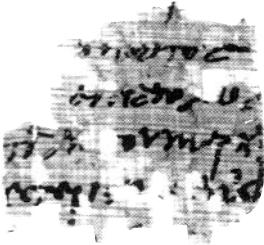


Spectacles et théâtralité dans la *Vie de Caligula* de Suétone

Olivier Thévenaz

Prolongeant le séminaire d'hiver 2000-2001 de première année de latin, cet article est le fruit de la collaboration entre l'assistant pour le texte principal et un groupe d'étudiants pour les encadrés. Ils trouveront ici la reconnaissance qu'ils méritent.

Introduction



¹ cf. C. L. Roth, C. *Suetonii Tranquilli quae supersunt omnia*, Leipzig (Teubner) 1882, pp. 278s. Il y décrit probablement (selon Serv. Ad Aen. 5,602, qui parle d'un *De puerorum lusibus*) le lusus Troiae que mentionne le § 18 de la *Vie de Caligula*.

Ce qui frappe un œil littéraire à la lecture de la *Vie de Caligula* de Suétone, c'est l'accumulation de références aux spectacles et au théâtre. Il en apparaît en effet tout au long du texte: en premier lieu bien sûr pour présenter les spectacles organisés par l'empereur et les événements qui s'y rattachent, mais aussi quelquefois pour décrire le comportement et l'action mêmes de Caligula; de plus, on trouve continuellement, dans des contextes variés, des allusions plus ou moins directes à ce domaine.

Dès lors, la question qui se pose est de savoir quelle fonction remplit la présence insistante de

On sait que Suétone était l'auteur d'une *Histoire des divertissements* (*Ludicra Historia*) qui témoigne de l'intérêt général porté par l'auteur à l'institution des spectacles¹. De fait, une rubrique présente régulièrement, dans la plupart des *Vies des douze Césars*, les spectacles mis sur pied par l'empereur et les éventuelles innovations qu'il apporte par rapport à ses prédécesseurs. Bien loin d'échapper à la règle, la *Vie de Caligula* consacre à ce thème une section relativement importante (§ 18-20)². Mais la principale particularité de cette rubrique est qu'elle intègre à la catégorie des spectacles une mise en scène impériale qui n'a

I. «Panem et circenses» : tout un cirque!

Les paragraphes 18 à 20 présentent les spectacles organisés par Caligula. Ils occupent en effet une place importante dans la popularité de l'empereur (le concept de *popularitas* est déjà bien développé au § 15): plus ils sont nombreux et grandioses, plus l'empereur est apprécié par le peuple («panem et circenses»).

Le paragraphe 20 traite des spectacles en dehors de Rome. Suétone y montre en particulier, dans le cadre d'un concours d'éloquence à Lyon, les premiers signes de cruauté de l'empereur: il aurait forcé les vaincus à composer l'éloge des vainqueurs et à détruire leurs propres écrits avec une éponge ou avec la langue. L'auteur ne se prononce pas sur les faits qu'il rapporte et laisse le lecteur en tirer les conclusions.

Quant au paragraphe 18, qui décrit les spectacles proprement dits, il est divisé en trois parties: les combats de gladiateurs, les jeux scéniques et les jeux du cirque. Comme dans le paragraphe 20, Suétone, qui n'est en général pas avare de commentaires et de pointes envers l'empereur, reste neutre et relate les faits sans donner son avis. Pourtant, il les présente de telle manière qu'on puisse remarquer le goût du spectacle et de l'extravagance que montrait Caligula.

En ce qui concerne les combats de gladiateurs, il décrit un empereur apportant des innovations par rapport à ses prédécesseurs: tout d'abord, il est le premier à produire des combats dans l'enceinte des élections, sur le champ de Mars; ensuite, Suétone suggère que Caligula avait augmenté le nombre de munera impériaux, ce qui grossissait considérablement les dépenses, déjà élevées. L'auteur dit d'ailleurs au paragraphe 37 que ses prodigalités surpassèrent tout ce qu'on avait imaginé jusqu'alors.

En ce qui concerne les jeux scéniques, Suétone remarque que Caligula organisait des jeux nocturnes, en faisant illuminer toute la ville. À propos des distributions de nourriture au peuple, fréquentes chez les empereurs, il rapporte une anecdote extravagante sur Caligula: qu'il avait fait don de sa part de nourriture à un chevalier qui mangeait avec appétit et avait nommé un sénateur préteur extraordinaire pour la même raison. Quant aux jeux du cirque, jamais un empereur n'en avait fait de si longs (du matin jusqu'au soir): il fit en effet courir vingt fois le premier jour et vingt-quatre le second, nombre qui devint habituel par la suite; jamais non plus un empereur n'avait recouvert l'arène de poussières de pierres précieuses, et il donna même des jeux à l'improviste sur la demande d'inconnus.

Suétone laisse donc le lecteur seul juge de la personnalité de Caligula qui poussait son excentricité parfois jusqu'à la folie pour s'attacher la reconnaissance du peuple.

Jean Delacrétaz – Sylvain Ballif – Alessandro Galluzzo

² Seuls *Galba*, *Othon* et *Vitellius* n'ont pas de rubrique consacrée aux spectacles; à l'inverse, l'importance de celle de *Caligula* n'est comparable qu'aux paragraphes du *Divin Auguste* (43-45) et de *Néron* (11-13).

cette isotopie... spectaculaire! Dans quelle mesure la dimension théâtrale intervient-elle donc dans la construction même du personnage de Caligula et dans celle de sa biographie suétонienne? Quelle est enfin pour Suétone la relation entre représentation biographique et représentation théâtrale?

rien d'une représentation institutionnelle: la réalisation du fameux pont de Baïes (§ 19). Seule la *Vie de Néron* (§ 13) présentera d'ailleurs une semblable originalité en incluant à la rubrique des spectacles la description de l'arrivée en grande pompe de Tiridate à Rome.

Mais en-dehors des paragraphes consacrés spéci-

II. Le pont de Baïes

Dans la partie de la Vie de Caligula qu'il consacre aux spectacles, Suétone décrit comme un «spectacle d'un genre entièrement nouveau et sans précédent» (§ 19,1: *nouum atque inauditum genus spectaculi*) la construction dans la baie de Naples d'un étrange édifice imaginé par Caligula : le pont de Baïes. Ce pont, composé de centaines de bateaux reliés entre eux et placés sur deux rangs, était recouvert de terre et aménagé de façon à ressembler à la voie Appienne (*in Appiae uiae formam*).

Une fois l'ouvrage terminé (§ 19,2), Caligula le parcourut deux jours durant. Le premier jour, paré d'un glaive, d'un bouclier et d'une chlamyde, il montait un cheval richement harnaché. La chlamyde, manteau d'usage principalement militaire, renforce l'image de conquérant que veut donner Caligula en armes. Suétone indique aussi que sa tête était ceinte d'une couronne de chêne, la couronne civique des hommes honorés du titre de pater patriae.

Le jour suivant, vêtu en cocher de quadriga, il conduisait un char attelé de deux chevaux, précédé par Darius, un otage parthe, fils du roi Artaban III. En outre, il était suivi par des gardes prétoriens et de nombreux amis. C'est l'occasion pour Caligula de montrer son contrôle de la seule force militaire autorisée à Rome. Mais cette parade a l'air d'une mise en scène parodique de triomphe, avec un seul prisonnier de guerre, le général victorieux déguisé en cocher de cirque et ses troupes de gardes et d'amis.

Après la description de ces événements, Suétone donne trois hypothèses explicatives (§ 19,3). La première est que Caligula voulait imiter, voire surpasser Xerxès, qui avait créé sur l'Hellespont un pont semblable lors de la seconde guerre médique (Hdt. 7,33-36). Ces deux personnages, victimes de leur mégalomanie, présentent une inclination prononcée à la cruauté et à la folie: Xerxès était d'ailleurs allé jusqu'à faire flageller la mer qui avait disloqué son pont. Suétone, en les comparant, annonce la barbarie de Caligula, qui fait l'objet de la partie suivante du texte.

La seconde explication annonce l'expédition théâtrale contre les Germains et les Bretons (§ 43-49): il aurait voulu les intimider en montrant l'étendue de sa puissance. Quant à la dernière, elle est avancée par Suétone lui-même, qui rapporte les paroles de son grand-père (*sed auum meum narrantem puer audiebam*): Caligula aurait voulu réfuter les allégations d'un astrologue de Tibère, selon lesquelles «*Gaius n'avait pas plus de chances de devenir empereur que de traverser le golfe de Baïes à cheval*» (non magis *Gaium imperaturum quam per Baianum sinum equis discursurum*). Grâce à cet exploit, Caligula s'assurerait le respect de ses détracteurs et montrerait que son pouvoir défie les prédictions des devins.

Suétone insiste à propos de ce pont sur le verbe *excogitare* (§ 19,1 et 19,3): Caligula a imaginé l'inimaginable et a créé un amphithéâtre à la mesure de son orgueil, pour se mettre en scène et jouer le rôle principal de ce spectacle inoui.

Gérard Llobet

III. Le langage théâtral: un art

Le vocabulaire théâtral dans la Vie de Caligula de Suétone est riche et varié: à côté de termes tels que *tragoedus*, *theatrum*, etc., utilisés modérément, on trouve trois mots d'une certaine importance sur lesquels nous allons porter notre attention: *spectaculum*, *scaena* et *mimus*^a.

Premièrement, le substantif *spectaculum* est dérivé de *spectare* («avoir les yeux fixés sur»), fréquentatif du verbe archaïque *specio* («regarder», «apercevoir»). On rencontre d'ailleurs de nombreux termes constitués à partir du radical **spec-*, comme *species*, qui au paragraphe 22,1 perd son sens d'«aspect» pour exprimer la «fiction». Quant à *spectaculum*, il va connaître une extension sémantique: il signifie d'abord «ce qui s'offre au regard», puis le «spectacle» en tant qu'institution sociale (§ 18-20); par métonymie, il désigne parfois l'«amphithéâtre» (§ 31; 35,1), et finalement la «place au théâtre» (§ 35,2-3).

Contrairement à *spectaculum*, *scaena* («scène de théâtre», «théâtre»), est un terme presque uniquement théâtral. Il s'agit d'un emprunt au grec *skenè* ayant peut-être transité par l'étrusque, d'où provient une grande partie du vocabulaire scénique, comme *histrio* (§ 54,1). Cependant *scaena* a aussi un emploi métaphorique (§ 15,1), qui désigne une action se déroulant de manière théâtrale. L'adjectif *scaenicus*, a, um est souvent associé à *ludus* (§ 18,2; § 26,4) afin de désigner la «représentation théâtrale» et à *artes* (§ 11 et 54,1) pour les «arts du théâtre». Un problème se pose cependant quant à l'étymologie de l'adjectif *obscaenus*, a, um, qui se réfère (§ 56,2) à un «geste obscène» de Caligula, et du substantif neutre pluriel *obscaena*, qui désigne (§ 58,3) ses «parties intimes». L'étymologie scientifique est peu claire, mais d'après la théorie antique de Varro (ling. lat. 7,96), il s'agirait de *ob* + *scaena*, car la scène était le seul lieu où l'on pouvait dire ouvertement des vulgarités.

Pour finir, le mot *mimus* désigne le «mime», qu'il s'agisse du genre théâtral ou de l'acteur. Tiré du grec *mimos* («imitation»/«imitateur»), le mime représente, de manière souvent grossière ou vulgaire, des événements de la vie quotidienne. Seul genre à accepter des femmes sur scène, il pouvait aussi présenter des passages obscènes. Dans la Vie de Caligula, *mimus* apparaît deux fois: au § 57,4 il maintient son sens propre, mais au § 45,2 il est utilisé au sens figuré de «farce». Ainsi il désigne une situation ou un événement que l'on veut dénigrer en lui ajoutant une touche d'ironie. Pour l'acteur, Suétone n'emploie jamais *mimus*, mais utilise deux fois *pantomimus*, un comédien d'un genre théâtral apparenté (§ 36,1; § 57,4).

Dans ce contexte, Suétone met aussi assez régulièrement en relation deux éléments théâtraux: les verbes *canere* («chanter») et *saltare* («danser») (§ 11 et § 54,1). Or, par deux fois dans la Vie de Caligula (§ 54,2 et 55,1), *saltare* est isolé dans le but de peindre la personnalité de Caligula non pas par ses paroles, mais par sa gestuelle.

^a Ouvrage de référence: A. Ernout et A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, 1959⁴.



Fig.1 Pietas assise. Revers de sestercie. Barrett, fig. 7.



Fig.2 Agrippine et Carpentum.
Revers de sesterce. Barrett, fig. 19.

fiquement aux spectacles organisés par Caligula, dont on vient déjà de voir la particularité, l'importance du thème est d'autant plus frappante qu'elle ne trouve que peu de parallèles dans l'œuvre de Suétone, et jamais en pareille proportion. Seul motif comparable, le traitement des éléments mythologiques dans la *Vie de Néron* ne fait que souligner la parenté des deux textes, et des deux Césars.

L'indice le plus fiable de cette importance est évidemment la fréquence et la diversité du vocabu-

laire des spectacles dans la *Vie de Caligula*. De ce cadre émergent deux emplois métaphoriques de termes théâtraux appliqués à l'action même de l'empereur, qui marquent le début et la fin de son principat: ce sont *scaena* (§ 15,1) et *mimo* (§ 45,2). C'est sur ces deux mises en scène que nous allons nous pencher de plus près, après celle du pont de Baïes discutée dans l'encadré II et avant celle — involontaire! — de la mort de Caligula, qui conclura cet article.

Structure de la *Vie de Caligula*

Mais avant cela, il est bon de rappeler la structure de la *Vie de Caligula*. Elle se compose d'un cadre chronologique et d'un corps principal structuré en rubriques thématiques: *per species*, selon le critère adopté par Suétone au début de la *Vie d'Auguste* (§ 9). Le cadre propose successivement un portrait de Germanicus (§ 1-7) —une vie en miniature du père, dont l'idéalislation contraste intentionnellement avec la noirceur du fils—, puis un tableau de l'enfance du futur prince (§ 8-11), précédant le récit de son accession au pouvoir (§ 12). Ce cadre se referme sur les conspirations et la mort de l'empereur (§ 56-60). Dans l'intervalle, le portrait de Gaius se partage entre celui de l'empereur (§ 13-49) et celui de l'homme (§ 50-55); en outre, le premier s'articule autour d'une *diuisio* qui sépare un récit traitant presque d'un prince d'un autre montrant tout à fait un monstre (§ 22: *hactenus quasi de principe, reliqua ut de monstro narranda sunt*).

pitié pour une famille presque abattue, Caligula cherche lui-même à l'enflammer par toutes sortes de mesures populaires (§ 15,1: *incendebat et ipse studia hominum omni genere popularitatis*). C'est ce mot-clé de *popularitas* —première nuance par rapport à *Germanicus*, qualifié de «favorable au peuple» (§ 4: *uulgo fauorabilis*)— qui va gouverner la première rubrique (§ 15-16).

Sa première action concerne sa famille, et intéresse plus largement l'une des vertus principales attendues de l'empereur: sa *pietas*³ (fig. 1). Il s'agit en effet pour Gaius de rendre les honneurs funèbres non seulement à Tibère, mais surtout à ses propres mère et frère, laissés sans sépulture par Tibère sur les îles de leur exil, Pandateria et Pontiae.

Cette séquence, dramatisée, est présentée en 2 tableaux de 5 scènes chacun. Une fois les honneurs funèbres rendus à Tibère (*Tiberio cum plurimi lacrimis... laudato funeratoque amplissime*: noter dans cet ablatif absolu l'ample structure en chiasme qui souligne l'emploi des superlatifs), Suétone insiste sur le départ précipité de Caligula vers les îles par un pléonasme en hyperbole (*confestim... festinavit*). Il accentue le pathétique de la scène en y introduisant le trouble d'une tempête, afin —nous apprend la didascalie du fin dramaturge— de faire ressortir davantage sa piété (*tempestate turbida, quo magis pietas emineret*). Suivent deux scènes, caractérisées l'une par le recueillement du prince à l'approche des cendres des défunt (adiitque uenerabundus), l'autre par le geste de la mise en urne qu'il effectue lui-même (*ac per semet in urnas condidit*).

Et c'est à la charnière entre ce premier et le second tableau qu'intervient le jugement auctorial qui nous intéresse, jugement d'ordre autant moral (sur l'action du personnage) que littéraire (sur la représentation même de l'action): *nec minore scaena...* («et ce n'est pas moins théâtralement que...»), qui introduit le cortège du retour. Ce voyage ramène Caligula d'abord à Ostie, puis à Rome par le Tibre, le conduit ensuite

3 Pour *pietas* dans les *Vies des Douze Césars*, cf. J. Gascou, *Suétone historien*, BEFAR 255, Rome 1984, pp. 727s. Dans le cas de Caligula, comme dans celui de Néron (§ 9: *pietas ostentatione*), il s'agit d'en faire étalage; et le caractère ambigu de sa *pietas* est préparé, en postlude à l'assassinat de Tibère (§ 12), par l'indication que Gaius se vantait fréquemment en rappelant sa propre piété (*gloriatum enim assidue in commemoranda sua pietate*) de s'être apprêté à poignarder Tibère endormi pour venger sa mère et son frère, avant de reculer saisi de pitié.

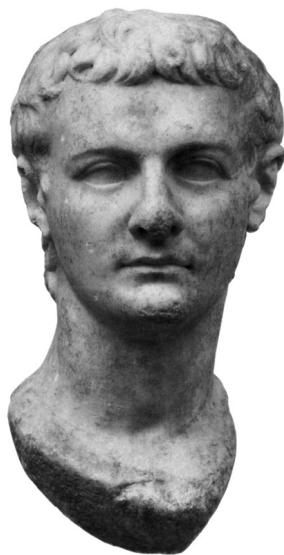


Fig. 4 Caligula. Barrett, fig. 7.

Le portrait de Caligula (§ 50,1-2)

«Caligula avait la taille haute, le teint livide, le corps mal proportionné, le cou et les jambes tout à fait grêles, les yeux enfouis et les tempes creuses, le front large et mal conformé, les cheveux rares, le sommet de la tête chauve, le reste du corps velu; aussi, lorsqu'il passait, était-ce un crime capital de regarder au loin et de haut ou simplement de prononcer le mot chèvre, pour quelque raison que ce fût.»

Trad. H. Ailloud (Paris 1932)

La première mise en scène (§ 15,1) prend donc place au tout début du principat de Gaius; elle est présentée comme une mesure initiale prise après l'accueil enthousiaste qui lui est réservé à son arrivée au pouvoir (§ 13-14). Cette affection universelle à son égard, due d'une part à l'espoir suscité par la mort de son odieux prédécesseur, d'autre part au souvenir idéalisé de Germanicus et à la

au Mausolée où il fait apporter les urnes par les membres les plus illustres de l'ordre équestre (retour du superlatif: *per splendidissimum quemque equestris ordinis*) en plein jour et en pleine foule (*medio ac frequenti die*), histoire que la scène ne manque pas de spectateurs! Suit l'institution d'un sacrifice annuel — public! — à leurs Mânes, et même la création de jeux du cirque (*circenses*) en l'honneur de sa mère, avec un char (*carpentum*, fig. 2) pour transporter son effigie en procession (*in pompa*).

Pour expliquer la métaphore théâtrale de *scaena*, les éléments de dramatisation à retenir de cette séquence sont au nombre de trois: d'abord l'exagération dans l'action, suggérée par l'emploi du superlatif et du pléonasme; ensuite la peinture du protagoniste comme un type, celui du *pius princeps* (*pius* est d'ailleurs le premier des surnoms adoptés par l'empereur, présentés au § 22 en prélude à la monstruosité de Caligula); enfin l'ostentation de ce caractère typique (*quo magis pietas emineret, l'adjectif emphatique uenerabundus, ...*), qui implique la recherche de la présence du public, en particulier dans le second tableau.

C'est à la fin du portrait «public» de l'empereur (§ 45,2) qu'intervient pour sa part la métaphore du *mimus*, de la «farce»⁴. Elle a pour cadre la seule campagne militaire menée par Caligula, qui précipitera sa perte.

D'ailleurs, l'expédition de Germanie tout entière telle que nous la montre Suétone (§ 43-49) est une comédie grotesque: il l'entreprend sur un coup de tête pour renforcer sa garde Batave, lève des troupes dans des proportions et avec une sévérité excessives, les mène à une allure atteignant tour à tour des extrêmes de rapidité et de lenteur, cherche par des mesures d'une malignité gratuite à se montrer un chef énergique et sévère (§ 44,1: *ut se acrem ac seuerum ducem ostenderet*). Il n'obtient finalement que la reddition du fils du roi des Bretons chassé par son père avec quelques hommes, mais envoie à Rome un message pompeux, comme si l'île entière avait passé sous son contrôle (§ 44,2: *quasi universa tradita insula*).

La conjonction *quasi*, qui indique l'action simulée de Caligula, se retrouve ensuite deux fois juste après la section qui va nous intéresser de plus près. A la fin de l'expédition, comme pour mettre un terme à la guerre (§ 46: *quasi perpetraturus bellum*), il déploie ses lignes et ses machines sur le rivage de l'Océan, et ordonne soudain à ses troupes de ramasser des coquillages, «dépouilles de l'Océan dues au Capitole et au Palatium» (*spolia Oceanii... Capitolio Palatioque debita*). Puis, promettant aux soldats une modeste récompense de cent deniers, comme s'il allait dépasser tout

exemple de générosité (*quasi omne exemplum liberalitatis supergressurus*), il les congédie par ces mots: *abite laeti, abite locupletes* («partez joyeux, partez riches»), formule de rythme iambique faisant penser à une sortie de scène de la comédie (mais il manque un pied pour un sénaire).

Cependant, c'est dans le cadre de mises en scène militaires montées de toutes pièces et orchestrées par l'empereur que son action est qualifiée de *mimus* (§ 45). Tout part d'une situation de manque: le manque même de matière à faire la guerre (§ 45,1: *deficiente belli materia*). Caligula ordonne donc à des membres de sa garde de se cacher au-delà du Rhin et de lui annoncer juste après le repas, dans la plus grande agitation possible (*quam tumultuosissime*), la présence de l'ennemi. Il se précipite alors avec une petite partie de ses troupes dans la forêt, y abat et y taille des arbres en forme de trophées et revient à la lueur des torches, blâmant la lâcheté et la paresse de ceux qui ne l'ont pas suivi et décorant ses compagnons de couronnes «exploratoires». Dans un second temps (§ 45,2), il prend des otages dans une école élémentaire, les fait partir en cachette, quitte soudain le banquet avec la cavalerie et ramène les pretendus fuyards couverts de chaînes.

Et c'est là qu'intervient la phrase tant attendue: *in hoc quoque mimo praeter modum intemperans* (en traduisant le pléonasme: «dans cette farce aussi il fut immoderé au-delà de toute mesure»). Plutôt que de se rapporter à la dernière action, *in hoc quoque mimo* annonce certainement, en la référant aux mises en scène antérieures, la conclusion de la séquence⁵. Cette dernière achève en effet de mêler affaires militaires et *otium* de la table dans le grotesque le plus flagrant: de retour au banquet, alors que ses généraux lui annoncent que l'armée est réunie, Gaius les invite à s'attabler en cuirasse, les engageant par un vers de Virgile «à résister et à se réserver pour des jours favorables». Par l'intrusion réciproque et la confusion d'éléments sérieux (épiques ou tragiques) et triviaux (comiques ou sympathiques), c'est le grotesque qui ressort, caractère constitutif du mime. Et pour mettre un comble à cette mascarade, avec une sorte d'ironie anti-tragique, il finit par réprimander le sénat et le peuple par un édit, sous prétexte que «tandis que César livre bataille et s'expose à de si grands dangers, ils fréquentent des banquets prolongés, le cirque, les théâtres et de plaisantes retraites» (§ 45,3: *quod Caesare proeliante et tantis discriminibus obiecto tempestiu conuiua, circum et theatra et amoenos secessus celebrarent*)⁶. Suétone, livrant en conclusion de cette séquence le texte de l'édit sans autre indication que le *quod* de la cause alléguée par Caligula,



Fig.3 Caligula et adlocutio cohortis. Revers de sesterce. Barrett, fig. 17.

4 Le substantif *mimus* a un sens figuré à deux autres reprises chez Suétone, les deux fois dans des unités de texte corrigées. Dans la *Vie de Tibère* (§ 24), les hésitations du futur empereur à accepter la succession d'Auguste sont qualifiées de *impudentissimo mimo* (mss.: *animō*). Et à la fin de la *Vie d'Auguste* (§ 99), le *princeps*, ayant fait arranger sa chevelure et redresser ses bajoues, demande à son entourage — c'est la première de ses trois dernières paroles — «s'il leur semble qu'il a jusqu'au bout joué convenablement la comédie de sa vie» (*ecquid iis uideretur mi[n]imum uitiae commode transegisse*), avant de citer une fin de comédie grecque demandant les applaudissements des spectateurs, et de faire ses adieux à Livia.

5 Je préfère ici la ponctuation de l'édition Belles Lettres de H. Ailloud (Paris 1932) à celle de l'*editio minor* Teubner de M. Ihm (Leipzig 1908), qui constitue le texte de référence de cet article.

6 On peut comparer plus haut dans le texte ses diffamations fréquentes de l'ordre équestre comme adonné à la scène et à l'arène (§ 30,2: *equestrem ordinem ut scaenae harenaque deuotum assidue proscidit*). Le Caligula de Suétone reproche souvent aux autres ses propres défauts (cf. son caractère efféminé: § 56,2).

IV. Les déguisements

Dans l'optique d'une recherche sur le théâtre, on remarque dans la Vie de Caligula de Suétone de nombreux éléments se rattachant au domaine du déguisement. Ceux-ci se répartissent en trois thèmes: l'aspect militaire, le goût du théâtre et le caractère efféminé de Caligula.

Dès son enfance, c'est une pièce d'équipement militaire qui contribue à former son identité. En effet, lorsqu'il est élevé dans les camps, il porte les chaussures des soldats, les caligae, et reçoit pour cette raison le surnom de Caligula (§ 9,1). On remarque donc que dès son plus jeune âge il acquiert son identité par le déguisement. Une fois empereur, il porte couramment les insignes militaires, notamment lorsqu'il traverse à plusieurs reprises le pont de Baïes, en se signalant par une couronne de chêne, un petit bouclier de cuir et un glaive (§ 19,2). Il s'exhibe également en triomphateur (§ 52,1) et en arrive même à déguiser sa femme d'une manière identique (§ 25,3).

Quant à son goût pour le théâtre, il l'exprime lors d'une représentation de danse et de chant, vêtu d'un manteau d'acteur tragique (§ 54,2). Même en public, il porte couramment des cothurnes, chaussures normalement utilisées pour la tragédie (§ 52,1).

Suétone montre aussi le caractère efféminé de Caligula en signalant que sa tenue n'était pas digne de son sexe. En effet, il porte des bracelets, des robes, des pantoufles de femme, les socci, et va jusqu'à se déguiser en Vénus (§ 52,1).

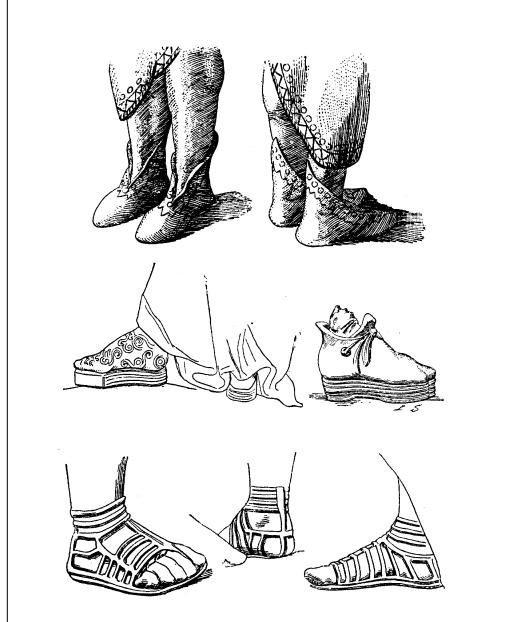
Toute sa vie est donc rythmée par le besoin de se déguiser et de s'exhiber. En effet, chacune de ses extravagances est réalisée en public et lui permet de se dissimuler derrière un masque. Le déguisement militaire lui donne la possibilité d'oublier ses défaites et de passer pour un général victorieux. Quant aux costumes théâtraux, ils lui procurent une seconde personnalité derrière laquelle il cache son véritable caractère. A une seule reprise, Caligula a la volonté de passer inaperçu, au moment où sa réelle identité se manifeste. En effet, coiffé d'une perruque et dissimulé sous un long manteau, il court la nuit à la débauche et à l'adultère (§ 11,1). En citant cela au début du texte, au moment où Caligula n'est pas encore empereur, Suétone veut nous montrer son véritable caractère.

Il est donc important de distinguer les deux aspects de la dissimulation. D'une part Caligula exhibe une personnalité d'emprunt devant le public, d'autre part il agit secrètement lorsque son caractère réel s'exprime.

Joëlle Lequint – Vanessa Portmann



Fig. 5 Statuette d'acteurs de farce. Bieber, fig. 817.



De haut en bas: *soccus*, *cothurnes tragiques*, *caligae*.

souligne, par ce silence et par les correspondances tissées entre ce discours conclusif et les faits présentés précédemment, que les reproches de l'empereur s'appliquent bien davantage à son propre comportement oisif, théâtral et noceur.

Les deux emplois métaphoriques qui viennent d'être discutés se réfèrent à deux mises en scène de l'empereur, l'une pompeuse, l'autre grotesque. Mais le caractère théâtral de sa personnalité ne

s'arrête pas là: son physique même y contribue (fig. 4). Sans s'arrêter sur les interprétations que la physiognomonie peut nous donner sur le caractère du personnage d'après les traits présentés par Suétone (§ 50)⁷, il est intéressant de noter que le Caligula de Suétone «donnait à son visage naturellement effrayant et repoussant un air même délibérément sauvage en l'arrangeant devant son miroir pour inspirer à tout prix terreur et effroi» (§ 50,1: *uultum uero natura horridum ac taetrum*

⁷ Sur cet aspect, cf. les notes de D. Wardle, *Suetonius' Life of Caligula. A Commentary*, Bruxelles 1994, *ad loc.* pp. 323ss. On pourrait aussi y comparer des masques de théâtre (cf. Poll. *Onom.* 4.133-154).

etiam ex industria efferabat componens ad speculum in omnem terrorem ac formidinem). C'est ainsi qu'il accentue même intentionnellement les traits de son masque naturel pour jouer un rôle suscitant certes la crainte, mais non la pitié de la théorie aristotélicienne des passions tragiques. Cette conscience maladive d'une double personnalité le poussant pareillement à jouer des rôles (c'est à sa santé mentale que Suétone l'attribue dans les § 50,2 à 51) trouve son prolongement dans la préférence de l'empereur pour les déguisements et les travestissements (fig. 5), comme en témoigne le § 52, qui traite de sa tenue «toujours digne ni de ses ancêtres, ni d'un citoyen, ni non plus d'un homme ni enfin d'un être humain» (*habitu neque patro neque ciuili, ac ne uirili quidem ac denique humano semper usus est*). Et les déguisements de Caligula se retrouvent tout au long du texte.

Outre ses travestissements grotesques et sa chaussure tragi-comique (*cothurnes et socques*), il faut relever son assimilation délibérée à divers dieux du panthéon, autant masculins (Jupiter en particulier) que féminins (surtout Vénus). D'ailleurs, l'attitude qu'il adopte dans l'ensemble du texte à l'égard des dieux et de leurs statues paraît révélatrice. Parmi diverses plaisanteries (§ 33,1: *inter uarios iocos*), Suétone note un épisode où Caligula, s'arrêtant devant une statue de Jupiter, demande à l'acteur tragique Apelle lequel des deux lui paraît le plus grand, et l'ayant fait flageller pour avoir hésité à répondre, loue sa voix suppliante, très douce jusque dans ses gémissements.

Mais c'est juste après la division du paragraphe 22 qu'apparaissent au grand jour, comme premier trait monstrueux de Caligula, ses prétentions aux honneurs divins. C'est d'abord aux statues des dieux qu'il s'en prend: il fait venir de Grèce des pièces remarquables, dont la statue de Jupiter à Olympie, pour leur ôter la tête et y imposer la sienne. Puis il étend le Palatium jusqu'au forum, transforme le temple de Castor et Pollux en vestibule et s'installe régulièrement entre eux pour s'offrir à l'adoration des visiteurs (*consistens saepe inter fratres deos, medium adorandum se adeuntibus exhibebat*), se laissant même saluer une fois comme «Jupiter Latial». Mais il va plus loin: il institue son propre culte, avec son temple, ses prêtres choisis et une rotation de six victimes sacrificielles très recherchées (flamants, paons, tétras, poules de Numidie, pintades, faisans); et dans son temple, sa statue (fig. 6) d'or d'après nature était chaque jour habillée des mêmes vêtements qu'il portait lui-même (*in templo simulacrum stabat aureum iconicum amiciebatque cotidie ueste, quali ipse uteretur*).

Mais pour dépasser cette identification aux divini-



Fig. 6 Statue de Caligula. Barrett, fig. 8.

tés par le seul biais de représentations statuaires (*simulacra*) allant pourtant jusqu'à la ressemblance quasi parfaite, il finit par vivre même dans le secret des dieux, invitant de nuit la lune à des embrassements, conversant de jour avec Jupiter Capitolin, élevant même tantôt la voix, puis cédant —à ses dires, précise Suétone (§ 22,4: *ut referebat*)— aux prières et aux invitations spontanées du dieu à partager sa demeure! D'où sa décision de relier par un pont le Palatium au Capitole, et même d'y jeter les fondements d'un nouveau palais.

Cette assimilation progressive aux dieux, et à Jupiter en particulier, n'est d'ailleurs que la radicalisation d'une prétention du soi-disant *primus inter pares* à la royauté: «et il ne fut pas loin de [...] transformer une fiction de principat en une forme de royauté» (§ 22,1: *nec multum afuit quin [...] speciem [...] principatus in regni formam conuerteret*)⁸.

Or cette prétention n'a pas même le temps de se

8 A noter les correspondances d'une part entre *speciem... principatus* et le quasi de principe de la *divisio* précédente, d'autre part entre *regni formam* et *ut de monstro*: l'organisation de la *Vie de Caligula* semble correspondre ici à celle du projet politique de l'empereur; autrement dit, le portrait textuel se structure de manière parallèle à l'action du personnage.

V. Le pantomime Mnester

Le pantomime Mnester apparaît à trois reprises dans la Vie de Caligula. Ce n'est pourtant qu'à sa dernière évocation que sa pratique artistique intervient.

Le genre théâtral de la pantomime atteignit son apogée à Rome sous l'Empire. Elle s'était développée à partir des monologues chantés (*cantica*) de la tragédie et de la comédie. Deux acteurs interprétaient les *cantica*, moments essentiels de l'action, l'un en chantant, l'autre en mimant le texte. En plus du chant et de la gestuelle, la pantomime était soutenue par un accompagnement musical. Le danseur jouait tous les rôles de la pièce, changeant de masque aussi souvent que de personnage. Le corps tout entier participait à l'interprétation: «l'homme a autant de langues que de membres» (Anth. Lat. 111,9 Riese: *tot linguae quot membra uiro*). Si les mouvements de la tête, des épaules et des jambes étaient importants, le rôle essentiel appartenait aux mains. En effet, le nombre de positions possibles des doigts est incalculable et égale presque celui des mots.

Pour Caligula (§ 57), Mnester danse une tragédie, Kinyras (cf. Ios. Ant. Iud. 19,94), pendant la représentation de laquelle le roi Philippe de Macédoine avait été tué. Cette coïncidence est interprétée comme un présage de la mort imminente de l'empereur.

Les deux autres apparitions de Mnester ne concernent pas directement la pantomime. Au § 36, qui traite de l'absence de pudicitia de Gaius César, Mnester est l'objet de la passion de l'empereur. Ses pulsions libidinales se révèlent également lorsqu'il embrasse l'artiste en pleine représentation; et il flagelle de sa propre main toute personne qui viendrait à troubler le spectacle (§ 55). Juste avant, Suétone nous décrit d'ailleurs Caligula transporté par la pantomime: il chante en même temps que l'acteur et imite les gestes du danseur (§ 54).

Le succès de Mnester ne faiblit pas après la mort de Caligula: il devint en effet l'amant de Poppée et de Messaline (cf. Tac. Ann. 11,4 et 36), et le grand public lui conserva jusqu'au bout ses faveurs (cf. Dio 60,28,3-5). Les pantomimes étaient très connus, mais souvent méprisés par une partie de la société qui considérait cette activité comme immorale à cause des scènes indécentes qu'elle permettait parfois.

Zoé Bandelier – Floriane Jacquod

réaliser: «mais dès qu'on l'eut averti qu'il avait dépassé le faîte du pouvoir des princes et des rois, il commença à s'attribuer la majesté divine» (§ 22,2: *uerum admonitus et principum et regum se excessisse fastigium, diuinam ex eo maiestatem asserere sibi coepit*). Ainsi, son auto-divinisation est introduite comme un franchissement des limites humaines, un acte de démesure, une *ubris* caractéristique de la tragédie.

Mais si cette *ubris* peut paraître tragique à première vue, elle ne résulte pas pour lui d'un aveuglement: et même, si elle résulte de la maladie mentale par laquelle Suétone explique la folie de l'empereur (§ 50,2-51), elle provient justement de cette assurance excessive (§ 51,1: *summam confidentiam*) qui le pousse consciemment au mépris des dieux (*qui deos tanto opere contemneret*). Cette démesure semble en effet exacerbée non seulement par le récit des actes d'irrespect et de cruauté du despote envers un entourage de plus en plus large (§ 23-28), mais surtout par les mots du tyran rapportés par Suétone (§ 29-33): «il accentuait la cruauté extrême de ses actes par l'atrocité de ses paroles» (§ 29,1: *immanissima facta augebat atrocitate uerborum*).

Parmi les paroles de Caligula, placées dans le texte sous le signe de la plus grande qualité qu'il reconnaissait à son caractère, son *adiatrepzia*, son «inflexibilité»⁹, je ne relèverai qu'une citation tragique qu'il lançait souvent (§ 30,1: *tragicum illud subinde lactabat*), pour montrer le détournement

qu'il lui fait subir: *oderint, dum metuant* («qu'ils me haïssent, pourvu qu'ils me craignent»). Cette parole du héros éponyme de l'Atrée d'Accius est presque une expression proverbiale de démesure: Cicéron la rapporte trois fois (*Sest. 102, Off. 1,97, Phil. 1,34*), soulignant dans les *Philippiques* que l'excès d'Atrée se retournera contre lui; Sénèque la cite également trois fois pour sa monstruosité (*Clem. 1,12,4; 2,2,2; Ira 1,20,4*), et la fait suivre dans son dialogue *Sur la colère* de l'exemple de celui qu'il considère comme le tyran par excellence: Caligula. Or cette parole tragique, fruit de l'aveuglement qui conduit le héros à sa perte, le Caligula de Suétone la cite consciemment, pour jouer son rôle de tyran provocateur.

Ainsi, si l'allusion à la tragédie est bien présente, elle est très vite dépassée par la distance qu'impose cette conscience du rôle: ce n'est pas seulement Suétone qui met son personnage en scène, c'est son personnage, Caligula, qui se met lui-même en scène. Et ce n'est dès lors pas un hasard que l'empereur soit un fou de pantomime, un genre qui imite, par la gestuelle, une action d'origine souvent tragique. Déjà présente avant même le début du principat de Caligula, cette passion — qu'il dissimule alors encore, mais qui révèle déjà à Tibère, et au lecteur, la vraie nature du jeune homme (§ 11: *naturam tamen saeuam atque probrosam ne tunc quidem inhibere poterat...*) — éclatera au grand jour d'abord avec ses faveurs pour l'histrion Mnester, puis par sa propre pra-

⁹ Cf. M. Dubuisson, «L'adiatrepzia de Caligula (Suet. Cal. 29,1)», *Latomus* 57, 1995, p. 589-594.

tique de la pantomime (fig. 7 et fig. 8).

C'est au chapitre des arts non libéraux pratiqués par Caligula (§ 54,1: *sed et aliorum generum artes studiosissime et diuersissimas exercuit*) qu'est affirmé de façon directe son goût très prononcé pour les spectacles les plus variés. A côté des passes d'armes et des courses de chars, c'est sa pratique de la pantomime que Suétone souligne le plus: il nous le montre lors des spectacles publics ne pouvant se retenir de reproduire ce qui se passe sur scène, et décrit l'une de ses évolutions nocturnes sur les planches devant trois consulaires effarés. Mais il indique surtout que s'il avait décrété une veille le jour où il périt, c'était apparemment pour se laisser le temps de faire ses débuts sur la scène (§ 54,2: *nec alia de causa uideatur eo die, quo periit, peruigilium indixisse quam ut initium in scaenam prodeundi licentia temporis auspicaretur*).

La transition vers la scène finale de la mort de Caligula est dès lors toute trouvée, d'autant plus que la théâtralité de sa construction ne déçoit pas les attentes du lecteur. D'abord, la conspiration: elle inscrit l'attaque dans le cadre des jeux palatins, à midi, à la sortie du spectacle (§ 56,2: *cum placuisset Palatinis ludis spectaculo egressum meridie adgredi*); des deux conjurés principaux, c'est Cassius Chaerea qui réclame le premier rôle (*primas sibi partes Cassius Chaerea... deposcit*), lui que Gaius, sans égard pour son âge déjà avancé, traitait de mou et d'efféminé et confrontait à diverses obscénités.

Et c'est là — entre autres prodiges (§ 57) — que la statue de Jupiter à Olympie, en passe d'être démontée, éclate littéralement de rire; qu'arrive un dénommé Cassius ayant reçu en songe l'ordre d'immoler un taureau à Jupiter; que l'empereur lui-même est aspergé du sang d'un flamant qu'il sacrifie; que Mnester danse la tragédie qui avait été le cadre de la mort de Philippe de Macédoine; que la scène d'un mime où l'acteur s'élance d'un édifice en ruine est inondée de sang après que plusieurs seconds rôles ont fait montre de leur art; qu'enfin on prépare pour la nuit un spectacle aux sujets infernaux.

Vient alors la scène du meurtre (§ 58), d'abord retardée par une hésitation de l'empereur à quitter sa place pour aller manger (*cunctatus an ad prandium surgeret*), finalement vaincue par la persuasion de ses amis. Ils traversent ensuite une crypte où — deuxième contretemps — se préparent des enfants nobles amenés d'Asie pour montrer leur talent sur la scène (*cum in crypta, per quam transeundum erat, pueri nobiles ex Asia ad edendas in scaena operas euocati praepararentur*): Caligula s'arrête pour les regarder et les encourager, et aurait voulu revenir en arrière et



Fig. 7 Femme pantomime avec son triple masque. Bieber, fig. 783.

faire représenter le spectacle (*ut eos inspiceret hortareturque restitit, ac [...] redire ac repreaesentare spectaculum uoluit*).

On balance entre deux scènes: on est encore dans les coulisses du spectacle et déjà dans celles du meurtre, et cette confusion, préparée par l'annonce (§ 54,2) des débuts de l'empereur sur la scène, contribue à assimiler l'action simulée du spectacle et celle, réelle, de l'assassinat, donnant à la mort de Gaius un caractère similaire à celui des actes de sa vie. Et un écho, dans la conclusion de la *Vie de Caligula*, confirmera cette impression.

Quant au meurtre lui-même, il est présenté comme le sacrifice de Gaius. Des deux versions avancées, l'une le montre frappé par derrière par Chaerea avec la formule sacrificielle *hoc age!* («frappe!»), tandis qu'il s'adresse encore aux jeunes artistes; selon l'autre, la foule est éloignée quand, au mot d'ordre «Jupiter» donné par Gaius, Chaerea répond par la formule *accipe ratum!* («sois exaucé!»), qui marque la réalisation d'un vœu ou d'une prophétie, et par un coup répété ensuite trente fois par les conjurés.

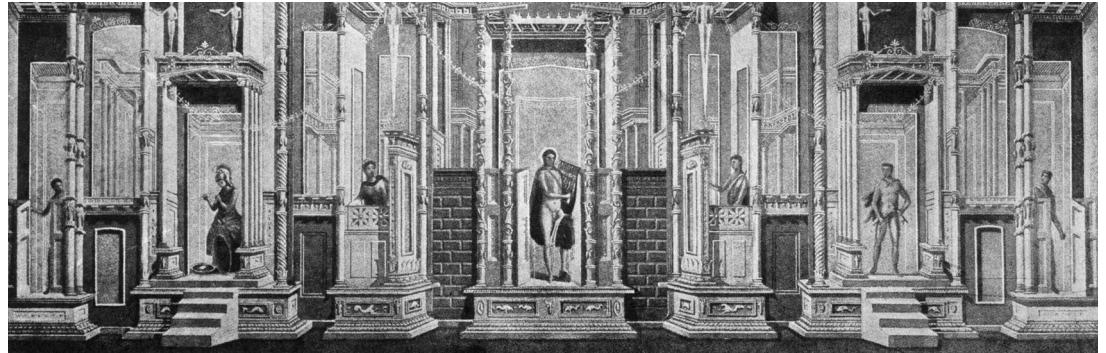
Dans les deux paragraphes conclusifs, qui récapitulent la vie et le principat de Caligula et décrivent l'embarras des temps qui suivirent immédiatement sa fin, une phrase est particulièrement mise en valeur, qui résume bien la mort et le règne de Caligula tels qu'ils sont présentés par Suétone. Il s'agit pour tout un chacun — pour le lecteur virtuel — d'évaluer la condition des temps décrits par le texte qui s'achève (*condicionem*

*temporum illorum etiam per haec aestimare quiuis possit), et le premier élément relevé par Suétone est le suivant: «une fois le meurtre rendu public, on ne le crut pas tout de suite, et l'on eut le soupçon que le bruit du meurtre avait été imaginé et répandu par Gaius lui-même, pour saisir de cette manière l'opinion des gens à son égard» (§ 60: *neque caede uulgata statim creditum est, fuitque suspicio ab ipso Gaio famam caedis simulatam et emissam, ut eo pacto hominum erga se mentes reprehenderet*).*

Ainsi, si l'action de l'empereur est présentée dans

le corps principal de la *Vie de Caligula* comme une suite de mises en scène, si son comportement privé, qui révèle sa vraie nature, montre sa double personnalité théâtrale, sa mort, qui prend place dans un espace privé et caché (*in crypta*), même lorsqu'elle est divulguée (*famam caedis*), un artifice de Gaius (*simulatam*). Le jugement sur sa mort achève en définitive de faire de sa vie —et de la biographie que propose Suétone— un enchevêtrement d'éléments indissociables de fiction et de réalité.

Fig. 8 Scène avec présentation de pantomime. Villa dei gladiatori, Pompéi. Bieber, fig. 776.



Conclusion

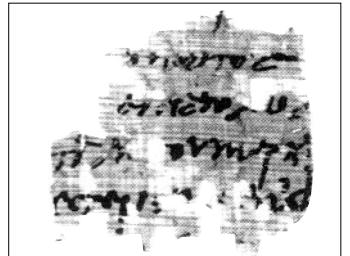
Au terme de ce parcours, on voit bien à quel point l'analyse littéraire est un préalable nécessaire à tout regard historique sur les textes: le passage par l'historiographie vaut d'autant plus dans le cas de Caligula que le texte de Suétone est l'un de nos documents principaux sur son règne. A mesure qu'il construit sa biographie, Suétone construit en effet un personnage qui se met en scène et qu'il met en scène dans son propre texte. Si la *Vie de Caligula* dessine une limite apparemment nette

entre le presque-prince et le tout-comme-un-monstre, l'oscillation constante dans les différentes représentations de Gaius entre un être théâtral et un paraître non moins théâtral nous confronte aux limites du genre du portrait biographique pratiqué par Suétone. Mais Suétone ne rapproche représentation biographique et représentation dramatique que dans les cas de Caligula et de Néron, adaptant en cela la composition du texte au sujet.

B i b l i o g r a p h i e

Commentaires

- D. Wardle** Suetonius' Life of Caligula. A Commentary, Collection Latomus 225, Bruxelles 1994.
- D. W. Hurley** An historical and historiographical Commentary on Suetonius' Life of Caligula, Atlanta 1993.
- Gaio Svetonio Tranquillo** La vita di Caligola, a cura di G. Guastella, Roma 1992.
- Suetonius** Caligula, ed. with intr. and comm. by H. Lindsay, London 1993.



Sur Suétone

- J. Gascou** Suétone historien, BEFAR 255, Rome 1984.
- A. Wallace-Hadrill** Sueton. The Scholar and his Caesars, Leiden 1983.
- E. Cizek** Structures et idéologie dans les Vies des Douze Césars de Suétone, Bucarest 1977.
- W. Steidle** Sueton und die antike Biographie, Zetemata 1, München 1951 (sur Caligula: pp. 68-87).

Sur Caligula

- A. A. Barrett** Caligula. The Corruption of Power, London – New York 1989.