



HAL
open science

**Liberté de parole et scène comique à Rome au Ier s. av.
J.-C. Presses universitaires de Franche -Comté**

Marie-Hélène Garelli

► **To cite this version:**

Marie-Hélène Garelli. Liberté de parole et scène comique à Rome au Ier s. av. J.-C. Presses universitaires de Franche -Comté. Carnaval et Comédie, Malika Hammou, Dec 2009, Toulouse, France. p. 179-195. hal-02093548

HAL Id: hal-02093548

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-02093548>

Submitted on 18 Apr 2019

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.

Cet ouvrage réunit dix contributions de chercheurs sur les réponses qu'on donne aujourd'hui à la question des origines rituelles de la comédie ancienne et de son articulation avec l'histoire des idées politiques. Il fait ainsi l'inventaire, trente ans après la parution de l'ouvrage *Le Carnaval et la politique* de Jean-Claude Carrière, des acquis que la recherche actuelle en retient. À partir du cas exemplaire de la comédie ancienne, il produit une nouvelle somme sur une question beaucoup plus vaste, celle de l'opposition entre l'interprétation ritualiste et l'interprétation politique des sociétés anciennes.

Les auteurs dont les contributions sont ici réunies sont des hellénistes et des latinistes spécialistes du théâtre antique. Ils viennent de France, d'Italie, du Royaume-Uni et des États-Unis.

*Ouvrage publié avec le concours de l'Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité
(UFC – EA4011)*

Presses universitaires de Franche-Comté
<http://presses-ufc.univ-fcomte.fr>

UFC
UNIVERSITÉ
DE FRANCHE-COMTÉ

Prix : 25 euros
ISBN 978-2-84867-540-4
9 782848 675404

Carnaval et comédie
Actes du colloque international organisé par l'équipe PLH-CRATA



Carnaval et comédie

ACTES DU COLLOQUE INTERNATIONAL ORGANISÉ PAR L'ÉQUIPE PLH-CRATA
LES 9-10 DÉCEMBRE 2009 À L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE - LE MIRAIL



Malika Bastin-Hammou et Charalampos Orfanos (dir.)

Presses universitaires de Franche-Comté

Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité

CARNAVAL ET COMÉDIE

Actes du colloque international organisé par l'équipe PLH-CRATA, 9-10 décembre 2009

Université de Toulouse Le Mirail

Édités par

Malika BASTIN HAMMOU et Charalampos ORFANOS

Presses universitaires de Franche-Comté

Sommaire

Sommaire.....	7
Malika BATSIN HAMMOU, Introduction. Le « Carnaval », trente ans après	9-16
I. Aux origines, encore	
Ralph ROSEN, Aischrology in Old Comedy and the Question of “Ritual Obscenity”	19-33
II. Utopie ? Le corps et le langage comiques comme outils d'autonomie et d'ancrage de la comédie	
Ian RUFFELL, The Grotesque Comic Body between the Real and the Unreal.....	37-73
Pierre JUDET DE LA COMBE, La référentialité comique. Métaphore et métamorphose dans <i>Les Nuées</i>	75-98
III. Comédie et tragédie : dialogisme et fonction critique	
Rossella SAETTA-COTTONE, Le monde à l'envers. Renversement paratragique et <i>mimèsis</i> dans les <i>Thesmophories</i> d'Aristophane	101-114
Angela Maria ANDRISANO, Le chœur des grenouilles (Aristophane, <i>Grenouilles</i> , 209-268)	115-131
Ghislaine JAY-ROBERT, L'œil et sa mise en scène chez Aristophane	133-146
Suzanne SAÏD, Les figures du barbare dans les comédies conservées d'Aristophane.....	147-158
IV. Le politique vu d'ailleurs. Carnaval et politique dans la comédie antique après Aristophane	
Christophe CUSSET, Ménandre : une comédie sans carnaval ni politique ?	161-177
Marie-Hélène GARELLI, Liberté de parole et scène comique à Rome au 1 ^{er} siècle avant J.-C.	179-195
Bibliographie.....	197-210

LIBERTÉ DE PAROLE ET SCÈNE COMIQUE À ROME AU I^{er} SIÈCLE AVANT J.-C.

Marie-Hélène GARELLI
Université de Toulouse

« Ne vois-tu pas les applaudissements dont retentissent les théâtres chaque fois qu'on y prononce des maximes que tous, dans le public, nous reconnaissons, et dont nous attestons unanimement la vérité ? "L'indigence a beaucoup de besoins, la cupidité a besoin de tout" ; "L'homme cupide fait le malheur de tous, mais surtout de lui-même" [...]. Les mêmes paroles sont plus distraitement écoutées, moins frappantes, tant que la prose les exprime ; quand le rythme s'y ajoute et qu'un mètre précis contraint une noble pensée, le même propos, devenu sentence, se dégage comme brandi d'un bras déployé (*uelut lacerto excussiore torquetur*¹) ». Comme une pointe acérée et mimétique de l'objet décrit, la formule finale de ce passage de Sénèque met en scène l'image séduisante d'une poésie dramatique romaine incisive et efficace, brandie comme une arme dans des théâtres pleins à craquer. La banalité des sentences morales qui l'illustrent, dépourvues d'*insectatio*, joue du contraste avec la brillante métaphore introduite comme une ponctuation riche de sous-entendus, pour rapprocher morale et analyse des comportements sociaux. L'allusion est fréquemment comparée à un passage du *De ira*, plus explicite, consacré à la crainte en politique : « J'ajoute que la peur retombe toujours sur ses auteurs et que personne ne se fait craindre sans risque pour lui-même. Rappelle-toi à ce sujet ce vers de Labérius qui, prononcé au théâtre en pleine guerre civile, suscita l'adhésion de tout le

¹ Sénèque, *Lettre*, CVIII, 8-9 : *Non uides quemadmodum theatra consonent quotiens aliqua dicta sunt quae publice adgnoscamus et consensu uera esse testamur ? « Desunt inopiae multa, auaritia omnia » ; « In nullum auarus bonus est, in se pessimus » [...]. Eadem neglegentius audiuntur minusque percutiunt quamdiu soluta oratione dicuntur ; ubi accessere numeri et egregium sensum adstrinxere certi pedes, eadem illa sententia uelut lacerto excussiore torquetur.*

peuple, comme s'il avait exprimé le sentiment public : "Il doit craindre bien des hommes celui que beaucoup craignent"² ».

Labérius était un auteur de mimes littéraires contemporain de César. L'anecdote, rapportée par Sénèque et reprise par d'autres auteurs après lui, daterait de 46 avant J.-C.³. Sénèque écrit ailleurs⁴ que, lorsque le mime se fait aussi mordant, il a la noblesse des cothurnes, c'est-à-dire de la tragédie. Un rapprochement rapide avec un dernier passage de Sénèque concernant un mot que Tibère affectionnait, *oderint dum metuant*, précise le tableau d'une poésie dramatique capable d'intransigeance, susceptible de servir d'arme comme d'instrument de cohésion politique par la force de l'expression verbale et par l'évidence de la vérité énoncée. Ce petit corpus sénéquien se caractérise par un certain nombre de points communs :

- l'affirmation de l'importance du texte et de la puissance que lui confèrent le jeu et la scène,
- l'association de la référence politique à deux genres : la tragédie et, paradoxalement, le mime, genre populaire dont la critique aime à rappeler la licence verbale, *dicacitas*, tandis que la *palliata*, forme latine que prit la Comédie Nouvelle à Rome, ne semble pas faire l'objet de mentions spécifiques dans le domaine de la satire politique,
- l'affirmation du rôle du mime, genre marginal, dans la survie à Rome d'une tradition d'attaque politique. C'est le point le plus délicat d'interprétation. La présentation

² Sénèque, *De ira*, II, 11, 3 : *Quid quod semper in auctores redundat timor nec quisquam metuitur ipse securus? Occurrat hoc loco tibi Laberianus ille uersus, qui medio ciuili bello in theatro dictus totum in se populum non aliter conuertit, quam si missa esset uox publici adfectus 'necesse est multos timeat quem multi timent'*. Elle a un antécédent dans un aphorisme attribué à Solon, *ho pollois phoberos on pollous phobeistho*, « qui est craint par beaucoup, doit craindre beaucoup de gens » (Orelli 1821, I, 162, 19 ; cf. : Decimus Laberius fr. III Ribbeck, apparat critique *ad loc.*). Après Labérius, elle réapparaît, transformée, chez Minucius Felix, *Octavius*, XXXIV, 6 : *tam times quam timeris*, dans le cadre d'une réflexion sur la position politique du roi. Macrobe cite le passage à propos de Labérius (*Sat.*, II, 7, 4-5).

³ Panayotakis 2010, 43-57, distingue la compétition avec Publilius Syrus de l'anecdote de Labérius contraint par César de jouer dans un mime, qu'il situe en 47, aux jeux plébéiens.

⁴ *Lettre*, VIII, 8-9 : *Quam multi poetae dicunt, quae philosophis aut dicta aut dicenda? Non attingam tragicos nec togatas nostras: habent enim hae quoque aliquid seueritatis et sunt inter comoedias ac tragoedias mediae. Quantum disertissimorum uersuum inter mimos iacet! Quam multa Publilii non exalceatis, sed coturnatis dicenda sunt.* « Combien de poètes disent les mots que les philosophes ont dit ou devraient dire ! Je ne toucherai pas au genre tragique non plus qu'à notre "togata", qui comporte, elle aussi, du sérieux et tient ainsi le milieu entre la comédie et la tragédie. Mais que de vers admirablement tournés restent enfouis dans nos mimes ! Que de pensées de Publilius qui ne devraient pas être jouées sans chaussures mais par des acteurs en cothurnes ».

prudente et habile de Sénèque façonne l'image d'un mime « sérieux » dont nous ne pouvons affirmer toutefois qu'il exista réellement, encore moins préciser sous quelle forme, mais qui vient opportunément étayer la vision d'un théâtre comique moralement, socialement et politiquement utile par sa capacité à dire le vrai. Si le mime a, de fait, maintenu, ou plutôt contribué à maintenir sur la scène romaine une tradition de satire politique, est-ce bien dans les conditions et sous la forme que suggère fortement Sénèque ?

Ces suggestions, aussi puissantes que cohérentes dans la pensée philosophique d'un Sénèque, nous renseignent mal, de fait, sur l'essence du théâtre à Rome, qu'il soit contemporain ou antérieur à la période concernée (1^{er} siècle après J.-C.), sur laquelle nous ferons porter cette étude. Le propos permet difficilement de déterminer si Sénèque lit ou entend les textes qu'il cite, parce qu'il joue à dessein de l'ambiguïté de la notion de représentation en superposant la pratique scénique du mime contemporain à des anecdotes déjà vieilles d'un siècle. À aucun moment l'ambiguïté n'est levée. Sénèque peut donc lire des textes autrefois représentés, ce qui modifie sensiblement notre jugement sur la puissance d'une satire sociale et, éventuellement, politique, dans le mime : Aulu-Gelle ne cache pas (mais bien plus tard) qu'il lit les textes des mimes de Labérius dont il cite les vers avec admiration.

I. UNE SATIRE POLITIQUE LIÉE AU GENRE ?

Nous appréhendons généralement toute une partie de l'histoire du théâtre latin, des origines jusqu'à Accius, au prisme des écrits de la fin de l'époque républicaine et du premier siècle de la période impériale. Une question se pose : les citations théâtrales de Cicéron, majoritairement empruntées à la tragédie, confirment-elles la tendance répandue sous l'Empire de cantonner l'allusion politique au texte tragique ? Dans ce cas, peut-on affirmer qu'avant Sénèque le mime jouait aussi un rôle politique par l'usage des *sententiae* et quel était ce rôle ?

Sous l'Empire, des poètes qui sont aussi des orateurs et des hommes politiques, utilisent le texte tragique écrit comme une arme politique, en lisant ou en faisant circuler des textes : un *Atrée* de Scaurus, qui paraît dirigée contre Tibère, coûte la vie à son auteur⁵, un *Caton* de Curiatius Maternus, lu dans un cercle, déplaît à Vespasien⁶. Plusieurs tragédies de Sénèque, l'*Œdipe* ou le *Thyeste* notamment, ont été interprétées par

⁵ Tacite, *Annales*, VI, 29, 4.

⁶ Tacite, *Dialogue des orateurs*, II.

certaines érudites comme des avertissements politiques ou des critiques adressées à Néron⁷. La tragédie *praetexta Octavie*, anonyme, serait également, et de façon assez claire, une critique politique⁸. Ces textes sont bien connus et souvent cités. Nous ne reprendrons pas l'interprétation traditionnelle qui en est faite. Nous nous interrogerons ici sur la valeur rétrospective qui leur est souvent accordée : ne convient-il pas plutôt de circonscrire le phénomène à une période chronologiquement limitée et à un contexte précis ? L'image d'une tragédie politique véhiculant des idées de poids, favorables ou défavorables au pouvoir, illustre un fonctionnement politique sans doute propre au premier siècle de l'Empire, sans être nécessairement transposable à des époques antérieures, comme la fin de la période républicaine, où le théâtre avait un autre fonctionnement et un autre rôle. Rien n'indique que ces textes « phares », du moins en apparence, aient tiré leur poids politique du lien avec la représentation. Il en est question comme de textes écrits, tenus pour subversifs, diffusés parfois « sous le manteau », destinés à répandre et entretenir un sentiment d'opposition. Ces modes de diffusion du texte tragique aux débuts de l'Empire nous renvoient, *mutatis mutandis*, à la circulation de textes écrits ou enregistrés (en Europe de l'Est au XX^e siècle par exemple), qui tirent leur efficacité de la notion de « mémoire conservée », dans le contexte de régimes tyranniques. La pratique d'une rhétorique politique qui tendrait à l'adhésion secrète des cœurs et des esprits repose sur des mécanismes fondamentaux qui, n'ont, de fait, que peu à voir avec ceux du théâtre, si l'on entend par là un texte impliquant une gestuelle, une voix, l'apparence construite d'un personnage et une mise en scène qui créent le langage total de la scène. Le recours au texte tragique comme à une arme d'opposition, pendant une période donnée, en l'occurrence l'Empire, à partir de Tibère et au moins jusqu'à Domitien, influe sur notre interprétation des textes antérieurs : on montre qu'Atrée serait, par essence, un thème d'opposition à la tyrannie, comme, aussi, *Médée* ou *Œdipe*. Ainsi, les *Atrée* et les *Thyeste* d'époque républicaine se référeraient-ils à l'opposition entre *optimates et populares*⁹, un thème tragique comme *Brutus* (tragédie prétexte d'Accius) aurait-il conservé longtemps une force subversive utilisable ou réutilisable dans divers contextes¹⁰ alors qu'aucun témoignage d'époque républicaine ne vient sérieusement étayer cette hypothèse.

Il n'existe pas, à Rome, de lien générique entre critique politique et tragédie, comme nous verrons qu'il n'existe pas de lien générique entre critique politique et

⁷ Chaumartin 1985, chap. V, appendice IV.

⁸ Cf. l'interprétation neuve de Kragelund 2002, 5-51 ; 88-105.

⁹ L'un des champions de cette thèse fut Lana 1959, 293-385 ; cf. aussi La Penna 1972, 357-371.

¹⁰ Suétone, *Tibère*, LXI, 3.

comédie ou entre critique politique et mime. Ce lien, s'il subsiste, se manifeste autrement et ailleurs que dans le texte écrit : il peut se créer, comme nous le verrons à propos de Labéridius, au moment et dans le contexte du spectacle politique que se donnent les élites dans les gradins du théâtre. La comédie *palliata*, composée sur le modèle des textes grecs de la Comédie Nouvelle, apparaît assez clairement comme un genre hellénistique qui a perdu, au terme d'une évolution dont l'historique reste problématique, la capacité de la Comédie Ancienne à se livrer à la critique subversive et à la satire politique. Nous ne nous engagerons pas ici dans un nouvel exposé consacré à la recherche d'éventuelles allusions politiques dans les textes de la comédie latine : ce travail a été mené, en contradiction parfois avec les réalités de la représentation à Rome, sans que rien de probant ait pu être démontré. J.-C. Dumont tirait ces conclusions dans un article de 2006¹¹ tout en reconnaissant que les allusions à la guerre d'Hannibal et à ses séquelles sont les plus claires. De nombreux travaux critiques se sont attachés à déceler, dans les comédies de Plaute, la présence des thématiques politiques. E. Lefevre¹² a tenté de montrer, par exemple, qu'une comédie *palliata* aussi « ennuyeuse » et apparemment innocente que le *Trinummus* de Plaute, se livrait peut-être, à travers le *castigator* Megaronides, à une critique de Caton, mais plutôt celle du moralisateur que celle de l'homme politique. Les travaux consacrés aux *Bacchides* de Plaute montrent que la comédie peut avoir été liée à la question de la répression des Bacchanales de 186, et l'on a relevé souvent une critique des modes de vie grecs qui feraient de Plaute un catonien anti-grec, tandis que Térence serait un philhellène dont les comédies, en miroirs fidèles, afficheraient des positions proches de celles des Scipions¹³. C'est le sens de tout le travail de G. Cupaiuolo, plus fondé, d'ailleurs, sur une analyse sociétale que sur l'analyse politique. Les travaux d'Erich Gruen consacrés à la notion d'identité nationale romaine dans sa relation à la culture grecque¹⁴ montrent, de façon originale et convaincante, que l'affirmation ou la critique, à Rome, du pouvoir politique de l'aristocratie, ne passaient pas par les textes dramatiques eux-mêmes, adaptés de modèles grecs, mais par l'acte symbolique fort d'organisation des jeux et de maîtrise de la culture grecque par le biais de la représentation théâtrale. Ainsi, les commentaires sur le philhellénisme de Térence, présenté comme politiquement dépendant de protecteurs comme les Scipions, ou sur l'anti-hellénisme d'un Plaute proche des positions d'un Caton, sont-ils à reconsidérer à la lumière d'une analyse de l'affirmation du pouvoir par

¹¹ Dumont 2006, 82.

¹² Lefevre 1993, 177-190.

¹³ Cf. Petrone 2003, 245-250 ; Cupaiuolo 1991.

¹⁴ Gruen 1990 et 1993.

la maîtrise de la culture grecque. Le maintien tardif des théâtres en bois à Rome participe de cette politique d'affirmation par les spectacles : monter et démonter des structures en bois plutôt que de construire un théâtre permanent en pierre est un moyen, efficace, de rappeler régulièrement et de façon spectaculaire cette maîtrise au public romain. L'argument est bien plus fort que celui d'une crainte des rassemblements politiques au théâtre, avancé systématiquement dans la plupart des histoires du théâtre à Rome. La légende du « texte résistant », qu'il soit tragique ou comique, devrait alors être abandonnée au profit d'interprétations différentes.

C'est au I^{er} siècle avant J.-C. qu'est revendiquée comme particulièrement adaptée aux mœurs romaines, l'interdiction grecque du *mè onomasti komodein*¹⁵. Les textes de Cicéron et d'Horace nous renvoient à la réception romaine d'une tradition d'interprétation produite par la période hellénistique, tradition analysée par W. Slater et E. Csapo¹⁶ sur la base, entre autres, des travaux de S. Halliwell¹⁷ consacrés à l'influence des théoriciens hellénistiques sur la transmission de l'information concernant les *komodoumenoi*.

¹⁵ Cicéron, *De republica*, IV, X. 10 (= Z. X, 11) : fragment cité par Augustin, *Cité de Dieu*, II, 14 : « *Ce que pensaient à ce sujet les anciens Romains, Cicéron nous l'apprend dans les livres qu'il a écrits Sur la République, où Scipion dit dans son exposé (Aug.) : "Si les mœurs en usage ne l'avaient pas rendu possible, les comédies (comoediae) n'auraient jamais réussi à faire applaudir au théâtre leurs scènes scandaleuses." Et les anciens Grecs gardèrent du moins une certaine logique dans leur idée fautive ; il y eut même une loi chez eux qui accordait à la comédie de dire ce qu'elle voulait, sur n'importe qui, en le nommant. C'est pourquoi, comme le dit l'Africain, dans les mêmes livres (Aug.) : Scipion. – À qui n'a-t-elle pas porté atteinte ou plutôt qui n'a-t-elle pas maltraité ? Qui a-t-elle épargné ? Admettons qu'elle ait frappé des démagogues criminels qui troublaient l'Etat, Cléon, Cléophon, Hyperbolos. Supportons-le, bien qu'il soit préférable de voir des citoyens de cette espèce frappés d'infamie par le censeur plutôt que par un poète. Mais quand Périclès, qui, depuis un grand nombre d'années, avait dirigé sa patrie avec un immense prestige, soit en temps de paix, soit en temps de guerre, fut pris à partie, dans des vers prononcés sur la scène, ce fut un acte aussi inconvenant que si notre Plaute, ou Névius s'étaient avisés de médire de Publius et de Gnaeus Scipion, ou si Cécilius avait agi de même à l'égard de Marcus Caton. [X, 11] Nos lois des XII Tables, dit-il, au contraire, qui ne prévoyaient cependant la mort que pour un très petit nombre de crimes, réclamèrent ce châtement, entre autres, pour celui qui avait soit chanté, soit composé un poème de nature à déshonorer autrui par un scandale. C'est très bien. Notre existence doit être soumise aux jugements des magistrats et aux décisions qu'ils prennent conformément aux lois, non aux fantaisies des poètes (non poetarum ingenii). Nous ne devons être exposés à entendre des insultes qu'à la condition de pouvoir y répondre et nous défendre devant le tribunal (nisi ea lege ut respondere liceat et iudicio defendere) » (trad. CUF). Horace, *Art Poétique*, 281-284 (vers 19 av. J.-C.) : *Successit uetus his comoedia, non sine multa/laude ; sed in uitium libertas excidit et uim/ dignam lege regi ; lex est accepta chorusque/ turpiter obticuit sublato iure nocendi.* « Après eux parut la comédie ancienne, non sans beaucoup d'applaudissements ; mais la liberté y tomba dans l'excès et dans des violences méritant la répression de la loi : une loi fut approuvée, et le chœur eut la honte de se taire, s'étant vu retirer le droit de nuire » (trad. CUF).*

¹⁶ Csapo, Slater 1994, 415-416.

¹⁷ Halliwell 1984, 83-88.

Cicéron et Horace témoignent de l'existence d'une tradition selon laquelle l'absence d'*insectatio* dans la comédie latine relève d'une loi qui les différencie profondément des Grecs de l'époque classique. Les seuls exemples clairs d'attaques *ad hominem* sur la scène comique concernent des mimes que la critique cite pour illustrer le maintien à Rome de l'attaque directe¹⁸. Les artistes sont poursuivis en justice, avec des conséquences variables pour les accusés selon la situation. Ces exemples ne prouvent pas l'existence d'une liberté de parole intrinsèque au genre, mais seulement celle de joutes politiques publiques, devant des spectateurs de théâtre. Intéressante est la mention de l'impossibilité de répondre, qui différencie le théâtre de la rhétorique judiciaire et politique, et qui fait tout l'intérêt des textes que nous allons lire. L'impossibilité de répondre, conséquence directe du phénomène de manipulation des clagues, est particulièrement sensible au I^{er} siècle, et constitue l'arrière-plan de bien des situations.

Les mentions les plus claires d'une critique politique sur la scène de théâtre à Rome (c'est-à-dire traduite par le jeu d'un acteur) appartiennent toutes à la même période. Elles supposent généralement la construction d'une relation originale entre texte et représentation. Dans ce contexte, la notion de genre s'efface au profit des possibilités d'expression offertes par la représentation. C'est la relation entre l'acteur et son public qui fait naître, sur une scène donnée, la situation d'allusion politique. Elle se superpose à la relation entre ce public et les magistrats ou hommes de pouvoir auxquels la représentation fait allusion, qui sont présents ou non sur les gradins. Le genre intervient comme référence à un patrimoine grec savamment maîtrisé, manipulé par les classes dirigeantes romaines. Une série de témoignages, majoritairement cicéroniens, montrent que l'attaque politique se développe indifféremment à partir d'un support tragique ou comique. Le genre n'intervient pas comme un élément décisif dans la réception politique du public. Tragédie, comédie *palliata*, *togata* (comédie à la romaine) ouvrent toutes le champ à une expression politique qui n'est pas, contrairement à ce que laissent entendre les textes, nécessairement populaire et spontanée, mais sans nul doute guidée par les factions qui les organisent.

¹⁸ *Rhétorique à Herennius*, I, 24 : *Absoluta est cum id ipsum quod factum est ut aliud nihil foris adsumatur recte factum esse dicemus ; ea est eiusmodi : Mimus quidam nominatim Accius poetam compellauit in scaena. Cum eo Accius iniuriarum agit. Hic nihil aliud defendit nisi licere nominari eum cuius nomine scripta dentur agenda.* « L'état est absolu quand nous disons, sans faire appel à aucun argument extérieur, que l'action a été conforme au droit. En voici un exemple : un mime a interpellé nommément sur la scène Accius, le poète tragique. Accius lui intente une action en dommages. Ici l'accusé se défend en disant seulement qu'il est permis de nommer quelqu'un sous le nom duquel sont représentées des œuvres dramatiques. » ; II, 19 : le passage reprend l'anecdote d'Accius (quelqu'un avait nommé Accius) et ajoute quelqu'un « qui avait nommément outragé sur scène l'écrivain Lucilius » sans être condamné.

Ainsi voit-on des tragédies servir de support à une critique dirigée contre Pompée¹⁹, comme à un éloge de soi par Cicéron en exil (autour d'une représentation du *Brutus* d'Accius²⁰), à une glorification de l'action politique de son ancêtre par M. Junius Brutus en 44 avant J.-C.²¹, mais ce sont des comédies ou des mimes qui servent de support aux mêmes auteurs lorsque le texte comique offre une possibilité mieux appropriée de développement. Pour traiter de l'autorité bafouée et des troubles politiques dont il est victime, Cicéron cite le *Phormion* de Térence²² ; c'est le jeu d'un acteur comique ou d'un danseur de pantomime qui est interprété, par le public, comme une critique du comportement efféminé d'Auguste²³ ; c'est *le Simulateur*, comédie d'Afranius, qui permet à un chœur d'attaquer indirectement Clodius, présent dans les gradins²⁴. Deux conditions créent le sens politique du texte : la gestuelle de l'acteur (ou du chœur dans la scène d'Afranius), et la présence dans les gradins ou dans les esprits de la personne visée.

¹⁹ Cicéron, *Atticus*, II, 19- : une tragédie non identifiée mêlée à des citations des *Annales* d'Ennius.

²⁰ Cicéron, *Pro Sestio*, 123 : le nom de Cicéron est « prononcé » dans le *Brutus* d'Accius.

²¹ Appien, *Guerre civile*, III, 24 : le passage est consacré aux événements qui suivirent la mort de César en 44 : mouvements de foule et claque politique au théâtre. M. Junius Brutus programma aux jeux Apollinaires de cette année-là une représentation du *Brutus* d'Accius, pour rappeler la légende de son ancêtre et la chute des rois de Rome. Son collègue la remplaça par le *Térée* du même auteur pour éviter les débordements.

²² Cicéron, *Lettre* II, 19, 1 : *Multa me sollicitant et ex rei p. tanto motu et ex his periculis quae mihi ipsi intenduntur et sexcenta sunt ; sed mihi nihil est molestius quam Statium manu missum : « Nec meum imperium, ac mitto imperium, non simultatem meam Reuereri saltem ! »* (Térence, *Phormion*, 232 sur l'autorité bafouée d'un père). « Bien des choses me tourmentent, et la situation politique si troublée, et les dangers qui me menacent personnellement, et qui sont innombrables. Mais rien ne me chagrine plus que l'affranchissement de Statius. « Dire que mon autorité – bah ! je passe sur l'autorité – que mon ressentiment au moins ne lui fasse pas d'impression » ».

²³ Suétone, *Auguste*, LXVIII, 1 : *Sextus Pompeius ut effeminatum insectatus est [...]. Sed et populus quondam uniuersus ludorum die et accepit in contumeliam eius et adsensu maximo comprobauit uersum in scaena pronuntiatum de gallo Matris deum tympanizante : « Videsne, ut cinaedus orbem digito temperat ? »*, Ribbeck, *Com. Rom. frag.* 143. « Sextus Pompée l'accusa d'être un efféminé. [...] Certain jour même, pendant des jeux publics, la foule tout entière accueillit comme une injure à l'adresse d'Auguste, et fut unanime pour applaudir ce vers que récitait un acteur en désignant un prêtre de Cybèle qui jouait du tambourin : « Vois-tu comme ce giton gouverne son disque avec le doigt ? » » (trad. CUF).

²⁴ *Pro Sestio*, 118, (juillet 57 av. J.-C.) : *Sed quid ego populi Romani animum uirtutemque commemoro, libertatem iam ex diuturna seruitute dispicientis, in eo homine cui tum petenti iam aedilitatem ne histriones quidem coram sedenti pepercerunt ? Nam cum ageretur togata 'Simulans' ut opinor, caterua tota clarissima concentratione in ore impuri hominis imminens contionata est : 'huic Tite, tua post principia atque exitus uitiosae uitae... »* « Mais pourquoi rappeler l'attitude ferme et courageuse du peuple Romain, découvrant enfin la liberté après une longue servitude, à propos d'un homme qui, en dépit de sa candidature à l'édilité, ne fut même pas épargné par les comédiens, quand il était en face d'eux à la représentation ? On jouait une togata, le *Simulateur*, je crois ; à pleine voix tout le chœur, penché vers cet homme infâme, lui jeta au visage : « Après de tels débuts, telle sera, Titus, la misérable fin de tes jours corrompus » » (trad. CUF).

Parmi les arguments avancés en faveur d'une liberté d'expression du mime, figure en bonne place un passage de Suétone²⁵ d'après lequel Domitien aurait fait tuer Helvidius pour une allusion au divorce de l'empereur dans le mime *Paris et CEnone*. Rappelons toutefois que l'habitude de réinterprétation politique des textes par la représentation peut avoir conduit des puissants à déceler des allusions politiques dans des pièces qui n'en comportaient pas. Il n'existe, par ailleurs, aucune différence de traitement entre ce type d'exemple et les développements consacrés à des condamnations d'auteurs tragiques. Domitien a mis à mort un mime tout comme Tibère avait fait tuer Scaurus, auteur d'une tragédie à la manière d'Euripide²⁶.

Cet usage des possibilités d'expression politique offertes par la scène, est parallèle et contemporain d'une opposition orale comme écrite dans d'autres contextes sociaux : conversations privées ou correspondance par exemple, qui prenaient pour référence le théâtre et, plus précisément, le théâtre grec. Elaine Fantham a montré que les mêmes hommes utilisaient, dans le même temps, la référence aux héros grecs ou la citation théâtrale comme base d'expression de leurs idéaux et pour façonner leur propre image²⁷. Cicéron, citant l'*Iliade*, se peint en Hector²⁸ ; Pompée meurt en citant des vers de Sophocle sur la soumission au tyran étranger²⁹ ; Cicéron adopte les mots d'Étéocle dans les *Phéniciennes* d'Euripide pour représenter César sacrifiant tout à l'amour du pouvoir³⁰. La tragédie grecque devient la référence résistante favorite de ces lettrés. Cette référence est commune à la pratique théâtrale et aux joutes politiques et rhétoriques dans les autres lieux de la cité³¹. Nous avons affaire à une tradition aristocratique cultivée. Que la ville de Rome tout entière ait pu saisir l'allusion reste plausible dans certains contextes, moins dans d'autres. Il faut tenir compte, comme on l'a vu, de la présence permanente et systématique des clagues, qui répercutent l'allusion et orientent les mouvements de foule,

²⁵ Domitien, X, 4. *Occidit et Helvidium filium, quasi scaenico exodio sub persona Paridis et Oenones diuortium suum cum uxore taxasset*. « Il (Domitien) fit également périr Helvidius le fils, sous prétexte que dans un épilogue comique il avait, sous les noms de Paris et d'Enone, critiqué son divorce avec Domitia ».

²⁶ Dion Cassius, LVIII, 24, 3-4. Suétone, *Tibère*, LXI : Scaurus est accusé par Tibère d'avoir écrit une tragédie contre lui.

²⁷ Fantham 1999, 22.

²⁸ Cicéron, *Atticus*, II, 5 ; XIII, 24, 1.

²⁹ « Quiconque va trouver un tyran devient son esclave, même s'il est venu libre. » (Plutarque, *Pompée*, 79, 2).

³⁰ Cicéron, *Atticus*, VII, 11, citant Euripide, *Phéniciennes*, v. 506.

³¹ Cf. Cicéron, *De oratore*, II, 242, qui rapproche une plaidoirie de Crassus d'une scène jouée par Roscius.

claques dont témoignait déjà Plaute, dans le prologue de l'*Amphitryon*³². Il n'est pas certain que sans une claque appropriée, sans son chef, (le *dux* ou *signifer*), Cicéron absent ait suscité les ovations extraordinaires décrites dans le *Pro Sestio*. La même remarque peut être faite à propos de l'étonnante représentation de l'après-triumvirat où l'on voit ce pauvre Bibulus ovationné sans qu'on comprenne pourquoi, alors qu'à l'arrivée de César, l'applaudissement est anémique³³. La scène devient alors, comme le forum, l'un des lieux de conflits de l'élite, dans le contexte de l'affrontement politique de puissants qui prennent des risques individuels en choisissant d'apparaître sur les gradins. On ne saurait donc parler d'une liberté de satire politique spécifique à la scène tragique ou comique (dont les acteurs peuvent être sanctionnés) ni d'un assentiment populaire immédiat à la satire grotesque. Quelles que soient les dénégations de Cicéron qui nie habilement l'efficacité du système des claques pour revendiquer la sincérité des applaudissements populaires, lorsqu'ils vont dans son sens³⁴, la relation politique ainsi instaurée, qui dépasse les genres, relève d'une théâtralisation à la grecque des pratiques aristocratiques de la lutte politique. Sans doute est-ce une manière d'affirmer que le débat politique public est réservé à ceux qui manient la culture grecque et le patrimoine culturel. C'est dans ce contexte, et en tenant compte de ces mécanismes qu'il convient de lire la mésaventure du mimographe Labérius, chevalier et auteur de mimes, que César, pour l'humilier, contraignit à jouer en personne dans ses propres mimes.

³² Cf. aussi Ovide, *Art d'aimer*, I, 113 ; Tacite, *Annales*, I, 16, 3.

³³ Cicéron, *ad Att.*, II, 19, 3.

³⁴ *Pro Sestio*, 115 : *Comitiorum et contionum significationes sunt interdum uerae, sunt non numquam uitiatæ atque corruptæ : theatrales gladiatoriiq[ue] consessus dicuntur omnino solere leuitate non nullorum emptos plausus exilis et raros excitare ; ac tamen facile est, cum id fit, quem ad modum et a quibus fiat, et quid integra multitudo faciat uidere. quid ego nunc dicam quibus uiris aut cui generi ciuium maxime plaudatur ? Neminem uestrum fallit. sit hoc sane leue, quod non ita est, quoniam optimo cuique impertitur...* « Dans les comices et les assemblées, l'expression des opinions est parfois sincère, mais, quelquefois aussi, faussée et vicieuse ; au théâtre et lors des jeux de gladiateurs, il est assez courant, dit-on du moins, qu'une claque achetée (*emptos plausus*) – tant il y a de frivolité ! (*leuitate*) –, déclenche des applaudissements, mais ils sont maigres et dispersés ; il est facile de voir, quand cela se produit, comment cela se passe, d'où partent ces applaudissements, et quel est le comportement du public honnête. Est-il besoin dès lors de vous dire quels hommes et quelle catégorie de citoyens l'on applaudit le plus ? Personne parmi vous ne s'y trompe. Qu'il y ait là – dans ces applaudissements – quelque chose de frivole, j'y consens, et encore cela n'est pas, puisque l'on applaudit les meilleurs... »).

II. LE « PROLOGUE » DE LABÉRIUS : UNE CRITIQUE POLITIQUE SUR LA SCÈNE ROMAINE ?

L'anecdote est longuement narrée par Macrobe³⁵ mais avant lui par Sénèque le Père³⁶, Cicéron³⁷, Suétone³⁸ et Aulu-Gelle. Nous avons déjà noté qu'une allusion claire était faite à l'opposition politique de Labérius dans les textes de Sénèque cités en introduction, à travers un fragment de mime.

L'affaire a été abondamment commentée par d'illustres critiques, dont Claude Nicolet, John Jory, et Jean-Christian Dumont qui est revenu deux fois sur ce texte³⁹. Nous proposerons ici un éclairage littéraire sensiblement différent des lectures déjà proposées, sans revenir sur l'interprétation historique elle-même. Nous sommes en 46 av. J.-C. César célèbre les *Ludi Victoriae Caesaris*, les « jeux de la Victoire de César ». En position de triomphateur, il marque sa puissance par l'organisation de jeux, dans le contexte décrit précédemment. À cette occasion, César s'adresse à Labérius, chevalier auteur de mimes (situation en soi déjà originale) qui, étant donné son statut, ne jouait pas dans ses propres pièces. César contraint Labérius à jouer dans un de ses mimes, dans un contexte qui semble être une compétition avec Publilius Syrus, autre mime de statut social inférieur, qui jouait ses propres pièces. J.-C. Dumont a montré⁴⁰ comment, par cette scène, César affirme sa toute-puissance dans ces jeux en faisant et en défaisant la carrière d'un chevalier qui, d'une façon ou d'une autre, l'aurait offensé par sa liberté de parole. Les témoignages relatifs à la liberté d'expression politique de Labérius sont nombreux. On a relevé, dans plusieurs fragments de ses mimes, des marques d'une contestation politique forte. Certains d'entre eux, souvent cités, font effectivement référence à des actes ou situations politiques que ses mimes devaient tourner en dérision. Deux sont fort intéressants : un fragment de la *Necyomantia*⁴¹, pièce représentée en 44, serait à la fois une critique de l'augmentation par César du nombre d'édiles, qui passèrent cette année-là de quatre à six, et de l'idée de César d'autoriser une loi sur la polygamie pour cause de descendance (Suétone, *César*, 52). Deux vers suffisent à l'auteur pour réussir

³⁵ *Sat.*, II, 3, 10.

³⁶ *Controverses*, VII, 3, 8-9.

³⁷ *Fam.*, XII, 18.

³⁸ *César*, XXXIX, 3.

³⁹ Nicolet 1966 (1974), 83-88 et 919-921 ; Jory 1988, 73-81 ; Dumont 2004, 243-252 et 2006, 81-90.

⁴⁰ Dumont 2006.

⁴¹ *Necyomantia* – (Aulu-Gelle, XVI, 7, 12 - v. 79-80 Bon.) : *duas uxores ? hercle, hoc plus negoti est, inquit cocio : sex aediles uiderat.* « Deux femmes ? par Hercule, c'est du tracas en plus, dit le colporteur : il avait vu six édiles ».

une satire mordante. Un fragment des *Stricturae*⁴² ridiculise les sénateurs qui, n'ayant pas encore exercé de magistrature curule, se rendaient à pied à la curie. Ils ne faisaient pas de propositions au sénat mais approuvaient les propositions des autres. Cela confirme les dires de Cicéron qui, dans sa correspondance, souligne la capacité de Labérius à saisir les situations et à en proposer une critique politique humoristique.

À cette époque, le mime n'était pas toujours un spectacle vulgaire et, composé par Labérius, il pouvait acquérir une indéniable qualité littéraire. Nous voilà loin de la farce sans raffinement dont la tradition antique nous a transmis des images négatives : beaucoup de pièces de mime ont des titres de comédies, et à l'époque de Labérius, ce genre a évolué vers une forme travaillée, d'une bonne tenue littéraire, et surtout très influencée par la comédie nouvelle dans ses thématiques. À l'époque de César, faire représenter des mimes de Labérius offrait ce double intérêt de donner un spectacle de qualité en même temps qu'un spectacle populaire.

Revenons à la scène du célèbre prologue. Sous la contrainte, Labérius paraît sur les planches et, perdant son statut de chevalier (puisqu'il se produit dans une activité salariée d'acteur), se met à dire un *prologus* interprété depuis l'Antiquité comme une longue plainte contre César. Ce long fragment nous est transmis par Macrobe⁴³. À la fin de la pièce, César fait don à Labérius de 500 000 sesterces, qui lui permettent de récupérer le cens équestre, et de l'anneau de chevalier. Il l'engage ensuite à regagner les quatorze premiers rangs des gradins, réservés à Rome à la classe des chevaliers. Une série d'échanges oraux ont alors lieu entre Labérius et d'éminents membres du public, dont Cicéron⁴⁴. Comme l'a montré Jean-Christian Dumont, nous sommes dans un contexte où les gradins (et, massivement, les chevaliers) sont Césariens. La manifestation théâtrale devient une manifestation « césarienne », selon le même procédé de maîtrise de l'organisation des jeux que celui que nous avons décrit précédemment. Il existe toutefois une différence notable et curieuse : l'expression politique du public n'est pas portée par le texte mais s'exprime contre le texte. Le texte proféré ne porte pas les applaudissements mais, chez Macrobe, dirige les regards vers César que le texte « attaque ». L'adhésion politique s'exprime selon une voie inverse de celle à laquelle nous ont habitués les témoignages de

⁴² *Stricturae* (Aulu-Gelle, III, 18, 9 - v. 109 Bon.) : *sine lingua caput pedarii sententia*. « Tête sans langue, tel est le vote d'un sénateur à pieds ».

⁴³ *Sat.*, II, 7, 7.

⁴⁴ Cicéron aurait bien « fait une place » à Labérius dit-il, mais... il est à l'étroit sur les gradins ! (par allusion à l'augmentation du nombre de sénateurs, passé sous César de 600 à 1 000). Ce bon mot est une critique ouverte de Cicéron contre César, mais les applaudissements ne seront pas au bénéfice de Cicéron ce qui explique que les jeux de ce jour-là n'aient pas été du goût de l'orateur (cf. *Familiares*, XII, 8).

Cicéron. César ayant laissé libre cours à la critique, il peut faire montre de sa générosité en rendant à Labérius son statut, puis se faire ovationner.

Quelle est la place de Labérius dans cette scène ? Avons-nous affaire à un incorrigible frondeur, à la recherche du conflit même en situation hostile ? Le chevalier a-t-il cru qu'il pourrait retourner contre César un public d'emblée favorable au triomphateur, qui a soigneusement organisé clagues et succession des événements ? Le texte du prologue est généralement traité comme un texte pathétique, plein de noblesse et de grandeur d'âme. On lui reconnaît de grandes qualités littéraires⁴⁵. Mais peut-on imaginer sérieusement que Labérius ait pu se livrer à un prologue lyrique, biographique et tragique dans les circonstances qui sont décrites et dans le contexte de maîtrise totale des représentations dont nous avons vu les divers aspects ? On admettra que Labérius était une forte tête ou une forte personnalité. Il avait, dans le passé, refusé un mime au fameux Clodius qui le pressait sur un ton menaçant et lui avait répondu : « qu'ai-je à craindre de toi ? Aller à Dyrrachium et en revenir ? ». La plupart des codes qui verrouillent la lecture de cette scène sont sans doute sociaux, mais le texte de Labérius est-il à lire au premier degré, et n'est-il pas, lui aussi, codé, c'est-à-dire un plus facétieux que nous ne l'imaginons ? Voici le texte que nous transmet Macrobe⁴⁶ :

necessitas, cuius cursus transuersi impetum (140)

uoluerunt multi effugere, pauci potuerunt,

quo me detrusit paene extremis sensibus !

quem nulla ambitio, nulla unquam largitio,

nullus timor, uis nulla, nulla auctoritas

mouere potuit in iuuenta de statu : (145)

ecce in senecta ut facile labefecit loco

uiri excellentis mente clemente edita

submissa placide blandiloquens oratio !

etenim ipsi di negare cui nil potuerunt,

hominem me denegare quis posset pati ? (150)

ego bis tricenis annis actis sine nota

eques Romanus e Lare egressus meo

domum reuertar mimus. nimirum hoc die

uno plus uixi mihi quam uiuendum fuit.

Fortuna inmoderata in bono aequae atque in malo, (155)

si tibi erat libitum litterarum laudibus

florens cacumen nostrae famae frangere

⁴⁵ Labérius était prisé des antiquaires, notamment Aulu-Gelle, pour la qualité de son style.

⁴⁶ V. 140 - 166 Bon. C'est le prologue auquel ferait allusion Cicéron (*De officiis*, I, 31, 114).

*cur cum uigebam membris praeuירidantibus,
satis facere populo et tali cum poteram uiro
non me flexibilem concuruasti ut carperes ? (160)
nuncine me deicis ? quo ? quid ad scaenam adfero ?
decorem formae an dignitatem corporis,
animi uirtutem an uocis iucundae sonum ?
ut hederā serpens uires arboreas necat,
ita me uetustas amplexu annorum enecat : (165)
sepulcri similis nil nisi nomen retineo.*

« Beaucoup ont voulu fuir la course oblique et violente de la Nécessité, mais peu y sont parvenus : dans quel précipice m'a-t-elle jeté, quand je touche presque à la fin de ma vie ! Moi à qui aucune ambition, moi à qui jamais aucune largesse, aucune crainte, aucune violence, aucune autorité ne réussirent jamais, lorsque j'étais jeune, à me faire perdre mon statut, voilà avec quelle facilité, maintenant que je suis vieux, m'a fait tomber la parole doucement insinuante, caressante, venue de l'esprit clément d'un homme supérieur. De fait, si les dieux en personne n'ont rien pu lui refuser, qui aurait pu admettre que moi, un homme, je lui dise non ? Moi, après soixante années de vie sans tache, j'ai quitté ma demeure en chevalier romain et j'y retournerai mime. Il n'y a pas de doute : j'ai vécu aujourd'hui un jour de plus que je n'aurais dû. O Fortune sans mesure dans le bien comme dans le mal, s'il te plaisait de briser notre renommée au sommet d'une florissante gloire littéraire, pourquoi ne m'as-tu pas plié et courbé pour me déchirer, quand j'étais dans la fleur de ma vigueur physique et que je pouvais faire plaisir au peuple et à un tel homme ? C'est maintenant que tu me fais tomber ? Mais où ? Que puis-je apporter à la scène ? Une belle apparence ou un physique majestueux, une âme vertueuse ou une voix à la sonorité agréable ? Comme le lierre rampant tue les forces de l'arbre, la vieillesse me fait périr sous l'étreinte des ans. Pareil à un tombeau, je ne conserve que mon nom ».

Le choix d'un mime est, d'emblée, un choix populaire, voire démagogique, susceptible de servir le dessein de César. Dans ce cas, l'appréciation de L. Cicu⁴⁷ et de Marzullo qui parle de « *sentimenti elevati* » et de « *d'espressione nobile e sostenuta* »⁴⁸ paraît exagérée. Le ton est, en principe, justifié par l'amertume de Labérius, qui agit sous la contrainte, parce que César veut faire plaisir au peuple, et par le fait qu'il s'agit d'un prologue, qui n'est pas nécessairement une scène comique et peut permettre à l'auteur de s'exprimer. Labérius joue, de fait, un rôle tout aussi important que celui de César. Le texte qu'il prononce témoigne d'un plus grand recul, et d'une plus grande maîtrise qu'il ne semble, et révèle une bonne connaissance du fonctionnement de la comédie comme satire. Deux éléments le suggèrent. D'une part, le passage a toutes les apparences du

⁴⁷ Cicu 1988, 110-112.

⁴⁸ Marzullo 1973, 39-83.

prologue « biographique » à la manière de Térence, toujours détaché de l'intrigue, où le poète se plaint de ses ennemis littéraires, en général le *uetus poeta*, Luscius de Lanuvium, incarnation de l'ennemi littéraire. Sans être à proprement parler des scènes comiques, ces prologues n'en sont pas moins spirituels : ils témoignent à la fois d'un jeu avec le public sur le thème « on attaque mes pièces, mais je vais répondre, bien que j'aie des choses tellement plus intéressantes à dire dans mes prologues », jeux spirituels dont il a été montré aussi à quel point ils rappellent les parabases d'Aristophane⁴⁹, jouant de ses rivalités littéraires, sur la base d'une fausse rupture de l'illusion comique, qui reste toujours un moment de fiction. Les prologues de Térence sont des textes rhétoriques, où s'entremêlent vérité et fiction au point de devenir des démonstrations sur le thème : « comment faut-il écrire au théâtre ? ». Labérius était un fin littéraire, bon connaisseur de la tradition comique antérieure. Son prologue a, selon nous, fait l'objet d'un traitement littéraire astucieux.

À le lire attentivement, le texte paraît plus spirituel, qu'amer ou pathétique comme l'a affirmé la critique. Le dernier vers fournit une indication à travers l'image du tombeau où seul le nom du défunt subsiste. Il ne s'agit pas d'une simple clôture du texte : le vers peut renvoyer à ces formules qui apparaissent dans les inscriptions funéraires en référence au nom inscrit sur le tombeau et aux lettres qui seules subsistent après le corps. Citons l'épithaphe d'un pantomime, fondée sur l'opposition entre les lettres du nom, qui restent sur la tombe, quand la forme du corps elle-même a disparu⁵⁰ ou celle d'un acteur d'Ostie, exemple intéressant de jeu acrostiche pour deviner le surnom du mort⁵¹ et dont le texte, bien plus tardif puisque d'époque impériale – il est parfois daté du III^e siècle après J.-C. – offre plusieurs similitudes avec celui de Labérius :

*Verna fui maior ego Ostianae regionis./ Saepe fueram mortuus, modo uere hic ego positus./ Tantus amor mihi saepe fuit, cum uita uigebam./ Ostiae me uixisse uene multisque per[actis ?]./ Liqui domu ad superos. Haec est aete[rna] domus nunc ?./ Incipe tu a capite : signus meus litte[ra] prima]./ L(ucius) Antonius Eglectus fecit sibi et [suis]./ [...]*⁵²

⁴⁹ Silva 2001, 179-199 ; Slater 1992, 85-103.

⁵⁰ Épithaphe d'Aelius Crispos, pantomime, à Héraclée du Pont, II^e-III^e s. apr. J.-C. (SEG 31, 1072 ; Sahin 1975, n° 18, 294-297 et pl. IX). L'épithaphe se termine sur une question : « quel mortel a ici laissé son nom après l'épuisement de son corps ? »

⁵¹ Les jeux sur le nom du mort dans l'épithaphe sont fréquents : l'inscription du danseur Vincentius à Timgad (Bayet 1955 ; AE 1956, 122) est aussi un acrostiche mais l'épithaphe n'est pas à la première personne.

⁵² Barbieri 1975, 301-403 ; AE 1975, 136 ; Leppin 1992, 233-234 ; Cébeillac-Gervasoni, Caldelli, Zevi 2006, 308-310 en proposent la traduction suivante : « Aux Dieux Mânes. Moi, Antonius, je suis né dans ma patrie, originaire d'une famille de Pouzzoles. J'ai choisi comme résidence l'heureuse Ostie. Je fus *uerna maior* de la région d'Ostie. Souvent je suis mort (sur scène) mais maintenant c'est bien moi qui repose ici. Quand

Le locuteur de notre prologue s'assimile constamment à un mort au point qu'il donne le sentiment de composer, devant le public, son épitaphe ou une parodie d'épitaphe. Ce n'est pas l'épitaphe de poètes que parodie Labérius, mais plutôt celle d'un artiste. On connaît des épitaphes à la première personne, notamment d'artistes et plus particulièrement de mimes⁵³, qui offrent des similitudes avec le texte de Labérius : le mort donne son origine, notamment lorsqu'il est né ailleurs, précise son âge (chez Labérius « deux fois trente ans »), son statut (ici chevalier), puis son métier, parfois par images ou métaphores. Le mort peut évoquer également sa jeunesse et sa vigueur d'autrefois, ce qui est aussi une habitude des épitaphes qu'elles soient à la première ou à la troisième personne : les termes *uigebat*, *uirens*, apparaissent dans des inscriptions funéraires d'acteurs ou de danseurs : *cum uita uigebam* dans l'inscription d'Eglectus à Ostie, ou *uirens* dans celle du danseur Vincentius à Timgad. Labérius précise qu'il a quitté sa demeure chevalier et qu'il y retournera *mimus*. Prise à la lettre comme une référence à une déchéance présente, l'expression paraît seulement amère. La lecture des inscriptions funéraires révèle que la mention de la maison que l'on quitte pour en rejoindre une autre (l'Hadès, les dieux d'en haut...) est classique : le vers de Labérius devient alors une variation spirituelle sur un thème connu.

Les épitaphes en vers soignées peuvent aussi comporter une partie consacrée à la réflexion, parfois philosophique, sur la cruauté ou sur le caractère inéluctable du destin (dans les inscriptions gréco-romaines de l'Empire, on trouve souvent la *moira*, contre laquelle on ne peut rien : c'est ici en ouverture du passage qu'apparaît la mention de la *necessitas* à laquelle peu échappent). C'est bien souvent dans les inscriptions consacrées à des enfants arrachés précocement à la vie ou à des jeunes gens qu'apparaissent ces développements : le travail d'Anne-Marie Verilhac consacré aux *paides aôroi* en fournit maints exemples⁵⁴. On lit parfois aussi le souhait d'être mort plus tôt, dès la naissance, pour ne pas faire pleurer l'entourage. Les inscriptions concernant les jeunes gens (Aelios

j'étais dans la vigueur de la vie, j'eus tant de joie d'avoir vécu si bien à Ostie [...]. J'ai laissé ma maison pour aller au ciel qui est désormais ma demeure éternelle. Commence toi (lecteur), par le début (de ces vers) : mon sobriquet est la première lettre (de chaque vers). Lucius Antonius Eglectus a fait (ce tombeau) pour lui-même et les siens... ».

⁵³ Cf. outre celle d'Eglectus, l'épitaphe de la mime Eucharis, d'époque républicaine (*CIL* 6, 2, 10096), l'épitaphe du mime Vitalis (*Anthologie latine*, 487 celle d'une artiste comédienne ou pantomime (?) du III^e siècle apr. J.-C. (cf. Manganaro 1970, 77-79), ou celles tardives, de l'*Anthologie de Planude* (284, Helladia de Byzance qui s'exprime à la première personne alors que d'autres épitaphes voisines sont à la deuxième ou à la troisième personne). Les épitaphes à la première personne semblent fréquentes, on le voit, chez les mimes sans qu'il soit possible de préciser s'il s'agit d'une coïncidence.

⁵⁴ Verilhac 1978.

Crispos) comportent, comme d'autres, des remarques sur l'apparence et la beauté (*morphe, kallos*) du jeune mort. Le passage de Labérius prend le contre-pied de ces textes, en regrettant de n'avoir pas été contraint plus jeune de monter sur scène, c'est-à-dire de mourir... La tonalité d'ensemble est celle d'un texte élaboré, qui va au-delà de ce qu'on lit sur les épitaphes. Mais le texte renvoie à plusieurs reprises à certaines habitudes des épitaphes, ce qui nous conduit à supposer que le texte de Labérius est également comique : Labérius joue le mort, et en le jouant, par la distance qu'il instaure avec le public, par le jeu littéraire qu'il crée, il est plus spirituel que tragique.

Il apparaît, une fois encore, que c'est bien le contexte qui crée la satire politique, et l'utilisation qu'en font à la fois l'acteur lui-même et le maître des jeux, qui procèdent à un échange. Labérius n'est pas tout à fait la victime crucifiée sur scène que l'on prétend. Il a recours à la tradition de parodie littéraire et de fausse rupture de l'illusion comique, dans la veine de la Comédie ancienne, revue par Térence. Pour ce qui est de la pratique d'une satire politique dans le mime en général, la prudence s'impose. Les témoignages sont à réexaminer, et moins nombreux qu'on ne le prétend. La personnalité de Labérius, la tradition des échanges politiques au théâtre dans cette période, la situation d'hostilité créée par César conduit l'auteur à revivifier la forme efficace de la comédie satirique, seul moyen sans doute de s'exprimer en pareil contexte.

BIBLIOGRAPHIE

- Aalders G. (1975), *Political Thought in Hellenistic Times*, Amsterdam.
- Allen J. T., Italic G. (1954), *A Concordance to Euripides*, Londres, Cambridge University Press.
- Allison R. H. (1983), « Amphibian Ambiguities: Aristophanes and his *Frogs* », *Greece and Rome*, 30, 8-20.
- Ambrosino D. (1983), « Nuages et sens. Autour des *Nuées* d'Aristophane », *QS*, 18, 3-60.
- Andrisano A. M. (2010), « Le corps théâtral entre texte et mise en scène : l'exemple du *Prométhée enchaîné* », dans M.-H. Garelli, V. Visa-Ondarçuhu (éds), *Corps en jeu de l'Antiquité à nos jours*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 221-225.
- Andrisano A. M. (éd.) (2006), *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Roma.
- Andrisano A. M. (2002), « Empusa nome parlante (Aristoph., *Ran.*, 288 ssq.)? », dans A. Ercolani (éd.), *"Spoudaiogeloion". Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*, Stuttgart-Weimar, 273-297.
- Arnott W. G. (1986-1988), « Menander and Earlier Greek Drama », dans J. Betts, J. Hooker, R. Green, *Studies in Honour of T. B. L. Webster*, Bristol, 1-10.
- Attardo S. (1994), *Linguistic Theories of Humor*, Berlin-New York.
- Auger D., Rosellini M., Saïd S. (1979), *Aristophane. Les femmes et la cité*, Les Cahiers de Fontenay n°17.
- Austin C., Olson D. (2004), *Aristophanes' Thesmophoriazusae*, Oxford, Oxford University Press.
- Bäbler B. (2005), « Bobbies or Boobies? The Scythian Police Force in Classical Athens », dans D. Braund (éd.), *Scythians and Greeks: Cultural Interactions in Scythia, Athens and the Early Roman Empire (sixth century BC-First century AD)*, Exeter, University of Exeter Press, 114-22.
- Bakhtine M. (1970), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris.

- Bakhtin M. (1984a), *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Minneapolis, University of Minnesota Press [traduit par C. Emerson].
- Bakhtin M. (1984b), *Rabelais and his World*, Bloomington, Ind., Indiana University Press [traduit par H. Iswolsky].
- Bakhtin M. (1981), *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin, University of Texas Press [traduit par C. Emerson et M. Holquist].
- Barbieri G. (1975), *Quarta Miscellanea greca e romana*, Rome.
- Barigazzi A. (1965), « Sul Sicionio di Menandro », *SIFC*, 37, 7-84.
- Beare W. (1959), « Aristophanic Costume: A Last Word », *CQ*, 9/1, 126-127.
- Beare W. (1957), « Aristophanic Costume Again », *CQ*, 7/3, 184-185.
- Beare W. (1954), « The Costume of the Actors in Aristophanic Comedy », *CQ*, 4/1, 64-75.
- Beazley J. D. (1952), « The New York 'Phlyax-Vase' », *AJA*, 56/4, 193-195.
- Belardinelli A. M. (1994), *Menandro Sicioni*, Bari.
- Benveniste E. (1966), *Titres et noms propres en iranien ancien*, Paris.
- Bérard C. (2000), « The Image of the Other and the Foreign Hero », dans B. Cohen (éd.), *Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, Leyde, 390-412.
- Beta S. (2004), *Il linguaggio nelle commedie di Aristofane. Parola positiva e parola negativa nella commedia antica*, Roma.
- Bieber M. (1961), *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, Princeton University Press [2^e ed.].
- Bierl A. (2010), *Ritual and Performativity: The Chorus in Old Comedy*, Washington D.C.-Cambridge MA-Londres, Harvard University Press [trad. de l'allemand par A. Hollmann].
- Bierl A. (2002), « Experimentelle Innovation und ihre rituell-pragmatischen Grenzen in der Alten Komödie », *QUCC*, 72/3, 7-21.
- Bierl A. (2002a), « "Viel Spott, viel Ehr!": Die Ambivalenz des *onomasti komoidein* im festlichen und generischen Kontext », dans A. Ercolani (éd.), *"Spoudaiogeloion". Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*, Stuttgart-Weimar, 169-187.
- Blanchard A. (éd.) (2009), *Ménandre, tome IV : Les Sicyoniens*, Paris.
- Blanchard A. (2007), *La comédie de Ménandre. Politique, Ethique, Esthétique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- Blaydes F. H. M. (éd.) (1889), *Aristophanis Comædiae. 8, Ranae*, Halis Saxonum.
- Bollack J. (2006), *Parménide, de l'étant au monde*, Lagrasse.
- Bonanno M. G. (1987), « Paratragedia in Aristofane », *Dioniso*, 57, 146-149.
- Bowie A. M. (1982), « The Parabasis in Aristophanes: Prolegomena, *Acharnians* », *CQ*, 32, 27-40.

- Brixhe C. (1988), « La langue de l'étranger non grec chez Aristophane », dans R. Lonis (éd.), *L'étranger dans le monde grec*, I, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 113-138.
- Brown C. (1983), « Noses at Aristophanes *Clouds* 344? », *QUCC*, n. s. 14, 87-90.
- Burkert W. (1985), *Greek Religion*, Cambridge MA.
- Burkert W. (1966), « Greek Tragedy and Sacrificial Ritual », *GRBS*, 7, 87-121.
- Calame C. (2005), *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*, Paris.
- Calame C. (2004), « Deictic Ambiguity and Auto-Referentiality: Some Examples from Greek Poetics », *Arethusa*, 37, 415-443.
- Calame C. (1989), « Démasquer par le masque. Effets énonciatifs dans la comédie ancienne », *RHR*, 206/4, 357-376.
- Carrière J.-C. (1979), *Le Carnaval et la politique. Une introduction à la comédie grecque suivie d'un choix de fragments*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté.
- Casanova A. (2000), « La revisione delle *Nuvole* di Aristofane », *Prometheus*, 26/1, 19-34.
- Catoni M. L. (2008), *La comunicazione non verbale nella Grecia antica. Gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*, Torino.
- Cébeillac-Gervasoni M., Caldelli M. L., Zevi F. (2006), *Épigraphie latine*, Paris.
- Chaumartin F. R. (1985), *Le De beneficiis de Sénèque. Sa signification philosophique, politique et sociale*, Paris.
- Cicu L. (1988), *Problemi e strutture del mimo a Roma*, Sassari.
- Clinton K. (1992), *Myth and Cult: The Iconography of the Eleusinian Mysteries*, Stockholm.
- Colvin S. (1999), *Dialect in Aristophanes and the Politics of Language in Ancient Greek Literature*, Oxford.
- Csapo E. (1993a), « Deep Ambivalence: Notes on a Greek Cockfight (part I) », *Phoenix*, 47/1, 1-28.
- Csapo E. (1993b), « Deep Ambivalence: Notes on a Greek Cockfight (parts II-IV) », *Phoenix*, 47/2, 115-124.
- Csapo E. (1986), « A Note on the Würzburg Bell-Crater H5697 (*Telephus Travestitus*) », *Phoenix*, 40/4, 379-392.
- Csapo E., Miller M. C. (éds) (2007), *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Cusset C. (2003), *Ménandre ou la comédie tragique*, Paris.
- Davis N. (1987), *Society and Culture in Early Modern France*, Cambridge.
- Defradas J. (1969), « Le chant des grenouilles : Aristophane critique musical », *REA*, 71, 23-37.
- Del Corno D. (éd.) (1985), *Aristofane. Le Rane*, Milano.
- Deubner L. (1932), *Attische Feste*, Berlin.
- Diggle J. (éd.) (2004), *Theophrastus. Characters*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Diggle J. (éd.) (1970), *Euripides. Phaethon*, Cambridge, University Press.
- Dover K. J. (éd.) (1993), *Aristophanes' Frogs*, Oxford.
- Dover K. J. (éd.) (1968), *Aristophanes. Clouds*, Oxford, Oxford University Press.
- Dover K. J. (1963), « Notes on Aristophanes' *Acharnians* », *Maia*, 15, 6-25.
- Dumont J.-C. (2006), « Quel théâtre et pour qui ? », *Pallas*, 71, 81-90.
- Dumont J.-C. (2004), « Roscius et Laberius », dans C. Hugoniot, F. Hurlet, S. Milanezi (éds), *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 243-252.
- Dunbar N. (éd.) (1995), *Aristophanes' Birds*, Oxford, Clarendon Press.
- Dutsch D., Suter A. (éds) (2015), *Ancient Obscenities: Their Nature and Use in the Ancient Greek and Roman Worlds*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Eco U. (1987), « The Comic and the Rule », dans *Travels in Hyperreality*, Londres, 269-278.
- Edwards A. T. (2002), « Historicising the Popular Grotesque: Bakhtin's *Rabelais and His World* and Attic Old Comedy », dans R. B. Branham (éd.), *Bakhtin and the Classics*, Evanston, Northwestern University Press, 27-55.
- Edwards A. T. (1993), « Historicising the Popular Grotesque: Bakhtin's *Rabelais and Attic Old Comedy* », dans R. Scodel (éd.), *Theater and Society in the Classical World*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 89-117.
- Else G. (1965), *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, Cambridge MA, Harvard University Press.
- Ehrenberg V. (1976), *L'État grec. La cité, l'État fédéral, la monarchie hellénistique*, Paris.
- Ehrenberg V. (1943), *The People of Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy*, Oxford.
- Fantham E. (1996), *Roman Literary Culture: from Cicero to Apuleius*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Ferguson J. (1975), *Utopias of the Classical World*, Londres.
- Fluck H. (1931), *Skurrile Riten in griechischen Kulturen*, Endingen.
- Foley H. P. (2000), « The Comic Body in Greek Art and Drama », dans B. Cohen (éd.), *Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, Leiden, 275-311.
- Foley H. P. (1993), *The Homeric Hymn to Demeter: Translation, Commentary and Interpretative Essays*, Princeton, Princeton University Press.
- Foley H. P. (1988), « Tragedy and Politics in Aristophanes' *Acharnians* », *JHS*, 108, 33-47.
- Fowler D. P. (1989), « Taplin on Cocks », *CQ*, 39/1, 257-259.
- Friedrich J. (1918), « Das Attische im Munden von Ausländern bei Aristophanes », *Philologus*, 75, 275-303.
- Frontisi-Ducroux F., Vernant J.-P. (1997), *Dans l'œil du miroir*, Paris.

- Funaioli M. P. (2006), « Voci barbare e versi di animali nelle commedie di Aristofane », dans A. M. Andrisano (éd.), *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Roma, 99-106.
- Funaioli M. P. (1993), « Osservazioni sulla drammaturgia delle Rane: la tenebra dell'Ade, Eracle e i centauri, Palamede e la macchina del volo », *Dioniso*, 63, 219-226.
- Garvie A. F. (2009), *Aeschylus' Persae*, Oxford, Oxford University Press.
- Garzya A. (1969), « Il Sicionio di Menandro e la realtà politica de tempo », *Dioniso*, 43, 481-484.
- Geddes A. G. (1987), « Rags and Riches: The Costume of Athenian Men in the fifth century », *CQ*, 37/2, 307-331.
- Ghiron-Bistagne P. (1976), *Recherches sur les acteurs dans la Grèce Classique*, Paris.
- Giglioli G. B. (1984), *Menandro e la politica della connivenza: la storia attraverso i testi letterari*, Côme.
- Gilula D. M. (1995), « The *Choregoi* Vase – Comic Yes, but Angels? », *ZPE*, 109, 5-10.
- Goldberg S. (1993), « Models and Memory in the Comedy of Menander », *Comparative Drama*, 27, 328-339.
- Goldhill S. (2000), « Civic Ideology and the Problem of difference: The Politics of Aeschylean Tragedy, Once Again », *JHS*, 120, 34-56.
- Goldhill S. (1991), *The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Goldhill S. (1990), « The Great Dionysia and Civic Ideology », dans J. J. Winkler, F. I. Zeitlin (éds), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton, Princeton University Press, 97-129.
- Goldhill S. (1987), « The Great Dionysia and Civic Ideology », *JHS*, 107, 56-76.
- Graf F. (1974), *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*, Berlin.
- Green J. R. (2002), « Towards a Reconstruction of Performance Style », dans P. E. Easterling, E. Hall, *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, Cambridge University Press, 93-126.
- Green J. R. (1994), *Theatre in Ancient Greek Society*, Londres.
- Green J. R. (1985), « A Representation of the *Birds* of Aristophanes », dans J. Paul Getty Museum (éd.), *Greek Vases in the J. P. Getty Museum*, volume 2, Malibu, 95-118.
- Green J. R., Handley E. W. (1994), *Images of the Ancient Greek Theatre*, Londres.
- Griffin J. (1998), « The Social Function of Attic Tragedy », *CQ*, 48, 39-61.
- Groening M. (1989-), *The Simpsons*, Fox.
- Guidorizzi G. (éd.) (1996), *Aristofane. Le Nuvole*, introduction et traduction de Dario del Corno, Milan.
- Guiraud P. (1970), *Le Testament de Villon ou le gai savoir de la basoche*, Paris.

- Hall E. (2006), « The Scythian Archer in Aristophanes' *Thesmophoriazusae* », dans E. Hall (éd.), *The Theatrical Cast of Athens. Interactions between Ancient Greek Drama and Society*, Oxford, Oxford University Press, 225-254.
- Halliwell S. (2008), *Greek Laughter: A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Halliwell S. (1984), « Ancient Interpretations of *Onomasti Komodein* in Aristophanes », *CQ*, 34, 83-88.
- Handley E. W. (1985), « Comedy », dans P. E. Easterling, B. M. W. Knox (éds), *The Cambridge History of Classical Literature*, volume I, Cambridge, Cambridge University Press, 355-398.
- Handley E. W., Rea J. (1957), *The Telephus of Euripides*, BICS suppl. 5.
- Heath M. (1987), « Euripides' *Telephus* », *CQ*, 37/2, 272-280.
- Henderson J. (éd., trad.) (2002), *Aristophanes. Frogs, Assemblywomen, Wealth*, Cambridge MA-Londres, Harvard University Press.
- Henderson J. (1991 [1975]), *The Maculate Muse: Obscene Language in Old Comedy*, Oxford, Oxford University Press.
- Henderson J. (1990), « The *Dèmos* and the Comic Competition », dans J. J. Winkler, F. I. Zeitlin (éds), *Nothing to Do with Dionysos?*, Princeton, Princeton University Press, 271-313.
- Hofmeister T. (1997), « *Αἰ πᾶσαι πόλεις*: *Polis* and *Oikoumenè* in Menander », dans G. W. Dobrov (éd.), *The City as Comedy*, Chapel Hill N.C., University of North Carolina Press, 289-342.
- Holquist M. (1990), *Dialogism: Bakhtin and his World*, Londres-New York.
- Hubbard Th. (1991), *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca-Londres, Cornell University Press.
- Hughes A. (2003), « Comedy in Paestan Vase Painting », *OJA*, 22/3, 281-301.
- Imperio O. (2004), *Parabasi di Aristofane*, Bari.
- Jacques J.-M. (2000), « Le *Sicyonien* de Ménandre », dans J. Jouanna, J. Leclant (éds), *Le théâtre grec antique : la comédie*, Paris.
- Jay-Robert G. (2014), « La vision comme moyen d'accéder à la connaissance et au pouvoir : manipulation du regard chez Aristophane », dans Gh. Jay-Robert (dir.), *Vision et regard dans la comédie antique*, Cahiers des Études anciennes 51, 21-44.
- Jay-Robert G. (2009), *L'invention comique. Enquête sur la poétique d'Aristophane*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté.
- Jory J. (1988), « Publilius Syrus and the Element of Competition in the Theatre of the Republic », dans *Vir Bonus Discendi Peritus*, BICS suppl. 51, 73-81.
- Jouan F. (1989), « La paratragédie dans les *Acharniens* », *Cahiers du GITA*, 5, 17-28.

- Jouanna J. (1997), « Structures scéniques et personnages : essai de comparaison entre les *Acharniens* et les *Thesmophories* », dans P. Thiery, M. Menu (éds), *Aristophane : la langue, la scène, la cité, actes du colloque de Toulouse, 17-19 mars 1994*, Bari, 253-268.
- Judet de La Combe P. (2013), « Théâtre et connaissance. La tension entre philosophie et réalité selon les *Nuées* », dans A. Laks et R. Saetta-Cottone (éds), *Comédie et philosophie. Socrate et les « Présocratiques » dans les Nuées d'Aristophane*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 169-190.
- Judet de La Combe P. (2006a), « L'analyse comique de la tragédie dans les *Grenouilles* », dans P. Mureddu et G.-F. Nieddu (éds), *Comicità e riso tra Aristofane e Menandro*, Amsterdam, 43-76.
- Judet de La Combe P. (2006b), « Strepisade présocratique. Petites réflexions sur la grandeur de la bêtise dans les *Nuées* », *Dioniso*, 5, 54-69.
- Katsouris A. G. (1975), *Tragic Patterns in Menander*, Athènes.
- Kent R. G. (1953), *Old Persian*, New Haven.
- Khönken A. (1980), « Der Wolken Chor des Aristophanes », *Hermès*, 108, 154-169.
- Konstan D. (1995), *Greek Comedy and Ideology*, Oxford, Oxford University Press.
- Kragelund P. (2002), « Historical Drama in Ancient Rome: Republican Flourishing and Imperial Decline », *Symbolae Osloenses*, 77, 5-105.
- Kristeva J. (1986 [1966]), « Word, Dialogue and Novel », dans T. Moi (éd.), *The Kristeva Reader*, Oxford, 34-61.
- Kristeva J. (1969), *Sémiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris.
- Kristeva J. (1967 avril), « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, 239, 438-465.
- Lada-Richards I. (2007), *Silent Eloquence: Lucian and Pantomime Dancing*, Londres.
- Lada-Richards I. (1999), *Initiating Dionysus. Ritual and Theatre in Aristophanes' Frogs*, Oxford.
- Lana I. (1959), « L'Atreo di Accio e la leggenda di Atreo e Tieste nel teatro tragico romano », *Atti della Accademia delle Scienze di Torino*, 93, 293-385.
- Lape S. (2004), *Reproducing Athens. Menander's Comedy, Democratic Culture and the Hellenistic City*, Princeton-Oxford, Princeton University Press.
- La Penna A. (1972), « Atreo e Tieste sulle scene romane », dans *Studi Classici in onore di Q. Cataudella*, Catane, Université de Catane, Faculté de Lettres et philosophie, 357-371.
- Lawler L. B. (1950), « "Limewood" Cinesias and the Dithyrambic Dance », *TAPA*, 81, 84-85.
- Lefevre E. (1993), « Politics and Society in Plautus *Trinummus* », dans R. Scodel (éd.), *Theater and Society in the Classical World*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 177-190.
- Leppin H. (1992), *Histrionen. Untersuchungen zur sozialen Stellung von Bühnenkünstlern im Westen des Römischen Reiches zur Zeit der Republik und des Principats*, Bonn.
- Le Roy Ladurie E. (1980), *Carnival: a People's Uprising at Romans 1579-1580*, Londres, Scolar Press [trad. du français par Mary Feeney].

- Lévêque P. (1955), *Agathon*, Paris.
- Li Causi P. (2008), *Generare in comune. Teorie e rappresentazioni dell'ibrido nel sapere zoologico dei Greci e dei Romani*, Palermo.
- Long T. (1986), *Barbarians in Greek Comedy*, Carbondale, Southern Illinois University Press.
- Loroux N. (1981), « L'Acropole comique », dans *Les enfants d'Athènes, idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris, 158-196.
- MacDowell D. M. (1994), « The Number of Speaking Actors in Old Comedy », *CQ*, 44/2, 325-335.
- MacDowell D. M. (1972), « The Frogs' Chorus », *CR*, 22, 3-5.
- MacDowell D. M. (1971), *Aristophanes' Wasps*, Oxford.
- Marseglia R. (2013), *Le rôle dramatique de la vue et de l'ouïe dans la tragédie d'Euripide*, thèse de doctorat inédite, EHESS.
- Marshall C. W. (1996), « Amphibian Ambiguities Answered », *EMC*, 15 [40], 251-265.
- Marzullo A. (1973), *Dalla satira al teatro popolare latino*, Milan.
- Marzullo B. (2003 [1977]), *Aristofane. Le commedie*, trad. scen., append. critica, Roma.
- Mastromarco G. (1986), « Il naso delle Nuvole (Aristofane, *Nuvole* 344) », *QUCC*, 52, 121-123.
- Mastromarco G., Totaro P. (éds) (2006), *Commedie di Aristofane*, vol. II, Torino.
- Matteuzzi M. (2003), « Le rane "dalla doppia vita": ancora un'ipotesi esegetica per un titolo di Aristofane », *Futur antico*, 1, 265-279.
- Miller M. C. (1997), *Athens and Persia in the Fifth Century B.C. A Study in Cultural Receptivity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Miller M. C. (1992), « The Parasol: an Oriental Status-Symbol in Late Archaic and Classical Athens », *JHS*, 112, 91-105.
- Miller H. W. (1948), « Euripides' *Telephus* and the *Thesmophoriazusae* of Aristophanes », *CPh*, 43, 174-183.
- Möllendorff P. von (1995), *Grundlagen einer Ästhetik der alten Komödie. Untersuchungen zu Aristophanes und Michail Bachtin*, Tübingen (Classica Monacensia 9).
- Muecke F. (1982), « Portrait of the Artist as a Young Woman », *CQ*, 32, 41-55.
- Muecke F. (1982a), « "I Know You – by Your Rags" – Costume and Disguise in Fifth-Century Drama », *Antichthon*, 16, 17-34.
- Nicolet Cl. (1966 [1974]), *L'ordre équestre à la période républicaine (312-43 av. J.-C.)*, Rome-Paris.
- O'Higgins L. (2003), *Women and Humor in Classical Greece*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Orelli J. K. (1821), *Opuscula Graecorum Veterum Sententiosa*, Leipzig.
- Orfanos C. (2006), *Les Sauvageons d'Athènes ou la dialectique du rire chez Aristophane*, Paris.

- Osborne R. G. (1998), « Sculpted Men of Athens: Masculinity and Power in the Field of Vision », dans L. Foxhall, J. Salmon (éds), *Thinking Men: Masculinity and its Self-Representation in the Classical Tradition*, Londres-New York.
- Osborne R. G. (1997), « Men without Clothes: Heroic Nakedness and Greek Art », *Gender & History*, 9/3, 504-26.
- Paduano G. (éd.) (1996), *Aristofane. Le Rane*, Milano [introduction, traduction et notes d'A. Grilli].
- Palmer J. (1987), *The Logic of the Absurd: On Film and Television Comedy*, Londres.
- Panayotakis C. (2010), *Decimus Laberius. The Fragments*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Parker T. (2004), *Team America: World Police*, Paramount Pictures.
- Parker T. (1999), *South Park: Bigger, Longer and Uncut*, Paramount Pictures.
- Parker T., Stone M. (1997-), *South Park*, Comedy Central.
- Pelling C. B. R. (2000), *Literary Texts and the Greek Historian*, Londres.
- Perusino F. (1986), *Dalla commedia antica alla commedia di mezzo. Tre studi su Aristofane*, Urbino, Università degli studi di Urbino.
- Petrone G., Bianco M. M. (éds) (2010), *Comicum choragium. Effetti di scena nella commedia antica*, Palermo.
- Platnauer M. (éd.) (1938), *Euripides. Iphigenia in Tauris*, Oxford.
- Pickard-Cambridge A. W. (1988), *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford [deuxième édition revue et augmentée par J. Gould et D. M. Lewis].
- Pickard-Cambridge A. W. (1962), *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford [deuxième édition revue par T. B. L. Webster. Première édition 1927].
- Platter C. (2007), *Aristophanes and the Carnival of Genres*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Platter C. (1993), « The Uninvited Guest: Aristophanes in Bakhtin's History of Laughter », *Arethusa*, 26, 201-216.
- Prato C. (2001), *Le donne alle Tesmoforie*, Milan.
- Preiser C. (2000), Euripides: *Telephos*, Hildesheim.
- Pucci P. (1962), « Aristofane ed Euripide. Ricerche metriche e stilistiche », *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei*, 10, 277-421.
- Rau P. (1967), *Paratragödia*, Munich.
- Reckford K. J. (1987), *Aristophanes' Old-and-New Comedy*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- Revermann M. (2006), *Comic Business: Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford, Oxford University Press.
- Revermann M., Wilson P. (éds) (2008), *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford, Oxford University Press.

- Rhys Roberts W. (1900), « Aristophanes and Agathon », *JHS*, 20, 44-56.
- Richardson N. (1974), *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford.
- Robson J. (2006), *Humour, Obscenity and Aristophanes*, Tübingen.
- Rocconi E. (2007), « Il canto delle rane in Aristofane, *Rane* 209-267 », *QUCC*, 85/1, 137-142.
- Ronen R. (1994), *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Rosellini M., Saïd S. (1978), « Usages de femmes et autres nomoi chez les “sauvages” d’Hérodote : essai de lecture structurale », *ASNP*, III/8, 949-1005.
- Rosen R. M. (2007), *Making Mockery: the Poetics of Ancient Satire*, New York-Oxford, Oxford University Press.
- Rosivach V. (2001), « Class Matters in the *Dyskolos* of Menander », *CQ*, 51, 127-134.
- Rösler W. (1995), « Escrologia e intertestualità », *Lexis*, 12, 117-128.
- Rösler W. (1991), « Michail Bachtin e il “Carnevesco” nell’antica Grecia », dans W. Rösler, B. Zimmermann (éds), *Carnevale e utopia nella Grecia antica*, Bari, 15-51.
- Rösler W. (1986), « Michail Bachtin und die Karnevalskultur im antiken Griechenland », *QUCC*, 23, 25-44.
- Rotstein A. (2010), *The Idea of Iambus*, Oxford, Oxford University Press.
- Rozik E. (2002), *The Roots of Theatre: Rethinking Ritual and other Theories of Origin*, Iowa City, University of Iowa Press.
- Ruffell I. A. (2014), « Character Types », dans M. Revermann (éd.), *The Cambridge Companion to Greek Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 147-167.
- Ruffell I. A. (2013), « Humiliation? Voyeurism, Violence and Humor in Old Comedy », *Helios*, 40, 247-277.
- Ruffell I. A. (2011), *Politics and Anti-Realism in Athenian Old Comedy: the Art of the Impossible*, Oxford, Oxford University Press.
- Ruffell I. A. (2008), « Audience and Emotion in the Reception of Greek Drama », dans Revermann, Wilson (éds) 2008, 37-58.
- Ruffell I. A. (2000), « The World Turned Upside Down: Utopia and Utopianism in the Fragments of Old Comedy », dans J. Wilkins, D. Harvey (éds), *The Rivals of Aristophanes: Studies in Athenian Old Comedy*, Londres-Pays de Galles, 473-506.
- Russo C. F. (1984 [1962]), *Aristofane autore di teatro*, Florence.
- Rusten J. S. (2006), « Who “Invented” Comedy? The Ancient Candidates for the Origins of Comedy and the Visual Evidence », *AJPh*, 127, 37-66.
- Rusten J. S. (1977), « *Wasps* 1360-1369: Philokleon’s *TOTHASMOS* », *HSCP*, 81, 157-61.
- Saetta-Cottone R. (2011), « Nuvole e demoni. Empedocle e Socrate nelle *Nuvole* di Aristofane », dans A. Beltrametti (éd.), *La storia sulla scena. Quello che gli storici antichi non hanno raccontato*, Rome, 316-336.

- Saetta-Cottone R. (2010), « Frösche wider Bakchen: ein Fall von poetischer Rivalität? », *Kultur und Gespenster*, 10, 235-251.
- Saetta-Cottone R. (2005a), *Aristofane e la poetica dell'ingiuria. Per una introduzione alla loidoria comica*, Rome.
- Saetta-Cottone R. (2005b), « Euripide il nemico delle donne. Studio sul tema comico delle *Tesmoforiazuse* di Aristofane », *Lexis*, 23, 131-156.
- Saetta-Cottone R. (2004), « La parodie du *Téléphe* entre les *Acharniens* et les *Thesmophories*. L'échec du Parent », *Methodos*, 4, <http://methodos.revues.org/document160.html>.
- Saetta-Cottone R. (2003), « Agathon, Euripide et le thème de la *mimésis* dramatique dans les *Thesmophories* d'Aristophane », *REG*, 116/2, 445-469.
- Saïd S. (1984), « Grecs et barbares dans les tragédies d'Euripide : la fin des différences ? », *Ktéma*, 9, 27-53.
- Schaeffer J.-M. (1992), *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris.
- Schmitt R. (1984), « Perser und Persisches in der alten attischen Komödie », dans *Orientalia Duchesne-Guillemain emerito oblata* [= *Acta Iranica* 23], 459-472.
- Schmitt R. (1978), *Die Iranier-Namen bei Aischylos*, Vienne.
- Scullion S. (2002), « Nothing to Do with Dionysus: Tragedy Misconceived as Ritual », *CQ*, 52/1, 102-137.
- Seaford R. (2000), « The Social Function of Attic Tragedy: a Response to Jasper Griffin », *CQ*, 50/1, 30-44.
- Seaford R. (1994), *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford.
- Segal Ch. (1961), « The Character and Cults of Dionysus and the Unity of the *Frogs* », *HSCP*, 65, 207-242.
- Segal Ch. (1988), « Vérité, tragédie et écriture », dans M. Detienne (éd.), *Les savoirs de l'écriture*, Lille, Presses Universitaires de Lille.
- Segal E. (1973), « The Φύσις of Comedy », *HSPH*, 77, 129-136.
- Silk M. (2000), *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford, Oxford University Press.
- Silk M. (1980), « Aristophanes as Lyric Poet », *YCS*, 26, 136-137.
- Silva M. de F. (2001), « A voz do Autor na comédia greco-latina », dans M.-F. Brasete (éd.), *Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 179-199.
- Silva M. de F. (1987), *Crítica do teatro na comédia antiga*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.
- Simon G. (2003), *Archéologie de la vision. L'optique, le corps, la peinture*, Paris.
- Slater N. W. (2002), *Spectator Politics: Metatheatre and Performance in Aristophanes*, Philadelphia, University of Pennsylvania.
- Slater N. W. (1992), « Two Republican Poets on Drama: Terence and Accius », dans B. Zimmermann (éd.), *Antike Dramentheorien und ihre Rezeption*, Stuttgart, 85-103.

- Slater W. J., Csapo E. (1994), *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Sommerstein A. H. (2009), *Talking About Laughter: And Other Studies in Greek Comedy*, Oxford, Oxford University Press.
- Sommerstein A. H. (2004), « Harassing the Satirist: the Alleged Attempts to Prosecute Aristophanes », dans I. Sluiter, R. M. Rosen (éds), *Free Speech in Classical Antiquity*, Mnemosyne suppl. 254, 145-174.
- Sommerstein A. H. (éd.) (1999² [1996]), *The Comedies of Aristophanes. Frogs*, vol. 9, Warminster.
- Stanford W. B. (1963 [1958]), *Aristophanes. The Frogs*, Londres [2^e éd.].
- Stark I. (2004), *Die hämische Muse. Spott als soziale und mentale Kontrolle in der griechischen Komödie*, München (Zetemata 121).
- Stehle E. (2002), « The Body and its Representations in Aristophanes' *Thesmophoriazousai*: Where Does the Costume End? », *AJPh*, 123/3, 369-406.
- Stone L. M. (1984), *Costume in Aristophanic Comedy*, thesis, University of North Carolina, Salem.
- Súarez J. I. (1987), « Old Comedy within Bakhtinian Theory: an Unintentional Omission », *CB*, 63, 105-111.
- Suter A. (2002), *The Narcissus and the Pomegranate: an Archaeology of the Homeric Hymn to Demeter*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Taaffe L. K. (1993), *Aristophanes and Women*, Londres-New York.
- Taillardat J. (1962), *Les images d'Aristophane. Études de langue et de style*, Paris.
- Tammaro V. (2006), « Poeti tragici come personaggi comici in Aristofane », dans E. Medda, M. S. Mirto, M. P. Pattoni (éds), *Kômôidotragedia. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo*, Pisa, Edizioni della Normale, 249-261.
- Taplin O. P. (2007), *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles.
- Taplin O. P. (1993), *Comic Angels and Other Approaches to Attic Drama Through Vase-Painting*, Oxford, Oxford University Press.
- Taplin O. P. (1987), « Phallogogy, Phlyakes, Iconography and Aristophanes », *PCPhS*, 33, 92-104.
- Taplin O. P. (1986), « Fifth-Century Tragedy and Comedy: a *Synkrisis* », *JHS*, 106, 163-174.
- Thiercy P. (1997), *Aristophane. Théâtre complet*, Paris.
- Todd O. J. (1962), *Index Aristophaneus*, Hildesheim.
- Todorov T. (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris.
- Trendall A. D. (1967), *Phlyax Vases*, BICS suppl. 19.
- Trendall A. D., Webster T. B. L. (1971), *Illustrations of Greek Drama*, Londres.
- Treu K. (1981), « Menanders Menschen als Polisbürger », *Philologus*, 125, 211-214.

- Vaio J. (1985), « On the Thematic Structure of Aristophanes' *Frogs* », dans W. M. Calder, U. K. Goldsmith, Ph. B. Kenevan (éds), *Hypatia. Essays in Classics, Comparative Literature and Philosophy, Presented to H. E. Barnes*, Boulder, Colorado, Colorado Associated University Press, 91-102.
- van Leeuwen J. (éd.) (1896²), *Aristophanis Ranae*, Leyde.
- Verilhac A.-M. (1978-1982), *Paidés aôroi. Poésie funéraire*, Athènes.
- Vernant J.-P. (1990), *Figures, idoles, masques*, Paris.
- Vernant J.-P. (1974), *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris.
- Vernant J.-P. (1965), *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris.
- Vernant J.-P., Vidal-Naquet P. (1972), *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris.
- Voelke P. (2004), « Euripide, héros comique. À propos des *Acharniens* et des *Thesmophories* », *Études de Lettres de l'Université de Lausanne*, 4, 117-138.
- Weber A.-G., Cunin M., Cusset C. et al. (2007), *La Misanthropie au théâtre*, Neuilly.
- Webster T. B. L. (1969), « The Stevenson Collection from Lipari—Terracottas », *The Scottish Art Review*, 12, 1-7.
- Webster T. B. L. (1957), « A Reply on Aristophanic Costume », *CQ*, 7, 185.
- Webster T. B. L. (1955), « The Costume of the Actors in Aristophanic Comedy », *CQ*, 5, 94-95.
- Webster T. B. L. (1948), « South Italian Vases and Attic Drama », *CQ*, 42, 15-27.
- Webster T. B. L., Green J. R. (1978), *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy*, BICS suppl. 39 [3^e édition].
- West M. L. (1974), *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin.
- West M. L. (1968), « Two Passages of Aristophanes », *CQ*, 18, 5-8.
- Willi A. (2003), *The Languages of Aristophanes: Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek*, Oxford, Oxford University Press.
- Willi A. (2002), « Language on Stage. Aristophanic Language, Cultural History and Athenian Identity », dans A. Willi (éd.), *The Language of Greek Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 111-150.
- Wiles D. (2008), « The Poetics of the Mask in Old Comedy », dans Revermann, Wilson (éds) 2008, 374-392.
- Wilkins J. (2000), *The Boastful Chef: the Discourse of Food in Ancient Greek Comedy*, Oxford, Oxford University Press.
- Winkler J. J. (1990), « *Phallos Politikos*: Representing the Body Politic in Athens », *Differences*, 2, 29-45.
- Wills G. (1969), « Why Are the Frogs in the *Frogs*? », *Hermès*, 97, 306-317.
- Wilson P. (2000), *The Athenian Institution of Khoregia. The Chorus, The City and the Stage*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Worman N. (2008), *Abusive Mouths in Classical Athens*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Zeitlin F. I. (1994), « The Artful Eye: Vision, *Ecphrasis* and Spectacle in Euripidean Theater », dans S. Goldhill, R. Osborne (éds), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 138-196.
- Zeitlin F. I. (1981), « Travesties of Gender and Genre in Aristophanes' *Thesmophoriazousae* », dans H. P. Foley (éd.), *Reflections of Women in Antiquity*, New York, 169-217.
- Zimmermann B. (1984), *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, I, Königstein im Taunus-Franckfurt am Main.