spoliatrix* (§ 52) ou encore *Venus adiutrix*, un peu plus loin, quand elle n'est pas, d'une façon constante présentée comme une lamentale *Venus meretrix*.

Mais nous entrons ici dans le comique des mots, particulièrement acerbe dans ce discours, au point de pouvoir nous proposer une composition tripartite de l'œuvre qui se laisserait résumer dans une triple formule de la *Venustas* de Clodia :

Clodia tragica,
Clodia comica,
Clodia mimica.

* * *

C'est du moins dans cet esprit que Cicéron présente les faits et le dossier : tout n'est que Méli-Mélo dans cette intrigue de pièce bonne pour le théâtre populaire.

Il est utile, à ce sujet, de rappeler que Cicéron connaissait admirablement les rapports de la scène politique et ceux de la scène théâtrale. Sans avoir besoin de souligner que le *de Oratore* paraîtra en 55, déjà ici, dans ce discours, *Pro Caelio*, nous voyons bien tout ce que Cicéron lui-même doit aux acteurs et au monde du théâtre. Mais si nous pouvons le comprendre, c'est déjà grâce au *Pro Sestio*, prononcé tout juste un mois avant le *Pro Caelio*.

Dans le *Pro Sestio*, qui date de mars 56, Cicéron retrace l'histoire ou plutôt l'aventure qui a accompagné son retour d'exil après un départ dans des conditions rocambolesques et tout aussi théâtrales que son retour[1].

On connaît les circonstances qui éclairent le départ de Cicéron pour l'exil : fin 62, à l'occasion de la *Bona dea*, P. Clodius déguisé en femme est soupçonné de vouloir rejoindre Pompeia, la femme de César. Elle fut répudiée. Cicéron témoigna contre Clodius, qui fut cependant acquitté et en conçut une haine définitive contre Cicéron. En 58, César fait élire Clodius Tribun de la Plèbe, qui dès lors s'acharne sur Cicéron, le fait condamner à l'exil et détruit sa maison « palatine », un mot qui aura son importance dans notre discours.

Et c'est à ce moment qu'intervient le *Pro Sestio*. Il nous raconte comment, en mars 56, un mois donc avant le *Pro Caelio*, l'acteur Aesopus, le plus grand dans la Tragédie (contrairement à Roscius le comique que fréquentait aussi Cicéron[2]) en embrouillant les textes de deux tragédies classiques d'Accius et d'Ennius, réussit à faire applaudir le retour d'exil de Cicéron. Là encore, les chemins du théâtre épousent les voix de la politique et réciproquement[3].

Rome est bien décidément la ville du théâtre par excellence[4].

Strabon (V, 3, 8), en ce siècle, admirait dans la topographie romaine « la couronne de collines qui s'avancent jusqu'au bout de l'eau du Tibre et font l'effet d'un décor de théâtre.

Justement, sur le flanc de l'une des collines, celle du Palatin, c'est le décor que campe Cicéron pour éclairer son auditeur-spectateur sur le commencement et le déroulement de toute cette intrigue.

C'est un décor traditionnel, avec ses trois portes, décor à la fois naturel et composé : une rue, qui pourrait ressembler à la *Via Nova* et à son parcours galbé ceinturant le flanc du Palatin et trois maisons que les juges peuvent apercevoir depuis le Forum :

— à gauche, un immeuble de rapport appartenant à Clodius et où Célius loue un appartement ;

— à droite, la demeure de Clodia qui appartient aussi à Clodius ;

— au centre, la *Domus regia*, jadis somptueuse demeure, aujourd'hui en ruine, celle de Cicéron que Clodius a fait détruire en 58 et qui avait appartenu à Crassus.

1. Cf. Pierre GRIMAL, *Cicéron*, Paris, 1986, 78 ; André ARCELLASCHI, *Théâtre et politique*, dans *Vita Latina*, 101, 31-36 ; Jean Christian DUMONT, *Cicéron et le théâtre, Actes du IX^e Congrès Budé*, Paris, 1975, t. I, 424-430. Cf. également notre article : *Sur trois aspects de l'art oratoire et de l'art dramatique*, dans *Vita Latina*, 100, 26 et sq.

2. Roscius possédait la beauté de Vénus, car, comme elle, il louchait... le plaidoyer pour cet acteur eut sans doute lieu aux environs de 76, cf. P. GRIMAL, *Cicéron*, 82 et 83.

3. Il joue un *Eurysaces*, d'Accius, dans lequel il réussit à introduire un vers de sa propre composition, puis une citation d'une *Andromaque*, d'Ennius. Sur théâtre et politique, on se reportera à J. C. DUMONT, *op. cit.*, 424, qui estime que les applaudissements des spectateurs au théâtre sont en soi des prises de position politique.

4. Cf. K.-A. GEFFCKEN, *Comedy in the Pro Caelio*, Leyde, 1973 et, tout récemment intervenu après notre présente communication, F. GUILLAUMONT, *Tragédie, comédie et mime dans le Pro Caelio*, dans *Vita Latina*, 145, 25 et sq., qui rejoint notre fond d'analyse.

Au total donc, un décor de théâtre visible du Forum où les citoyens-spectateurs sont assemblés pour assister au déroulement de la tragi-comédie qui va suivre.

Le peuple, rangé par catégories sociales, est disposé comme au théâtre, comme le décrit sommairement le *Monologue* du *choragus* du *Curculio* (IV, 462-486) et comme le souligne Cicéron au § 21 : « Vous voyez la foule qui emplit le forum avec ses différentes classes, ses tendances et sa diversité. » Le forum est donc le public socio-politique pour qui et devant qui l'action juridique et théâtrale va se jouer.

Ce public est un public éclairé et informé. Ne le serait-il point du reste que les § 18, 47, 74, 78 lui rafraîchiraient la mémoire sur des faits que Quintilien jugera nécessaire de reprendre et repréciser, un siècle plus tard : en 59, Célius a 26 ans, quand il décide de venir loger au Palatin, près de Cicéron mais surtout près de Clodia, 35 ans, dont le récent veuvage assurait la liberté.

Effectivement, d'après Cicéron ce fut Clodia qui attira Célius dans son voisinage.

Pourtant, Catulle pense l'inverse (77, 1, 4).

La question est d'autant plus délicate que nous savons qu'il existait une sorte de cercle ou de salon de Clodia que fréquentaient Célius, Atticus et Cicéron et que, selon Plutarque, une brouille intervint entre Clodia et ses trois sectateurs à la suite d'une forte crise de jalousie de Térentia...

Nous voici donc entrés dans cette comédie humaine aux conséquences souvent tragiques, dans ce décor et avec cette distribution où Cicéron paraît devoir tenir son rôle, peut-être le rôle sinon principal, du moins déterminant, dans cette brillante hilarotragédie digne des modèles de la grande Grèce et en particulier de Rhinton.

Et c'est maintenant que, face à Cicéron, Clodia va pouvoir assurer, face et grâce à Cicéron, son triple rôle de *Tragica, Comica* et *Mimica.*

Mais il nous faut, pour un temps, revenir sur les causes premières de l'affaire Célius; or ces causes premières, telles que les présente Cicéron, appartiennent à l'histoire d'une autre famille, celle des Licinii Crassi.

Dans le *Brutus*[5], Cicéron associe deux Crassus qui sont petits ou arrières-cousins, avec une génération de différence : Lucius, l'orateur et Marcus le triumvir.

Lucius, « le philosophe des orateurs », aimait remonter aux causes premières, aux origines, aux principes de toutes choses et de tous les êtres qui lui semblaient susceptibles d'expliquer toutes vérités dans toutes vies physiques et métaphysiques. Cicéron, dans le *De Fato* (34-35) se montrera sceptique sur cette méthode d'explication du présent par le passé. Il le fait, justement, à propos de l'exemple de Médée et des Argonautes, en disant que les conséquences des prémices sont toujours imprévisibles parce qu'infinies.

Mais Lucius aimait certainement cette recherche de la cause des causes. Il semblait expliquer tout par l'Argo, un peu comme chez nous, il est aisé de tout rapporter au déluge, à l'arche de Noé, au paradis perdu pour la

5. L. Licinius Crassus, l'orateur : Cic., *Brut.*, 143 et M. Licinius Crassus, le triumvir : *ibid.*, 230.

pomme d'un maudit serpent, inventeur du péché originel, dont nous sommes toujours tenus pour responsables et corvéables éternellement. Or, comme le dirait un éminent théologien parfaitement digne de foi : c'est long l'éternité; surtout à la fin. Bien entendu, ce Lucius Crassus aimait meubler ses démonstrations d'exemples empruntés à la mythologie et donc, souvent, aux grandes figures héroïques du théâtre. On le voit, du reste, dans le *De Oratore*, III, réfléchir sur l'essence même de la formation de l'orateur et de l'acteur.

De cette attirance pour l'explication philosophique et mythologique des « causes », Marcus le « triumvir », son parent, avait certainement hérité quelques modèles.

C'est du moins ce qui ressort de son attitude lors du procès de Célius :

— il voulu parler en premier sur les causes de l'affaire;

— il a voulu remonter aux causes tragiques d'une grande épreuve de l'humanité : la lutte des Grecs contre les Mèdes qui annonce la cause des origines de la guerre contre Troie, de l'Occident contre l'Orient...

Médée lui offrait un excellent moyen d'expression mythologique et politique, rappel possible du passé des origines et annonce probable de l'avenir immédiat.

Il est bon de rappeler encore ici, que le procès de Célius se déroule le 4 avril 56.

Or, avril 56 voit la rencontre des « triumvirs » pour les entretiens de Lucques. C'est là que se décide la tripartition, du monde entre César, Pompée et Crassus qui doit recevoir la Syrie. D'où l'aspect politique et magique de ce choix qui oriente Crassus vers le pays des Mèdes, des Parthes, de Médée qui lui sera fatal.

Comment accepter un gouvernement sur les Parthes, sans songer à la référence, à Médée et aux vieilles légendes argonautiques ?

Trois ans plus tard, à Carrhes, interviendra le désastre que l'on sait.

Mais laissons de côté l'aspect prémonitoire de cette sombre affaire nationale.

Nous sommes un 4 avril. Crassus accepte de traiter des prémices de l'affaire privée de Célius.

La date suppose un minimum de culture ou du moins de connaissances qui étaient normalement celles des contemporains. Chacun d'eux se souvenait, en effet, du 4 avril 204 où Cybèle était venue de Pessinonte prendre le relais de la vieille divinité de Cérès, honorée depuis 496.

Rome accueillait donc Cybèle en ce 4 avril 204 où l'on organisait des jeux scéniques, entre autres, en son honneur, ces *Ludi Megalenses* où fut sans doute représentée pour la première fois la *Médée* d'Ennius[6].

On comprend donc bien alors la référence qui s'impose à Médée en ce jour faste qui marque le commencement des *Ludi Megalenses*, comme le rappelle le paragraphe 1 de notre discours pour Célius : *Diebus festis ludisque publicis.*

6. Cf. A. ARCELLASCHI, *Médée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*, Paris-Rome, 1990.

Le paragraphe 23 nous dit que Crassus avait parlé avant Cicéron et plaidé la partie du procès relative aux origines de l'affaire, c'est-à-dire aux troubles de Naples, dont la cause première remonterait à Ptolémée, aux Alexandrins et aux biens de Palla[7] que Célius aurait acquis de façon prétendument frauduleuse. Crassus est remonté à la cause première, autant dire au déluge.

Cela n'empêche pas Cicéron de rendre hommage au talent de Crassus qui a su utiliser le mythe de Médée et citer la *Médée* d'Ennius en particulier. Au paragraphe 18, Crassus apparaît comme le premier comparatiste de la situation de Ptolémée et de celle de Jason, qui fait donc office conjugué de cause récurrente et de motivation philosophique et morale.

C'est une idée.

Cicéron se doit donc de la reprendre au bond et au vol et, si possible de l'amplifier, de l'enluminer de façon à surpasser son précurseur et modèle.

Cicéron revient ainsi à la charge et, cette fois, Clodia devient *Medea palatina*, Clodius épouse les traits d'un Jason mignon et Pélias ressemble à Atratinus. Quant à Cicéron lui-même il accepte le rôle de la vieille nourrice de Médée, celui que lui confient Euripide et Ennius.

La Tragédie fait ici son œuvre, quand bien même elle se dissimule sous le masque de la parodie et de l'allusion. Elle fournit encore aux personnages réels des attributs symboliques qui appartiennent en réalité aux héros mythiques que chérit la tragédie.

Ainsi les deux chefs d'accusation qui pèsent sur Célius, ne peuvent en fait que se rapporter à Clodia-Medea puisqu'il s'agit de l'or et du poison (§ 30) deux accessoires complémentaires du personnage et du mythe de Médée. Ainsi la démarche de Cicéron va habilement consister à souligner que s'il s'agit d'or et de poison, il ne faut pas chercher le coupable du côté de son client, aussi innocent que le gentil Jason de certaines traditions, mais du côté de la redoutable Médée palatine. Dans l'énoncé de l'un et l'autre grief, le nom de Clodia est prononcé : l'or a été emprunté à Clodia; le poison a été préparé et administré par Clodia[8]. On arrive à cette conclusion fulgurante au paragraphe suivant (§ 31) lorsque Cicéron s'exclame : dans toute cette cause, Juges, nous n'avons affaire qu'à Clodia. Clodia est partout, responsable de tout, en magicienne digne de son modèle, Médée la colchidienne, aussi fertile en inventions infernales que sa redoutable et séduisante tante Circé.

En parfait connaisseur de l'histoire du théâtre latin, Cicéron se plaît à nous rappeler que sur la scène romaine héritière des traditions du Drame satyrique sicilien et des habitudes de la Grande Grèce, qui aimait marier le sérieux et le comique, le drame avec ses diverses tendances peut accueillir ensemble le tragique et le comique alternant dans une même intrigue.

Il en va ainsi à propos de la présentation de la prosopopée d'Appius Claudius Caecus.

Au commencement (§ 33), Cicéron prend la précaution liminaire de préciser que toute cette histoire est avant tout et surtout, une vieille histoire

7. Cf. H. BARDON, *La littérature latine inconnue*, Paris, 1952, I, 239.
8. Cf. G. ACHARD, *La boîte de Clodia...*, dans *Vita Latina*, 143, 14 et sq.

de barbes : il y avait la grosse barbe des Anciens, des barbons, et puis, il y a maintenant la fine barbe en collier des petits amis de Clodia. Là réside toute la différence : autres temps, autres barbes.

Il s'agit donc de laisser intervenir, en l'occurrence, le témoignage d'une « vieille barbe » : Appius Claudius Caecus, l'ancêtre aveugle de Clodia. On entre dans l'univers du sourire dramatique à la manière de Shakespeare ; alors Cicéron peut déclarer : « le chagrin de l'illustre Aveugle, sera d'autant plus mince qu'il ne verra pas la petite Madame » (Clodia, évidemment). Mais le célèbre aveugle conserve, par sa présence, l'intrigue dans un contexte encore à demi tragique. Il rappelle alors le personnage d'Aiétès, à la fin de la saga de Médée, tel que le mettait en scène le neveu d'Ennius, Pacuvius, dans son *Medus*.

Cette tragédie de la reconnaissance, ramenait Médée dans sa Colchide natale où elle retrouvait son vieux père devenu aveugle à force de pleurer la mort d'Absyrtos. Medeus, son petit-fils, venait le rétablir sur le trône ravi par Persès. Médée, fuyant Corinthe et Athènes, cherchait refuge au pays natal. De toutes ces données naissait un imbroglio général que favorisait la cécité d'Aiétès. Tout le monde luttait contre tout le monde, faute de savoir se reconnaître. Pour finir tout s'arrangeait et se terminait dans la joie d'une reconnaissance générale et familiale avec, à la clef, le meurtre du vieux Persès et la montée sur le trône de Medeus...

Il n'empêche, Appius Claudius Caecus ne perd pas de vue, si l'on peut dire, l'essentiel.

Au début du paragraphe suivant (34) il reprend les deux points majeurs : l'or et le poison, qu'il donne pour avoir été des armes traditionnelles dans la famille, une manière de séduction et d'élimination, tout comme cela était de règle dans la maison d'Aiétès et de sa fille, la petite fille du soleil.

Ainsi la scène et la prosopopée, graves par nature, rejoignent les conceptions théâtrales de Pacuvius et touchent aux rives du genre nouveau du drame bourgeois que Rome a repris des modèles de la *Magna Graecia*. Il ne faut peut-être pas parler ici de « réminiscences » mais peut-être simplement de « rémanences » qui, à propos de Clodia, veulent évoquer les *Médées* républicaines d'Ennius et de Pacuvius.

Qu'en est-il pour Accius, dont la présence semble manquer à l'appel et faire défaut à ce tableau complet ?

Deux paragraphes plus loin, au paragraphe 36, autre l'apparition d'un personnage surprenant et autre discours remarquable : il s'agit de l'entrée en scène du « petit frère » que tourmentent ses terreurs nocturnes...

On a voulu attribuer ce discours à l'imitation d'une comédie de Caecilius, qui en fait, ne semble avoir influencé que la suite, à partir du paragraphe 38, comme nous essaierons de le montrer[9].

Si donc, on renonce à commenter ce passage de 36 en regard de l'œuvre de Caecilius, il nous est permis de remarquer que le contexte semble se rapprocher de façon assez nette du climat des *Argonautiques* d'Apollonios,

9. Pierre GRIMAL, *La littérature latine*, Paris, 1994, 126 et notes 194 et 195.

qu'Accius avait tenté de transposer sur la scène dans sa *Medea siue Argonautica*.

Ainsi le début : *Quid tumultuaris soror ? Quid insanis ?* est tout à fait dans la tradition des discours que prêtent habituellement les dramaturges à Chalciopé, la sœur de Médée, troublée par l'arrivée des Argonautes et l'apparition de Jason. De même, la suite : « sa beauté, sa taille, son visage et ses yeux ont bouleversé ton cœur... » nous ramène dans ce même contexte tragique de la découverte de la passion dans l'âme d'une jeune-fille innocente. Autour de ce contexte, Cicéron brode des enluminures qui rapprochent la fiction de la réalité, la légende dorée et la sinistre vérité, Médée et Clodia. L'explication renoue avec le sens de la parodie : alors les jardins du Paladin de la maison de Clodia, au bord du Tibre, qui n'est pas si loin, avec un peu de bonne volonté amusée, ressemblent à s'y méprendre à ses rives magiques et fleuries du Phase où Médée aperçoit Jason en train de laver son corps parfait dans les eaux du fleuve parfumé.

S'il en est ainsi, et il faut faire confiance à Cicéron pour ce qui est de savoir manier l'allusion généreuse, on aurait dans ce texte trois renvois aux trois principales tragédies consacrées au mythe de Médée, mentionnées dans leur ordre chronologique de parution, et qui ont trait aux épisodes majeurs de la saga de Médée : le départ et le retour en Colchide entourant l'épisode central corinthien.

Dans le *Brutus*, Cicéron raconte ses souvenirs de rencontre avec Accius (107) comme aussi il rend hommage à Licinius Crassus (143) et à Marcus Crassus (230). Dans ce même traité, sont donc associés ces noms que nous venons d'évoquer en ajoutant encore que Cicéron cite Accius dans le *De natura deorum* et sait que Brutus s'était fait élever une statue dans ce fameux temple *d'Hercule aux Muses* jadis construit par Fulvius Nobilior et décoré par Pacuvius, le neveu d'Ennius (Pline, *H. N.*, 34, 19).

De la sorte, parti d'une idée lancée à la volée par Crassus le triumvir, Cicéron donne à son public une belle leçon d'histoire littéraire sous le couvert d'un simple commentaire d'une action judiciaire, médiocre et méprisable.

On voit comme le ton a pris ici de l'ampleur et de la grandeur.

Mais il ne faudrait pas lasser les juges par un excès de gravité, même parodique.

À cet effet, Cicéron, dans la suite du discours, laisse intervenir le rire pur de la Comédie romaine.

Nous sommes au paragraphe 37 et c'est alors, alors seulement, qu'il devient nécessaire de faire référence textuelle au théâtre comique et, en particulier, à l'œuvre de Caecilius, l'élève et le protégé d'Ennius et qui avait même, dit-on, partagé avec Ennius un logement auprès du temple de Minerve, sur l'Aventin, là où se réunissait le *Collegium Scribarum*. Caecilius, après Ennius, devint sans doute *Princeps* de cette institution et sans doute à ce titre reçut Térence pour sa première pièce l'*Andrienne* (Donat, *Vita Ter.*, 30-35) qu'admirait Cicéron. Mais, comme nous le verrons, la veine comique, la *uis comica* a déjà montré le bout de l'oreille et la puissance de sa verve, bien avant, dans l'œuvre, comme pour permettre une transition entre les genres, sans opposition.

Nous demeurons dans le registre de la passion même si nous sommes loin des violences effroyables que déchaîne Médée dans la tragédie. La passion ici se ramène à une simple histoire de cœur, bien bourgeoise, comique et conventionnelle à souhaits.

L'intrigue que fait jouer Cicéron à ses principaux personnages rejoint en effet l'un des canevas types de la comédie, à savoir : le jeune Prince charmant et l'abominable vieille sorcière séductrice. Nous sommes dans un contexte proche de celui des *Bacchides* de Plaute ; cette pièce raconte comment une dame de petite vertu et passablement fertile en manigances infernales, s'efforce de séduire un honnête jeune-homme qu'elle veut aussi réduire et avilir en l'amenant à commettre toutes sortes de mauvaises actions. Comme de bien entendu, il y a un père et un précepteur pour faire obstacle aux désirs « criminels » de la méchante séductrice.

Le portrait du père sera, comme nous le verrons ramené à quelques indications sommaires, car Cicéron veut donner la première place au personnage traditionnel et plus actif du pédagogue.

Mais où trouver un pédagogue dans le cercle de Célius ? À cette question, Cicéron répond : présent et il va s'amuser, lui qui a joué les nourrices de tragédie pour Clodia — Medea, il se propose, en parallèle, de tenir le rôle du pédagogue de Célius — Jason et d'apparaître sur la scène comme une sorte d'aimable Chiron, de père de substitution (§ 6 et sq.).

Car sur le véritable père, le texte ne s'attarde guère et seulement à quelques maigres indications : il est chevalier romain (3 et 4), propriétaire de vastes domaines en Afrique (73) et malgré tout un peu avare. Bref, il n'est là que pour briller par son absence, introduire une touche d'exotisme favorable au développement de l'histoire de son fils et à la compréhension de l'intrigue, qui repose sur des justifications implicites. Elles tournent autour du thème du voyage et de l'éloignement du père qui éclairent la situation du fils.

À ce père évanescent, Cicéron donne en sa propre personne un substitut paternel et pédagogique, non sans avoir hésité sur le type de père de comédie auquel se reporter pour composer son personnage.

Les modèles que lui offre le genre comique, dans les œuvres les plus récentes, sont ceux que proposent Caecilius et Térence.

Le paragraphe 37 semble devoir proposer le choix d'un père sévère et intransigeant et Cicéron songe alors à un père dans le style de ceux de Caecilius : « J'endosse le rôle du père autoritaire et sévère... un père de Caecilius, violent et dur. » Et puis, réflexion faite, le pédagogue « volontaire » — volontaire comme on peut-être secouriste ou pompier volontaire — non sans arrières pensées, choisit de ressembler plutôt aux pères des comédies de Térence, rôle plus libéral et plus agréable.

On sait l'admiration que portait Cicéron à Térence.

Le paragraphe 38 nous entraîne dans le sillage triomphant des pères indulgents de Térence. Une citation noue la trame du discours avec le contexte moral de la comédie bourgeoise et sentimentale de Térence. Une citation claire (*Adelphes*, 120-121) apparaît alors, après des bribes de fragments de Caecilius ou supposés tels. Plus loin, paragraphe 43, on peut voir une

référence implicite aux *Adelphes* (v. 152), dans un passage nourri de la lecture de Térence, comme le sont aussi les contenus des paragraphes 48 et 61.

Une fois le choix habilement opéré entre le Maître et l'élève (Caecilius et Térence) le nouveau pédagogue paternaliste peut opérer.

Pour débuter, un portrait flatté de l'élève s'impose (§ 36) : un beau garçon, la taille, l'allure, le teint, les yeux... il a tout pour plaire, avec ses 26 ans, et faire tourner les têtes et les cœurs par cet esprit joint à ses qualités de danseur que commenteront d'autres témoins (cf. *Notice*, p. 21). En regard, Clodia, avec ses 35 ans, fait figure de vieux tableau et de vieux tromblon; même si ses beaux yeux ont pu plaire naguère à Cicéron lui-même, elle n'a plus guère d'attrait majeur sinon son expérience et son savoir faire sur le terrain.

Du coup, sous l'effet de la jeunesse et de la beauté, toutes les accusations contre Célius tombent d'elles-mêmes, victimes du charme juvénile ou presque de ce nouveau Jason et il n'est plus besoin de reprendre la liste ridicule des griefs d'abord invoqués. Plus question de parler de ces vieilles histoires de mœurs, liées à la fréquentation de Catilina (11), de corruptions électorales (16), de dettes et d'emprunts (17), d'agression contre un sénateur (19), d'outrage à la morale publique (20). Inutile de préciser que l'ordre même de présentation de ces chefs d'accusation suit une progression dégressive qui fait qu'à la fin tout cela tourne au vaudeville et à l'évocation de la jalousie de quelques fêtards qui voient leurs épouses dignement tripotées par notre gentil prince charmant et grand chevalier des cœurs délaissés et des fleurs mal arrosées...

Dès lors, toute cette affaire s'explique par la promiscuité de ce voisinage sur le Palatin. Le terme de *uicinum (adulescentulum)* apparaît au paragraphe 36 pour désigner, dans une parfaite ambiguïté héroïque, Célius et Jason. Il revient en 38. Entre temps, il a été question en 37 de la *uicinitatem meretriciam*... Nous retrouvons ici le contexte comique de Plaute et de ses *Bacchides*, où une amante plus âgée et plus expérimentée peut s'attaquer à l'âme innocente d'un petit jeune-homme bien comme il faut. De ce point de vue, il est frappant de retrouver dans le lexique de Cicéron une expression qui provient précisément, des *Bacchides : extremis digitis* (§ 28), lorsque Cicéron, parodiant la Comédie, veut dire que Célius fait partie de cette catégorie éternelle de jeunes gens qui n'ont touché à la débauche que « du bout des doigts », pour voir, avant de rentrer dans les droits chemins de la morale établie [10].

À l'opposé de ce joli tableau de l'éphèbe quasiment séraphique, Cicéron dresse le portrait diabolique de la séductrice Clodia.

La différence d'âge, entre Célius et elle, la désigne comme responsable et donc coupable. Elle s'apparente au type de la *Meretrix (passim)* en proie à la *libido muliebris* (1).

Mais ici l'équité du juriste suggère à Cicéron de suivre le cheminement emprunté pour défendre son client, avec, paternellement, la même recherche

10. L'expression vient de Plaute, *Bacch.*, 675 et *Poen.*, 566.

d'identité paternelle afin de pouvoir proposer le secours d'un pédagogue ou d'un quelconque assistant.

Au paragraphe 33, remontant la généalogie de Clodia et faute de pouvoir parler favorablement de son père, Cicéron retrouve l'ombre lointaine du vieil Appius Claudius Caecus : car il semble que la famille n'ait rien produit de bien glorieux du côté des hommes, depuis la mort du magnifique et lointain ancêtre... Il est donc seul à pouvoir « veiller » sur sa descendance, sans amertume, car si Clodia se comporte mal, heureusement pour l'illustre ancêtre aveugle, il n'y verra que du feu, et encore...

Au paragraphe 35, on comprend les angoisses feintes de Cicéron qui ne saurait prendre le relais paternel d'une famille aussi pauvre en paternités vivantes et efficaces.

Il n'aurait fait que jouer au metteur en scène en proposant cette prosopopée.

Ita grauem personam induxi : « en mettant en scène un personnage aussi grave... ».

Mais devant le résultat minable de cette reconstitution scénique, Cicéron refuse lui-même de porter le masque d'un pédagogue-paternel. En conséquence, il quitte le domaine de la fiction théâtrale pour dire à Clodia ses quatre vérités : *Ipse tecum nulla persona introducta loquor.* On mesure bien la distance qui sépare ces deux expressions : *grauem personam induxi* et *nulla persona introducta.*

Un tel refus de l'interprétation et de l'écran de la fiction théâtrale ramène donc le débat dans le champ de la triste réalité, plate et quotidienne, dure, surtout pour le personnage que Clodia prétendait y jouer, elle, la *quadrantaria* (62).

C'est à peine si l'on peut encore la comparer à cette *Clytemnestra quadrantaria* que reconnaissent en elle Plutarque et Quintilien. Elle est *Clytemnestra* parce qu'elle a tué son mari. Elle est *quadrantaria* parce qu'elle négocie ses charmes pour un quart d'as... Bref, c'est une *meretrix*, non plus séduisante et amusante, comme celle de la comédie écrite, mais comme une vulgaire séductrice, harcelante sexuelle de la vie contemporaine et éternelle.

En fait de ce point de vue, la Clodia de Cicéron reprend sa place dans la comédie car elle ne séduit pour finir que ses deux frères, pauvre carrière sentimentale, pour une grande *meretrix* qui avait exercé ses charmes sur la personne d'un locataire de son grand frère, d'une façon accessoire et insuffisante ou du moins insatisfaisante.

Cicéron joue cruellement de manière désabusée sur ces situations drolatiques.

L'attaque contre le grand frère se fait à demi-mot et en demi-teinte (32). Avec l'air de ne pas y toucher, Cicéron parle des relations intimes de Clodius et Clodia, en jouant sur « *viro-fratre* », avec « le Monsieur de Madame — Monsieur son frère, voulais-je dire — », et il ajoute, pour mieux enfoncer le clou comique de la situation, cette correction, d'un air ingénu : « sur cette appellation, j'ai toujours la langue qui fourche ». D'ailleurs, la conclusion du paragraphe nous indique Clodia comme étant une parfaite *meretrix*, *amica omnium potius quam cuiusdam inimica* ; « l'amie de tous, plutôt que

l'ennemie de quiconque » ; Cicéron sait de quoi il parle... Clodius en savait aussi quelque chose. De cette rivalité secrète sont peut-être nées ces lignes du *Pro Sestio* (118), prononcé un mois auparavant, où l'on voit un chœur tout entier se pencher sur Clodius pour lui débiter deux vers d'Afranius qui lui prédisent une misérable fin de vie.

Après le grand, voici le petit frère de Clodia. C'est une jeune barbe mais encore un tout petit garçon, un *pusio*, un embrion d'adulte. Il ne peut s'endormir, le cher mignon, que dans le lit de sa grande sœur ! (36), en faisant avec elle un gros calin.

Au paragraphe 38, Cicéron peste contre Rome, la ville médisante et malveillante : ... *in tam maledicta ciuitate.* On connaît la dureté acide et acerbe de ses bons mots, y compris sur les membres de sa propre famille, Quintus, son frère, Lentulus son gendre, etc.

On s'amusera d'autant plus à l'entendre déclarer ici (27) : *P. Clodius amicus meus*... qui rejoint le thème de l'amitié déjà proféré à l'égard de sa sœur, Clodia, désignée comme étant, par essence, religion et profession : « l'amie du genre humain ».

Mais l'impression volontaire que nous laisse cette lecture doublement tragique et comique de Clodia, dans l'analyse de Cicéron, est certainement celle d'un déséquilibre.

Clodia ne triomphe guère, ni dans le tragique ni dans le comique.

Or voilà que Cicéron lui propose un domaine et un genre littéraire à sa triste mesure : le mime...

Comme on peut l'imaginer, de la part de l'Arpinate, c'est là une dernière forme de facétie et de relégation théâtrale.

Il n'est plus de saison, dans cette ultime et troisième réflexion théâtrale sur la cause en question, de reprendre la démarche antérieure de la recherche d'un père auquel se substituerait un pédagogue naturel ; visiblement, Cicéron renonce à la tâche. Tout ce qu'il peut aimablement et parfaitement faire n'est que s'effacer derrière le personnage de Licinius, l'agent chargé de remettre le poison aux esclaves de Clodia, pour montrer l'absurdité de ses déclarations. Il crée alors une scène nouvelle de comédie, d'un comique douteux (64).

Toute cette scène, dit-il, repose sur un scénario de mauvaise comédie ou plutôt d'un mime écrit par une vieille « poèteuse ».

Voici donc *Clodia mimica*, à la fois actrice (*meretrix*) et créatrice de son propre texte (*poetia mimula*), dans ce genre mineur où une prostituée pouvait tenir le premier rôle qu'elle avait écrit ou fait écrire à son intention.

L'important pour Cicéron est d'abord de souligner la participation active de Clodia à l'intrigue. Elle en devient l'actrice effective, ce qui permettait le Mime, alors que la Tragédie et la Comédie ne la touchaient que de manière allusive et par personnages interposés. La voici donc définie comme acteur responsable, possibilité offerte par le Mime où les femmes pouvaient monter sur les planches, chose interdite dans les autres genres.

Toute cette histoire finit donc lamentablement. Ce n'est même pas un dénouement de Comédie mais tout simplement une chute de Mime : quand on ne sait plus que dire, on fait signe aux musiciens et aux machinistes et

la pièce s'achève bêtement, sur ces mots laconiques : Musique et rideau (65).

La plaisanterie porte donc sur la mauvaise qualité du texte inventé par Clodia et sur l'âge de l'actrice qu'elle est devenue comme *mimula*.

On sait qu'au temps de Cicéron, ce genre d'artiste vivait vieux [11]. Le métier conservait, dans la pratique du Strip-tease grand public, pour adultes confirmés et grands débutants commençants...

On connaît le nom de certaines de ces vedettes du mime, au temps de Cicéron, en particulier celui de Dionysia qui, dans le *Pro Roscio*, se voit attribuer des cachets faramineux. Elle était célébré au point de servir de point de référence en matière artistique et oratoire : c'est ainsi qu'Hortensius avait pu être traité publiquement de *Dionysia gesticularia*, de « Dionysia gigotante », on dirait aujourd'hui : « de poupée gesticulante » ou « qui se trémousse... ».

Toutefois en dehors des quolibets portant sur la mauvaise qualité du texte, la gesticulation qui le compense et la vieillesse des *divas* concernées, le recours au Mime proposait à Cicéron une forme de conclusion naturelle, dans la mesure où le Mime était un genre complémentaire qui parachevait le spectacle de la Tragédie, comme il savait aussi la précéder pour une ouverture de spectacle.

Au temps de Cicéron (*Ad. Fam.*, 7, 1) à l'occasion de l'inauguration du théâtre de Pompée, en 55, des Mimes avaient la fonction de réveiller le public avant les représentations et de conclure l'action dramatique. Il n'en reste pas moins certain qu'aux yeux de Cicéron, le Mime appartenait à un genre mineur et méprisable.

Ainsi, pour Cicéron, tout s'achève en chansons et en bouffonneries conformes au genre du Mime. L'affaire n'est plus ni tragique, ni comique mais tout simplement bourgeoise et grivoise; tout juste digne d'un spectacle des Folies Bergères et du Cabaret Latin.

Au passage, Célius sortira vainqueur de cette confrontation des genres majeurs : Tragédie et Comédie, tandis que Clodia, vaincue dans la tragédie comme dans la comédie se réfugiera dans le piège horrible du Mime, abominable exutoire.

Cicéron, naguère, avait perdu la face devant Clodius.

Ici, dans ce discours, il fait front en jouant une farce.

Partant du jeu tragique proposé par Crassus, il déroule le fil dramatique d'un scénario qui s'avère être tout juste bon à servir un scénario minable de Mime.

* * *

De la tragédie écrite et pensée, en passant par la comédie poignante et pénétrante, l'objet et les personnages du litige glissant vers la forme inu-

11. Le « métier » de *mimula*, apparemment, conservait, cf. Pline, 7, 48. Lucceia, à l'âge de cent ans, montait encore sur les planches. Sous Auguste, Galeria Copida mit un terme à sa carrière à cent quatre ans...

tile d'un simple Mime, né dans l'imagination d'une femelle créatrice de fantasmes, autour de l'image pure d'un jeune homme, gentil et plus encore, tombé victime dans les filets de cette dévoreuse de santé.

Tout cela était bel et bon.

Ce 4 avril 56, Cicéron fiance sa fille Tullia avec Lentulus et il gagne le procès. Comment en aurait-il pu être autrement ?

— Le théâtre, en cette période, est présent partout à Rome.

— Pompée prépare de grands spectacles pour l'inauguration de son théâtre.

— Cicéron casera Tullia, et, en même temps, il continuera à jouer sur la scène politique et littéraire, son grand premier rôle.

— Ses amis sont des acteurs et des orateurs qui participent au même combat esthétique, rhétorique et politique. Tout va donc pour le mieux.

— La question n'est plus de savoir qui avait raison de Cicéron ou de Clodia.

— La solution est cicéronienne, quand le *De Legibus*, 3, 14, 31, nous affirme, en reprenant un mot de Platon, « un changement dans la manière de chanter des musiciens entraîne un changement de constitution politique ».

C'est avant tout de cela que nous parle le *Pro Caelio* et, à travers lui, c'est Cicéron lui-même qui nous invite sur la scène du théâtre de la Rome vivante et perpétuellement en représentation, du tribunal au théâtre.