



HAL
open science

Une restauration symbolique de Théodoric: le théâtre de Pompée (Cassiodore, *Variae* IV, 51)

Valérie Fauvinet-Ranson

► To cite this version:

Valérie Fauvinet-Ranson. Une restauration symbolique de Théodoric: le théâtre de Pompée (Cassiodore, *Variae* IV, 51). Cahiers du CRATHMA (Centre de recherche sur l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge), 2000, La mémoire de l'Antiquité dans l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge, VIII, pp.37-54. hal-02433177

HAL Id: hal-02433177

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-02433177v1>

Submitted on 8 Jan 2020

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Centre de recherches sur l'Antiquité tardive et
le haut Moyen Âge

Cahier VIII

La Mémoire de l'Antiquité dans l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge



éditées par Michel Sot
avec la collaboration de Pierre Bazin

 MAISON RENÉ GINOUVÈS
ARCHÉOLOGIE & ETHNOLOGIE

Université de Paris X-Nanterre
2000

 Picard
Diffusion

Une restauration symbolique de Théodoric : le théâtre de Pompée (Cassiodore, *Variae* IV, 51)

par Valérie FAUVINET-RANSON

Les Ostrogoths en Italie ont pris la succession de l'Empire romain aboli par Odoacre¹. Cette constatation faite, la première question qui se pose est de savoir si ce tournant dans l'histoire événementielle a marqué une rupture plus profonde ou si, derrière cette apparence de changement important, a perduré une continuité avec les siècles antérieurs. On sait que la date de 476², pas plus que la conquête de l'Italie par Théodoric, n'ont constitué pour les contemporains la fin de Rome et qu'une forme de continuité a existé. Il reste à se demander dans quelle mesure exactement et dans quels domaines celle-ci s'est poursuivie ; de quelles modifications inévitables elle a été accompagnée ; si elle a toujours été naturelle ou parfois voulue et étayée, pour quelles raisons et par quels moyens.

Seule une étude interdisciplinaire poussée et plus systématique que les recherches menées jusqu'à présent pourrait répondre avec précision à ces questions. Mon but ici est de présenter ce que l'on peut tirer d'un texte des *Variae* de Cassiodore, principale source textuelle sur l'époque. Il s'agit

d'un document particulièrement intéressant et riche, qui permet d'apporter quelques éléments de réponse aux questions posées. Ce texte, très beau de surcroît, est consacré au théâtre de Pompée. Il a pour objet de confier la consolidation de l'ouvrage, dans les années 507-511, au patrice Symmaque, un descendant du grand Symmaque du IV^e siècle. Cependant, comme la plupart des textes des *Variae*, ce document déborde largement son propos initial. Il ne se contente pas de nous fournir de précieux renseignements sur l'entretien des monuments de Rome et sur la politique édilitaire en ce début du VI^e siècle ; il nous livre aussi, à l'occasion d'une longue digression, des informations sur la persistance de spectacles théâtraux dans la Ville et sur la continuité de la mémoire et de la culture romaine. Il nous permet donc, pour résumer, d'examiner trois formes de continuité, monumentale et politique d'abord, familiale et sénatoriale ensuite, culturelle enfin et d'y déceler d'éventuelles ruptures ou évolutions.

Avant d'aller plus loin, je propose une traduction du texte, bien qu'il existe une traduction anglaise récente, donnée en 1992 par S.J.B. Barnish³. Je signalerai mes principales di-

¹ Sur ce point, cf. S. TEILLET, *Des Goths à la nation gothique*, Paris 1984, p. 281-282.

² Cf. A. MOMIGLIANO, « La caduta senza rumore di un impero nel 476 d. C. », in *Ann. d. Scuola Norm. Super. di Pisa*, Ser. III, vol. III.2, Pise 1973, p. 397-418, republié in *Sesto Contributo alla storia degli studi classici*, vol. I, chap. X, p. 159-179, Rome 1980 ; et H. CASTRITIUS, « Das Problem des Epochenbewußtseins am Beispiel der Reaktion auf die Vorgänge des Jahres 476 n. Chr. », in *Mitteil. der Techn. Univers. Carolo-Wilhelmina zu Braunschweig*, X.2, 1975, p. 13-18.

³ *Cassiodorus : Variae*, Liverpool, University Press, 1992. Cet ouvrage est précieux, bien que partiel : sur les 468 textes que regroupent les *Variae*, il propose 108 traductions de documents que l'on ne pouvait, jusqu'alors et pour la plupart, lire qu'en latin. Ces 108 textes sont inégalement répartis dans les douze livres des *Variae* et sont accompagnés d'une introduction générale et de quelques notes souvent utiles.

vergences avec cette dernière même si, évidemment et heureusement, elles sont en nombre limité. La complexité de la langue des *Variae* et l'obscurité de certaines allusions rendent nécessaires plusieurs approches successives ; j'ai, quant à moi, essayé de suivre au plus près la phrase de Cassiodore, afin d'en rendre au maximum les nuances.

Texte latin :

Symmacho patricio Theodericus rex⁴

507/511

1. Cum priuatis fabricis ita studueris, ut in laribus propriis quaedam moenia fecisse uidearis, dignum est, ut Romam, quam domuum pulchritudine decorasti, in suis miraculis continere noscaris, fundator egregius fabricarum earumque comptor eximius, quia utrumque de prudentia uenit, et apte disponere et extantia competenter ornare.

2. Notum est enim, quanta laude in suburbanis suis Romam traxeris, ut, quem illas fabricas intrare contigerit, aspectum suum extra urbem esse non sentiat, nisi cum se et agrorum amoenitatibus interesse cognoscat : antiquorum diligentissimus imitator, modernorum nobilissimus institutor. Mores tuos fabricae loquuntur, quia nemo in illis diligens agnoscitur, nisi qui et in suis sensibus ornatissimus inuenitur.

3. Et ideo theatri fabricam magna se mole soluentem consilio uestro credimus esse roborandam, ut quod ab auctoribus uestris in ornatum patriae constat esse concessum, non uideatur sub melioribus posteris imminutum. Quid non soluas,

⁴ Je suis le texte de l'édition de Th. MOMMSEN, dans les *Monumenta Germaniae Historica*, AA, XII, Berlin 1894, rééd. 1961, de préférence, ici, à celle de A.J. FRIDH, *Magni Aurelii Cassiodori Variarum libri XII*, in *Corpus Christianorum*, SL, XCVI, Brepols 1973.

Traduction :

Le roi Théodoric au patrice Symmaque

507/511

1. Tu t'es consacré aux édifices qui t'appartiennent au point de donner l'impression d'avoir créé de véritables monuments sur tes propriétés personnelles ; tu mérites donc le renom de conservateur de la splendeur de Rome que tu as ornée par la beauté de tes demeures, en bâtisseur distingué et en décorateur hors pair de ces édifices, puisque procèdent de la sagesse et le bon agencement et l'embellissement approprié des bâtiments, une fois qu'ils sont debout.

2. On sait en effet avec quelle gloire tu as prolongé Rome dans ses faubourgs : effectivement, qui a l'occasion de pénétrer dans ces édifices n'aurait pas le sentiment de poser son regard hors de la ville s'il n'avait conscience de goûter en même temps aux charmes de la campagne. Tu reproduis l'antique avec une attention passionnée et tu élabores du nouveau avec noblesse. Ce que tu édifies révèle ta nature ; car on ne connaît aucun homme passionné de la sorte qui ne soit, à l'évidence, également doué d'une extrême sensibilité.

3. Et nous sommes d'avis que l'édifice du théâtre qui croule sous son énorme masse soit consolidé sur vos conseils⁵ : on ne doit pas voir ce que vos pères ont, de notoriété publique, accordé à l'embellissement de leur patrie être altéré par des descendants qui leur sont supérieurs. Que ne ferais-tu pas crouler, vieillesse, toi qui as ébranlé un bâtiment si solide ? On admettrait plus facilement que les montagnes cédassent, plutôt

⁵ Cassiodore tutoie et vouvoie indistinctement.

senectus, quae tam robusta quassasti ? Montes facilius cedere putarentur, quam soliditas illa quateretur, quando et moles ipsa sic tota de cautibus fuit, ut praeter artem additam et ipsa quoque naturalis esse crederetur.

4. Haec potuissemus forte neglegere, si nos contigisset talia non uidere : caueas illas saxis pendentibus apsidatas ita iuncturis absconditis in formas pulcherrimas conuenisse, ut cryptas magis excelsi montis crederes quam aliquid fabricatum esse iudicares. Fecerunt antiqui locum tantis populis parem, ut haberent singulare spectaculum, qui mundi uidebantur obtinere dominatum.

5. Sed quia nobis sermo probatur esse cum docto, libet repetere cur antiquitas rudis legatur haec moenia condidisse. Cum agri cultores feriatis diebus sacra diuersis numinibus per lucos uicosque celebrarent, Athenienses primum agreste principium in urbanum spectaculum collegerunt, theatrum Graeco uocabulo uisorium nominantes, quod eminus astantibus turba conueniens sine aliquo impedimento uideatur.

6. Frons autem theatri scaena dicitur umbra luci densissima, ubi a pastoribus inchoante uerno diuersis sonis carmina cantabantur. Ibi actus musicus et prudentissimi saeculi dicta floruerunt. Sed paulatim factum est, ut honestissimae disciplinae improborum consortia fugientes uerecunda se exinde consideratione subtraherent.

que de croire que ce robuste ouvrage pût être ébranlé ; car il est, rien qu'à lui-même, une masse entièrement composée de rocs telle qu'on la croirait naturelle aussi, s'il n'y avait les ajouts de l'art.

4. Nous aurions pu, d'aventure, négliger ce monument, s'il ne s'était trouvé que nous vissions un tel spectacle : ces arcs arrondis de blocs suspendus en l'air se réunissent pour former une voûte très harmonieuse et dont les jointures sont si dissimulées qu'il serait plus facile de les prendre pour les cavernes d'une haute montagne que de reconnaître qu'on les a édifiés. Les anciens ont créé un lieu à la taille d'une nombreuse population, afin de donner un lieu de spectacle exceptionnel à ceux qui possédaient visiblement la suprématie mondiale.

5. Puisque je m'entretiens, je le sais, avec un érudit, il me plaît de rappeler les raisons pour lesquelles l'antiquité primitive a construit les monuments en question. Comme les paysans, aux jours de fêtes, célébraient différentes divinités par des cérémonies dans les bois et les villages, les Athéniens les premiers rassemblèrent ces débuts champêtres en un spectacle urbain et ils donnèrent au *uisorium*⁶ le nom grec de « théâtre » : en effet, ceux qui se tiennent au loin⁷ y voient sans aucun obstacle la foule rassemblée.

6. Quant au front du théâtre, il est appelé « scène », à cause de l'ombre⁸ dense des bois où les bergers, à la naissance du printemps, modulaient des vers accompagnés de différents sons. Là fleurirent le jeu musical et les textes d'une très sage époque. Mais ces disciplines tout à fait décentes, qui fuyaient la compagnie des dépravés, en vinrent alors insensiblement à renoncer à la considération et à la modestie.

⁶ *Visorium* est un hapax destiné à traduire le grec « théâtre » ; on trouve ce mot employé une autre fois en V, 42.

⁷ Comprendre « en haut des gradins » : ils voient la foule dans son entier, sans être noyés dedans. Ma traduction diverge, sur cette phrase, de celle de S.J.B. Barnish qui traduit *uideatur* comme s'il s'agissait d'un verbe à l'actif et qui donne une interprétation difficilement compréhensible.

⁸ Les Anciens ont rapproché parfois σκ η η de σ κ α, l'ombre.

7. Tragoedia ex uocis uastitate nominatur, quae concauis repercussionibus roborata talem sonum uidetur efficere, ut paene ab homine non credatur exire. Erigitur autem in hircinos pedes, quia si quis inter pastores tali uoce placuisset, capri munere donabatur. Comoedia a pagis dicta est : comus enim pagus uocatur, ubi rustici gestientes humanos actus laetissimis carminibus irridebant.

8. His sunt additae orchestarum loquacissimae manus, linguosi digiti, silentium clamosum, expositio tacita, quam musa Polymnia repperisse narratur, ostendens homines posse et sine oris affatu suum uelle declarare. Musae uero Eoa lingua quasi homousae dicuntur, quod inuicem sicut uirtutes necessariae sibi esse uideantur. His leuium pinnarum acumina ideo in fronte pinguntur, quoniam earum sensus celeri cogitatione subuectus res altissimas intuetur.

7. La tragédie tire son nom de la puissance de la voix qui, répercutée par les courbes et ainsi renforcée, semble rendre un son tel qu'on a peine à le croire issu d'un homme. Or elle se tient sur des pieds de bouc parce qu'on accordait un bouc en récompense à celui des bergers qui avait séduit par une voix semblable⁹. L'appellation de « comédie » vient des villages¹⁰. *Comus* désigne en effet le village, où les campagnards, exultants, se riaient des activités humaines dans des vers fort joyeux.

8. A ces spectacles ont été ajoutées les mains très expressives des danseurs de pantomime, langage des doigts, silence retentissant, développement muet¹¹. Cet art fut conçu, rapporte-t-on, par la Muse Polymnie et démontre que les hommes peuvent traduire leurs intentions sans même prononcer de paroles. La langue orientale¹² appelle d'ailleurs les Muses *Homousae*¹³ – je transcris – sous prétexte que celles-ci, comme les vertus, semblent être liées étroitement les unes aux

⁹ Cf. EVANTHIUS, *De comoedia*, I, 2 ; DONAT, *De comoedia*, 5, 7. L'expression *in hircinos pedes erigitur* ne vient d'aucun des deux. Peut-être faut-il y voir une allusion aux cothurnes, d'autant plus que les mimes étaient nommés *planipedes*, parce qu'ils jouaient sans cothurnes, voire pieds nus.

¹⁰ Cf. DIOMÈDE, *Gramm.* I, 488, 5 ; EVANTHIUS, *De comoedia*, I, 3 ; DONAT, *De comoedia*, 5, 2. *Comus* est un hapax destiné à traduire le grec κώμη, *village*. La véritable étymologie de *comoedia* repose sur κῶμος, le *cortège débridé* (cf. ARISTOTE, *Poétique*, 1448 a).

¹¹ Cf. LUCIEN, *De salt.* 62 : « il faut que le spectateur d'un ballet comprenne celui qui danse en silence et sans parole ».

¹² L'expression *Eoa lingua* désigne le Grec ; elle n'est, à mon avis, pas seulement poétique mais elle est en consonance avec d'autres expressions similaires qui semblent noter un éloignement par rapport à la partie grecque de l'Empire (par ex. *Var.* XI, 1, § 10-11). En l'occurrence, cet éloignement vient de la perte de l'usage de la langue grecque en Italie – exception faite de quelques érudits comme Boèce et Amalasonthe, la fille de Théodoric – et avec elle, de pans entiers de culture.

¹³ Cf. PLUTARQUE, *De fraterno amore*, 6 : « comme Hésiode a tort de conseiller d'avoir un fils unique pour hériter des biens paternels, lui le disciple des Muses, que l'on appelaient Muses parce qu'elles étaient toujours ensemble, par sympathie et amour fraternel » ; en Grec, ὁμοῦ ὄσα α, *celles qui sont ensemble*. Étymologie très fantaisiste.

9. Pantomimo igitur, cui a multifaria imitatione nomen est, cum primum in scaenam plausibus inuitatus aduenerit, assistunt consoni chori diuersis organis eruditi. Tunc illa sensuum manus oculis canorum carmen exponit et per signa composita quasi quibusdam litteris edocet intuentis aspectum, in illaque leguntur apices rerum et non scribendo facit quod scriptura declarauit. Idem corpus Herculem designat et Venerem, feminam praesentat in mare, regem facit et militem, senem reddit et iuuenem, ut in uno credas esse multos tam uaria imitatione discretos.

10. Mimus etiam, qui nunc tantummodo derisui habetur, tanta Philistionis cautela repertus est, ut eius actus ponetur in litteris, quatenus mundum curis edacibus aestuantem laetissimis sententiis temperaret.

11. Quid acetabulorum tinnitus ? Quid dulcissimi soni referam uaria percussione modulamen ? Quod tanta gratia iucunditatis accipitur, ut inter reliquos sensus auditum sibi ad munus summum tunc homines aestiment fuisse collatum, ubi aetas subsequens miscens lubrica priscorum inuenta traxit ad uitia et quod honestae causa delectationis repertum est, ad uoluptates corporeas praecipitatis mentibus impulerunt.

autres. De légers ailerons sont représentés sur leur front parce que leurs sens, portés par une vive imagination, contemplant de sublimes objets.

9. Donc, dès que le pantomime, qui doit son nom à ses multiples imitations, est appelé sur scène par les applaudissements, des chœurs harmonieux et experts à jouer des différents instruments l'accompagnent. Alors, il prête ses mains aux sens, il développe pour les yeux les vers du chant, il instruit le regard du public au moyen de gestes convenus qui sont presque des lettres et pour signes, il choisit le contour des choses ; il crée ainsi sans écrire ce qu'a traduit l'écriture. Le même corps figure Hercule et Vénus¹⁴ ; masculin, il incarne une femme, il fait le roi et le soldat, il interprète un vieux et un jeune si bien qu'on pourrait croire, face à une telle diversité d'imitations, qu'en un seul sont contenus plusieurs êtres distincts.

10. Quant au mime, qui n'est plus aujourd'hui qu'un objet de raillerie, il a été conçu par Philistion avec tant d'habileté que son jeu a été consigné par écrit pour que ses sentences très joyeuses tempèrent le monde qui bouillonne de soucis rongeurs¹⁵.

11. Que dire du tintement des clochettes¹⁶ ? A quoi bon évoquer les sonorités très douces rythmées par diverses cadences ? Les hommes les perçoivent avec tant de faveur et de plaisir qu'ils considèrent l'ouïe comme le don le plus précieux qui leur ait été imparti, de préférence aux autres sens. Puis l'époque suivante, en introduisant la lubricité, entraîna l'invention ancestrale vers le vice et, dans sa déchéance morale, elle poussa vers les voluptés charnelles ce qui avait été conçu pour amuser décevantement.

¹⁴ Cf. JÉRÔME, *Ep.* 43, 2 : *quomodo in theatralibus scaenis unus atque idem histrio nunc Herculem robustus ostendit, nunc mollis in Venerem frangitur*. Le pantomime, accompagné par des musiciens et des chœurs, mime tous les personnages à lui seul. Sur ce genre, cf. LUCIEN, *De salt.* 67 et, par exemple, F. DUPONT, *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Belles Lettres, Paris 1985, p. 391-393.

¹⁵ HORACE, *Odes* 2, 11, v. 18 : *curae edaces*.

¹⁶ CASSIODORE lui-même donne une définition des *acetabula* : *percussionalia ut sunt acitabula aenea et argentea uel alia quae metallico rigore percussa reddunt cum suauitate tinnitum (Inst. hum. 5)*.

12. Hos ritus Romani sicut ceteras culturas ad suam rem publicam inutiliter trahentes aedificium alta cogitatione conceptum magnanimitate mirabili condiderunt. Unde non inmerito creditur Pompeius hinc potius Magnus fuisse uocatus. Et ideo siue masculis pilis contineri siue talis fabrica refectionis studio potuerit innouari, expensas uobis de nostro cubiculo curauimus destinare, ut et uobis adquiratur tam boni operis fama et nostris temporibus uideatur antiquitas decentius innouata.

12. Tels sont, avec d'autres pratiques, les rites que les Romains admirent [inutilement]¹⁷ dans leur République, et pour lesquels ils construisirent, avec une grandeur admirable, un ouvrage conçu par une imagination supérieure. C'est pourquoi il n'est pas injustifié de croire que Pompée a plutôt tiré de là son surnom de « Grand ». En conséquence, qu'on puisse renforcer un tel édifice par des piliers mâles¹⁸ ou qu'on doive le rénover selon un plan de restauration, nous avons veillé à vous affecter des crédits de notre Chambre¹⁹. Ainsi vous récolterez la renommée attachée à un travail si bénéfique et notre règne sera connu pour avoir rénové l'antiquité en plus beau²⁰.

Après m'être attachée à l'objet de la lettre, la consolidation du théâtre et l'entretien du patrimoine architectural romain, je m'interrogerai sur le choix de Symmaque pour veiller à ces travaux. Enfin, j'en viendrai à la longue digression qui constitue, des paragraphes 5 à 11, la moitié du texte et qui

¹⁷ L'adverbe *inutiliter* est en contradiction avec la suite et j'en reparlerai plus loin (cf. note 78). Il ne gêne pas S.J.B. Barnish qui le traduit sans se poser de question.

¹⁸ Quelle réalité recouvre cette expression, propre à ce texte ? *Pila* signifie pilier ou élément de soutènement ; quant à l'adjectif *masculus*, il peut avoir une valeur similaire à celle que l'on trouve dans l'expression française « prise mâle ». Ou bien a-t-il ici le sens de « maître », comme dans l'expression « poutre maîtresse » ?

¹⁹ *Cubiculum* : cf. R. DELMAIRE, *Les institutions du Bas-Empire romain de Constantin à Justinien, les institutions civiles palatines*, Paris 1995, p. 158-59, et *Largesses sacrées et res privata : l'aerarium impérial et son administration du IV^e au VI^e siècle*, collection de l'École française de Rome, 1989, p. 74-75 : le *cubiculum* désigne le palais, mais aussi un service qui, à l'époque ostrogothique, dépend des Largesses Sacrées et donc du comte du même nom. Les travaux publics, entre autres activités propres aux Largesses Sacrées, sont du ressort de ce *cubiculum*.

²⁰ Contrairement à ce que fait S.J.B. Barnish, je choisis, pour traduire *decentius*, la notion de beauté de préférence à celle de convenance, ce qui correspond mieux à la volonté de Théodoric, souvent exprimée dans les *Variae*, de rivaliser avec les empereurs du passé par sa politique édilitaire.

traite du théâtre non plus comme bâtiment mais comme spectacle.

I. L'héritage monumental et la restauration du théâtre de Pompée.

État de l'héritage

Tout comme la société à laquelle les Goths se trouvaient confrontés, le territoire dont ils s'étaient emparés était modelé, organisé et construit. L'œuvre de bâtisseur du plus illustre des Ostrogoths, le roi Théodoric, est bien connue à Ravenne ; mais qu'en a-t-il été pour les édifices antérieurs ? Les nouveaux maîtres de l'Italie ont-ils également assumé la parure monumentale romaine des cités ? Les textes contemporains regroupés dans les *Variae* de Cassiodore fournissent des éléments de réponse à cette question : leur examen révèle une attitude assez pragmatique, qui n'est pas uniforme mais adaptée aux conditions rencontrées. Ainsi, plusieurs textes permettent ou ordonnent le emploi de matériaux à recueillir sur des bâtiments en ruines, dans diverses cités italiennes²¹. D'autres invitent à restaurer des édifices publics moins endommagés²². Il faut enfin distinguer le cas de Rome : quelques réaménagements ou emplois limités y sont autorisés ou préconisés²³, mais la

parure officielle de la Ville, source d'admiration et de fierté, est préservée et son entretien fait l'objet de plusieurs textes rédigés par Cassiodore au nom de Théodoric ou de ses successeurs²⁴. Les monuments les plus marquants de Rome sont ainsi évoqués²⁵.

Avant d'en venir à la politique de travaux menée par Théodoric, il convient de dresser un rapide bilan de l'état de la parure monumentale de Rome à la fin du V^e siècle. Cette dernière a pu souffrir au cours du siècle des deux sacs de la ville, celui d'Alaric en 410, puis celui de Genséric en 455, sans parler de l'usure du temps et des tremblements de terre. Les préfets de la Ville du V^e siècle ont essayé de remédier aux dégâts ainsi qu'au délabrement des murailles et des théâtres, mal entretenus au IV^e siècle, par des travaux et des restaurations régulières de ces ouvrages²⁶.

Dans l'état actuel des connaissances et pour ne citer que des monuments sans caractère religieux, les réfections du théâtre de Pompée, dont l'enceinte s'écroulait, datent des années 395 et 402, sous Honorius et Arcadius²⁷. Quant à l'autre grand théâtre, celui de Marcellus, le préfet de la Ville Petronius Maximus y a fait placer des statues après des travaux, en 420-421²⁸. Le Colisée subit également des interventions en 438²⁹ et dans les années

²¹ *Variae* II, 7 ; III, 9 ; III, 49. Sur les traces archéologiques de cas de emploi, cf. S. LUSUARDI SIENA, « Sulle tracce della presenza gota in Italia : il contributo delle fonti archeologiche », in *Magistra barbaritas : I Goti in Italia*, Milan, 1984, p. 513-514.

²² *Variae* II, 37 ; II, 39 ; IV, 24 ; IV, 31 ; VIII, 30 ; cf. aussi *Anon. Vales.* 71. La lecture de ces textes confirme l'affirmation de S. Lusuardi Siena selon laquelle « la politica urbanistica di Teoderico pare improntata al consolidamento delle cinte murarie oltre che al ripristino delle infrastrutture di pubblica utilità quali terme e acquedotti, e alla sistemazione o costruzione ex novo di residenze o sedi di rappresentanza dell'autorità regia », p. 514.

²³ *Variae* III, 10 ; III, 29 ; IV, 30.

²⁴ *Variae* I, 25 ; II, 34 ; III, 30 ; III, 31 ; VI, 4 ; VII, 6 ; VII, 17 ; X, 30.

²⁵ Le Grand Cirque en III, 51, le Colisée en V, 42, le forum de Trajan et le Capitole, brièvement, en VII, 6, ainsi que les aqueducs.

²⁶ Cf. A. CHASTAGNOL, *La Préfecture urbaine à Rome sous le Bas-Empire*, Paris, 1960, p. 355-356.

²⁷ *Ibid.* p. 356 ; et *CIL*, VI, 1191.

²⁸ *Ibid.* p. 356 ; S.B. PLATNER et Th. ASHBY, *A topographical dictionary of ancient Rome*, Oxford, 1929, p. 513-15 ; et *CIL*, VI, 1660.

²⁹ Sous la préfecture de Flavius Paulus. Cf. A. CHASTAGNOL, *op. cit.*, p. 356, et *Le Sénat romain sous le règne d'Odoacre. Recherches sur l'épigraphie du Colisée au V^e*

440³⁰, après les tremblements de terre de 429 et 443. De nouveaux travaux y sont effectués en 470, puis sous le règne d'Odoacre, dans les années 476-480, et en 484 après un nouveau tremblement de terre³¹. Par ailleurs, la Curie et ses abords, qui avaient beaucoup souffert lors du sac d'Alaric, sont remis en état dans les années suivantes³². Quant aux places publiques et aux portiques, ils semblent entretenus durant le V^e siècle³³. Les thermes, comme ceux de Trajan en 465, continuent à être embellis par l'apport de statues³⁴. Ces principaux exemples montrent que les troubles nombreux du V^e siècle n'ont pas entraîné d'abandon prolongé des monuments et des merveilles de la Ville, sur lesquelles Cassiodore s'extasie à plusieurs reprises dans les *Variae*³⁵.

Il n'y a pas de rupture de la politique d'entretien en 476. Odoacre et surtout Théodoric prennent la suite : les travaux d'Odoacre au Colisée sont connus, entre autre, par l'ouvrage d'André Chastagnol qui leur est consacré³⁶. Quant à Théodoric, il fait réparer en 500 les murailles et le Palatium, à l'occasion de son séjour à Rome³⁷. Des

travaux semblent également avoir été effectués au Colisée en 508, aux thermes de Caracalla, au Forum³⁸, et dans les lieux publics³⁹, sans parler de l'entretien courant des aqueducs et des égouts⁴⁰...

Le théâtre par excellence

Le théâtre que Théodoric demande à Symmaque de restaurer est celui de Pompée, sur le Champ de Mars. Cassiodore ne le précise qu'à la fin, parce que c'est le théâtre par excellence de Rome, nommé *Pompeianum theatrum, marmoreum theatrum, magnum theatrum* ou bien encore *theatrum* tout court, comme ici⁴¹. Des trois principaux théâtres de Rome, c'est donc lui qui l'a emporté ; les autres ne sont pas mentionnés dans les *Variae*, alors que tous les grands lieux de spectacle de la Ville le sont. Le théâtre de Pompée est le plus ancien, le plus grand et celui qui a le plus servi : celui de Marcellus, presque aussi grand et ancien, n'a jamais eu le même succès. S'il est encore utilisé

arces et fabricae romanae comme synonymes. Voir aussi G. LUGLI, *Fontes ad topographiam ueteris Urbis Romae pertinentes*, Rome 1952, livre IV, n° 22-30 ; B. SAITTA, *La « ciuilitas » di Teodorico : rigore amministrativo, « tolleranza » religiosa e recupero dell'antico nell'Italia ostrogota*, Rome, 1993, p. 106 ; et S. LUSUARDI SIENA, « Sulle tracce della presenza gota... », p. 525. Pour les travaux sur le Palatin, cf. G. LUGLI, *Roma antica, il centro monumentale*, Rome 1946, p. 515, et F. COARELLI, *Guide archéologique de Rome*, Paris 1994, p. 105.

³⁸ Cf. B. SAITTA, *op. cit.*, p. 106 ; pour le Colisée, cf. S. LUSUARDI SIENA, p. 525 ; F. COARELLI, *Guide*, p. 134, et p. 228 pour les thermes de Caracalla ; pour le Forum, cf. R. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma*, II, p. 191-193 (basilique Aemilia).

³⁹ *Variae* III, 31, 5 : *loca publica, quae petentibus multis ad reparationem contulimus* : « des lieux publics que, sur la demande de beaucoup, nous avons confiés à la restauration ».

⁴⁰ *Variae* III, 30 et 31 ; VII, 6.

⁴¹ Sur ce théâtre, cf. S.B. PLATNER et Th. ASHBY, *A topographical dictionary...* ; G. LUGLI, *I Monumenti antichi di Roma e suburbio*, t. III, « a traverso le regioni », Rome, 1938, p. 70-78 ; L. RICHARDSON, *A new topographical dictionary of ancient Rome*, 1992 ; F. COARELLI, *Guide*, p. 201 sqq.

siècle, in *Antiquitas* 3, R. III, Bonn 1966, p. 7-22 ; *CIL*, VI, 32086-32087.

³⁰ Sous la préfecture de Rufius Caecina Felix Lampadius. Cf. les mêmes ouvrages, p. 356 et p. 6-7 : il subsiste des incertitudes sur la datation exacte de ces travaux ; *CIL*, VI, 1763 = 32089.

³¹ Mêmes ouvrages, p. 356, et p. 41 et 44.

³² *La préfecture urbaine...*, p. 357.

³³ *Ibid.* p. 357.

³⁴ *Ibid.* p. 367 ; *CIL*, VI, 1670 ; sous la préfecture de Felix Campanianus.

³⁵ Cf. notamment VII, 15, § 4 et 5 : la Ville, à elle seule, surpasse les Sept Merveilles du monde.

³⁶ *Le Sénat romain sous le règne d'Odoacre. Recherches sur l'épigraphie du Colisée au V^e siècle*, cit.

³⁷ Cf. *Anon. Vales.* XII, 67 ; CASSIODORE, *Chronicon* et *Variae* I, 21 ; II, 34 : d'autres travaux ont peut-être été lancés alors, puisque, chez Cassiodore, *moenia* signifie rarement « murailles », mais plus souvent « monuments » et que le mot a, dans les deux derniers textes, les expressions *romanae*

pour des représentations sous les Sévère, il sert déjà de carrière de pierres pour restaurer le pont Cestius, dans les années 370⁴².

Le théâtre de Pompée semble au contraire avoir traversé les siècles en gardant sa vocation, au prix de nombreuses restaurations ou reconstructions partielles, notamment après des incendies. Théodoric prend ainsi la suite d'Auguste, de Tibère, de Domitien, de Dioclétien et de Maximien, d'Arcadius et d'Honorius, entre autres. Les restaurations successives ont accru la magnificence du théâtre qui est mentionné parmi les plus beaux monuments de la ville par Dion Cassius et Ammien Marcellin⁴³.

La description de Cassiodore : une évocation stéréotypée

La description admirative que donne Cassiodore de ce monument n'est ni précise, ni complète, ni originale et nous en apprend peu sur le bâtiment : elle est brève (§ 3-4) et stéréotypée. Les images employées se retrouvent en effet dans d'autres textes des *Variae*, à propos d'autres types de monuments. Dans la sixième lettre du livre VII, les aqueducs de Rome sont comparés de la même manière à de véritables montagnes : *flumina quasi constructis montibus perducuntur, naturales credas alueos soliditate saxorum*⁴⁴... Et Cassiodore aime insister sur la pérennité des monuments antiques en les comparant aux forces de la nature : *cauati montes plerumque subruunt, meatus torrentium*

*dissipantur ; et opus illud ueterum non destruitur, si industria suffragante seruetur*⁴⁵.

Ces clichés recouvrent cependant des réalités : les mots *saxa pendentia* font sans doute allusion à la hardiesse du système de voûtes, superposées de manière spectaculaire, qui servaient à soutenir la *cavea*. Cassiodore ne dit pas un mot du temple de Vénus Victrix qui reposait au sommet, sur ces voûtes. On peut se poser la question de savoir si ce dernier existait encore. Nous ne connaissons pas de mention de sa destruction. Même s'il était encore là, contribuant à la beauté de l'ensemble architectural, le silence de Cassiodore est en accord avec le reste des *Variae*, qui ignore l'existence des temples⁴⁶. Cela n'a rien d'étonnant sous la plume d'un auteur chrétien. Tertullien, lui, dans son ouvrage *De spectaculis*, mentionnait le temple de Vénus⁴⁷, mais son objectif n'avait rien à voir avec celui de Cassiodore. Il voulait dénoncer le paganisme des jeux pour mieux condamner ces derniers. Cassiodore, tout chrétien qu'il est, est amené, par ses fonctions et visiblement par goût personnel, à faire plutôt l'apologie de l'Antiquité, y compris des spectacles qui sont hérités d'elle : on verra plus loin qu'il essaie de concilier, au moyen de compromis, ces deux positions à l'origine contradictoires. Pour en revenir au temple de Vénus, il était plus simple de l'ignorer : les représentations pouvaient se dérouler dans ce théâtre sans le patronage de la déesse.

⁴² Mêmes références.

⁴³ DION CASSIUS, XXXIX, 38 ; AMMIEN, XVI, 10, 14.

⁴⁴ « Les flots sont conduits le long de véritables montagnes construites par la main de l'homme ; on croirait leurs lits naturels, vue la solidité des blocs... » (traduction personnelle, comme toutes celles des *Variae* proposées par la suite).

⁴⁵ Même texte : « le plus souvent, les montagnes évidées s'éboulent, le cours des torrents se dissipe ; et cet ouvrage des anciens ne tombe pas en ruines, s'il est préservé par une assiduité qui le soutient ». En VII, 6, le flot apporté par les aqueducs est comparé aux crues du Nil.

⁴⁶ Sauf la lettre VII, 6 dans laquelle l'auteur s'exclame : *Capitolia celsa conscendere hoc est humana ingenia superata uidisse* (« gravir les hauteurs capitoline, revient à voir surpassées les trouvailles humaines... »).

⁴⁷ *De spectaculis*, X, 5.

À l'inverse, les Muses sont évoquées, au paragraphe 8 : elles le sont à la manière de toutes les divinités païennes citées dans les *Variae*, c'est-à-dire en tant qu'initiatrices, comme on cite aujourd'hui le découvreur d'une invention. Faut-il voir dans cette évocation, au-delà du simple développement érudit, une allusion aux statues monumentales de ces divinités qui ornaient soit la scène soit le portique de Pompée⁴⁸ ? Les ailes frontales attribuées aux Muses au paragraphe 8 ne sont pas pure imagination et ce détail insolite semble confirmer le fait que Cassiodore se réfère à des statues bien précises : deux plumes sur le haut du front⁴⁹ ont remplacé, sur certaines représentations, la couronne que portaient souvent ces divinités et elles rappelleraient le concours de chant remporté contre les Sirènes, plumées après leur défaite⁵⁰. Cassiodore « laïcise » l'explication de cet attribut, peut-être par ignorance de son origine.

Le texte passe également sous silence le Portique de Pompée, attenant au théâtre et entourant un jardin. Pour quelle raison ? Simplement

⁴⁸ Certaines auraient été retrouvées, d'après R. LANCIANI, *Storia di scavi*, vol. I, p. 121 et vol. III, p. 132 et G. LUGLI, *I Monumenti antichi*, p. 83 ; ces statues se trouvaient pour eux dans le portique de Pompée. Mais pour F. COARELLI, « Il complesso pompeiano del campo marzio e la sua decorazione scultorea », in *Reuxit Arx*, p. 360-381 (article de 1971-1972), les statues conservées au Louvre et à Naples ne sont en fait pas des représentations de Muse, tandis que celle de Tata Giovanni (cf. R. LANCIANI, *Storia di Scavi*, vol. I, p. 121) en serait une, assise sur un rocher. Selon lui, cette dernière devait se trouver dans le portique, alors que les deux autres figures, plus grandes, étaient peut-être sur la scène.

⁴⁹ Cf. W.H. ROSCHER, *Lexicon griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig, 1894-1897, article « Musen », p. 2390 et p. 2392 pour l'illustration.

⁵⁰ Sur cet épisode, voir PAUSANIAS, IX, 34, 3 et P. GRIMAL, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris 1951, article « Sirènes ». La statue que F. COARELLI, « Il complesso pompeiano... », cit., n. 48, identifie comme une Muse a perdu sa tête et l'on ne peut donc savoir si elle relevait du type de représentation que mentionne ici Cassiodore.

peut-être parce que ce n'est pas son propos, à moins que le portique n'ait été détruit par le tremblement de terre de 442, comme le supposent Platner et Ashby⁵¹. On connaît une inscription qui y avait encore été placée dans les années 418-420⁵², par Aurelius Anicius Symmachus, clarissime et préfet de la Ville pour la deuxième fois, sans doute un neveu de l'orateur et donc un membre de la famille du destinataire de notre texte⁵³. Quelque chose, qui ne nous est pas connu, y était dédié à l'empereur Honorius. Beaucoup, sans en avoir de preuve, voient dans cette inscription, qui nous a été conservée par un manuscrit, le témoignage d'une restauration du théâtre menée par ce Symmaque⁵⁴. Cette éventuelle rénovation pourrait expliquer une phrase du § 3 de notre texte : *quod ab auctoribus uestris in ornatum patriae constat esse concessum, non uideatur sub melioribus posteris imminutum*. Cependant, nous n'avons aucune preuve que

⁵¹ *A topographical dictionary*, p. 429 et à sa suite, L. RICHARDSON, *A new topographical dictionary of ancient Rome*, cit.

⁵² *CIL*, VI, 1193 :

ROMANI ORBIS LIBERTATISQUE
CVSTODI DN HONORIO PIO AVG
ATQUE INVICTO PRINCIPI
AuR ANICIVS SYMMACHVS VC
PRAEF VRB ITERVM VICE
SACRA IVDICANS DEVOTUS
NVMINI MAIESTATI Q EIVS
DICAVIT

Inscription conservée seulement par un témoignage de Poggio BRACCIOLINI, *De uarietate fortunae* (1447), et par CYRIACUS d'Ancône, *Parm. f. 98*. Cf. R. LANCIANI, *Storia di scavi*, vol. I, p. 70 et H. JORDAN, *Topographie der Stadt Rom im Altertum*, Berlin, 1907, t. III, p. 528.

⁵³ Cf. *PLRE* II, article « Symmachus 6 » et la suite de cet article.

⁵⁴ Par exemple A. CHASTAGNOL, *La Préfecture urbaine...*, p. 356. Il se contredit quelques pages plus loin en voyant dans cette même inscription la dédicace d'une statue (p. 367). D'autres aussi soutiennent la même thèse : S.B. PLATNER, Th. ASHBY, *Topographical dictionary*, p. 517 ; L. RICHARDSON, *A new topographical dictionary...*

l'inscription se rapporte à une restauration et Aurelius Anicius Symmachus n'est vraisemblablement pas un ancêtre en ligne directe de notre Symmaque. La phrase citée ci-dessus fait peut-être simplement allusion à toute l'activité, bâtitresseuse ou autre, qu'ont déployée les différents Symmaque pour l'Etat romain.

II. Le choix de Symmaque : la *reparatio temporis acti*.

Un personnage important

Le destinataire de la lettre, Quintus Aurelius Memmius Symmachus, est l'un des sénateurs les plus importants par la naissance, les honneurs et l'âge, au début du VI^e siècle. En effet, il est sans doute arrière-petit-fils de Quintus Aurelius Symmachus, petit-fils de Quintus Fabius Memmius Symmachus et vraisemblablement fils du Symmachus consul en 446 avec Aetius⁵⁵. Il est par ailleurs le beau-père de Boèce qui a épousé l'une de ses filles, Rusticiana. Il a dû naître dans les années 450, a été préfet de la Ville entre 476 et 491, pendant le règne d'Odoacre, et consul en 485. Plusieurs lettres des *Variae* lui sont destinées⁵⁶ et le désignent par les titres d'illustre et de patrice. Il est l'un des sénateurs les plus âgés puisqu'il sera *caput senatus* quelques années plus tard.

Culture et tradition familiale

Ces éléments montrent à eux seuls que Théodoric a soigneusement choisi la personne à qui confier la restauration du théâtre de Rome. Ce choix est également orienté par la personnalité de Symmaque qui est l'une des figures majeures de la vie culturelle romaine de ces années. Son activité

littéraire et son amour de la culture sont mentionnés par ses contemporains et par Boèce. Il se montre digne en cela de son ancêtre Symmaque dont la bibliothèque a pu lui parvenir. On sait qu'il a écrit une *Histoire romaine* en sept livres, inspirée des *Annales* d'un autre ancêtre important, Virius Nicomachus Flavianus⁵⁷. Il est cité comme un modèle d'éloquence par l'évêque Ennode de Pavie⁵⁸ et il est, avec Boèce, au cœur d'un cercle littéraire actif qui est à l'origine de copies et de corrections de manuscrits anciens⁵⁹ et dont la renommée dépasse les frontières de l'Italie. Ainsi, le grammairien latin Priscien, installé à Constantinople, lui dédie trois de ses traités, dont l'un étudie l'art de Térence, *De metris fabularum Terentii*⁶⁰ : faut-il voir dans cette dédicace un intérêt particulier de Symmaque pour le théâtre ? Un passage d'une œuvre d'Ennode nie au contraire tout intérêt de Symmaque pour ce genre :

*In ipsis < patriciis Festo et Symmacho > est nobilis curiae principatus, quos uidisse erudiri est. Non apud eos sermo de ludicris nec pantomimorum uix ignoscenda commemoratio. Illi auram popularem per pudoris detrimenta non capiunt : contenti rectis magis placere quam plurimis, sortiuntur de innocenti actione testimonium. Istorum quamuis in omnibus iussa sequenda sint, est tamen in illis et magistra taciturnitas et eruditi forma silentii*⁶¹.

⁵⁷ Cf. M. SCHANZ, C. HOSIUS et G. KRÜGER, *Geschichte der römischen Literatur*, IV, 2 : *die Literatur des 5. und 6. Jahrhunderts*, Munich, 1920, p. 83-84.

⁵⁸ ENNODE, *Paraenesis didascalica Ambrosio et Beato*.

⁵⁹ Cf. PLRE II, « Symmachus 9 » ; et SCHANZ-HOSIUS, IV, 2, p. 83.

⁶⁰ Cf. H. KEIL, *Grammatici Latini*, III, p. 405, 2, 1859, rééd. Hildesheim 1961.

⁶¹ *Paraenesis Didascalica* : « En eux, qu'il suffit de voir pour s'instruire, réside le meilleur de la noble Curie. Il n'y a chez eux ni entretien sur les jeux ni évocation impardonnable des pantomimes. Eux ne captent pas le souffle de la popularité au détriment de la décence : satisfaits de plaire aux justes plutôt qu'au plus grand nombre, ils obtiennent le témoignage de l'innocence de leurs actes. S'il faut suivre en tout leurs

⁵⁵ Cf. PLRE II, articles « Symmachus 9 », « Symmachus 3 », « Symmachus 10 ».

⁵⁶ *Variae* II, 14 ; IV, 6 et 51.

Un bâtisseur

Le V^e siècle semble n'avoir causé aucune rupture dans la transmission et la mémoire familiale des Symmaque. Sans doute leurs biens aussi ont-ils dû se transmettre de génération en génération, du moins ceux d'Italie. On peut supposer sans trop de risque que les maisons romaines et les propriétés suburbaines dont parle Cassiodore aux paragraphes 1 et 2 sont, en partie au moins, celles que possédait déjà Symmaque l'Ancien, sur la route d'Ostie, dans le faubourg du Vatican et à un troisième endroit non localisé⁶². Peut-être le nombre de ces propriétés a-t-il diminué. En effet, les revenus de la famille se sont vraisemblablement amoindris, avec la perte des domaines africains consécutive à l'occupation vandale par exemple. Le texte montre en tout cas que Symmaque *junior* a toujours les moyens d'entretenir plusieurs propriétés et de bâtir, avec magnificence (*quaedam moenia*, § 1).

Cassiodore loue chez le sénateur des qualités qu'il attribue à Théodoric dans plusieurs textes : il faut être capable de bâtir du neuf, comme à Ravenne, et ne pas négliger d'entretenir l'antique, qui est très précieux, très vénérable. Ce texte est un exemple de ce souci, mais il y en a bien d'autres dans les *Variae*⁶³. Cassiodore n'est pas le seul à mentionner cette préoccupation édilitaire de Théo-

injonctions, il y a cependant en eux une réserve exemplaire et une forme de silence savant. »

⁶² Cf. D. VERA, « Simmaco e le sue proprietà : struttura e funzionamento di un patrimonio aristocratico del quarto secolo d.c. », in *Symmaque. Colloque genevois à l'occasion du 1600^e anniversaire du conflit de l'autel de la Victoire*, éd. F. PASCHOUD, Paris 1986, Belles Lettres, p. 231-276 (ici, p. 234) : Symmaque possédait au moins 3 maisons à Rome, dont une sur le Caelius, une autre au Trastévère, très belle ; et dans le *suburbium*, au moins trois villas, une près de la Via Ostiensis, une près de la Via Appia, une sur le Vatican, et peut-être une quatrième sur la Via Latina.

⁶³ *Variae* I, 25 ; III, 9 ; IV, 24 ; VII, 15 par ex.

doric : l'auteur de l'anonyme de Valois caractérise le roi par ces mots : *erat enim amator fabricarum et restaurator civitatum*⁶⁴.

Le choix de Symmaque : des avantages réciproques

Théodoric, qui ne demeure pas à Rome mais qui a vu lui-même le théâtre (*haec potuissemus forte neglegere, si nos contigisset talia non uidere*, § 4), sans doute en 500, quelques années plus tôt, lors de son séjour de six mois à Rome, délègue ici la réalisation de son dessein de remise en état de l'édifice à un autre amateur de pierres : il lui confie la direction du projet, ce qui ne manque pas de piquant si l'affirmation d'Ennode, citée plus haut, sur le dédain de Symmaque pour le théâtre est fondée. Le sénateur n'exerce, à cette date, pas de fonction officielle et c'est donc une curatelle ponctuelle qui lui est confiée⁶⁵. Le roi lui remet la décision d'une restauration réelle ou d'une simple consolidation (*siue masculis pilis contineri siue talis fabrica refectionis studio potuerit innouari*, § 12). Ce choix de Symmaque s'explique, outre ses compétences de bâtisseur, par le souci de Théodoric d'honorer le Sénat et la dernière phrase du texte éclaire les motivations du roi : chacun des deux y trouvera son compte (*ut et uobis adquiratur tam boni operis fama et nostris temporibus uideatur antiquitas decentius innouata*). Il s'agit d'une sorte de « donnant donnant », de mécénat intéressé. Le roi cherche des compétences techniques, qui ne sont peut-être pas répandues, et du prestige : quelle meilleure recommandation et promotion, pour un royaume barbare, que d'obtenir la collaboration

⁶⁴ *Anon. Vales.* 70 : cf. aussi CASSIODORE, *Chronicon* : *sub cuius felici imperio plurimae renouantur urbes, (munitissima castella conduntur, consurgunt admiranda palatia, magnisque eius operibus antiqua miracula superantur)*.

⁶⁵ Les *Variae* présentent un autre exemple de ce type de curatelle temporaire : III, 10.

d'un des plus considérables représentants de la culture, de l'aristocratie et de la tradition romaine ? L'objet de cette collaboration n'est pas neutre non plus : le théâtre construit par Pompée le Grand⁶⁶, restauré par Théodoric... le Grand ! En échange de ces compétences et de ce prestige, le roi propose à l'amour-propre du sénateur une gloire proche de celle que procure un acte d'évergétisme : passer du statut de bâtisseur privé à celui de bienfaiteur public, le tout sans déboursier un sou, puisque les fonds viennent de la Chambre du Roi⁶⁷ (*expensas uobis de nostro cubiculo curauimus destinare*, § 12) et dans un domaine toujours très propice à la popularité, celui des spectacles.

III. *De spectaculis* : persistance et justification.

Le recours à l'érudition

La deuxième partie du texte est un long *excursus* sur l'évolution du théâtre. Tout y est, pour Cassiodore, prétexte à étaler sa culture, puisée dans le bagage scolaire, comme le sont les explications étymologiques, et dans ses lectures : on trouve ainsi dans ce texte des parallèles avec des traités de grammairiens latins du IV^e siècle que nous avons signalés en notes et qui remontent visiblement à des sources communes.

À ces références non avouées s'ajoute^{nt} un parallèle avec Plutarque, à propos des Muses, et une brève citation d'Horace (§ 10). La mémoire littéraire de l'Antiquité est donc aussi présente que la survivance monumentale. Elle est cependant parfois très déformée : ainsi, Philistion (§ 10) est à tort

considéré comme le créateur du mime. Ce personnage n'est en fait qu'un mimographe grec de l'époque d'Auguste, sans importance exceptionnelle. Il a été confondu par la suite avec l'auteur comique Philémon, rival de Ménandre. Son nom est très souvent cité, à tort et à travers, et il est devenu l'archétype du mimographe dans la littérature tardive, qu'elle soit favorable ou hostile aux mimes⁶⁸. Cassiodore hérite donc de cette tradition déformée et la reproduit sans vérification.

On peut se poser la question de savoir pourquoi il éprouve le besoin de revenir sur les origines du théâtre et de reprendre des éléments souvent répétés avant lui. Ce type de digression n'est pas unique en son genre dans les *Variae*. Est-ce par pur goût du jeu littéraire, comme tend^{rait} à le faire croire l'expression *quia nobis sermo probatur esse cum docto* et les explications étymologiques, dont les Anciens sont toujours friands ? Certaines évocations assez belles, vivantes, comme celle du jeu des pantomimes (§ 9), et parfois fortes, manifestent effectivement un plaisir d'écrire et une forme de talent ; mais elles sont accompagnées de développements érudits souvent inattendus, voire terriblement lourds et maladroits, tel le véritable « bric-à-brac » hétéroclite qui accompagne l'évocation du Grand Cirque au livre III⁶⁹ : le lecteur a l'impression que Cassiodore a entreposé là sans grand soin toutes les informations qu'il a puisées dans ses sources. De tels passages incitent à croire que le souci littéraire n'est pas la seule motivation du rédacteur.

Peut-être ce dernier a-t-il cherché par ce moyen à prêter toute une culture au roi ostrogoth, qui est censé parler, et à en faire un interlocuteur digne de Symmaque. Est-il mû également par le souci de transmettre une culture sur le point de se

⁶⁶ Sur l'origine du surnom de « Grand » attribué à Pompée, cf. aussi *Variae* VI, 18, 3, formule de la préfecture de l'annone : Pompée mérite son surnom puisqu'il a veillé à l'approvisionnement du peuple de Rome. Cassiodore semble par ailleurs prendre ici le contre-pied de Tertullien : *Pompeius Magnus, solo theatro suo minor*, *De spect.* X, 5.

⁶⁷ Cf. note 19.

⁶⁸ Cf. *RE*, E. Wüst, 1937, article « Philistion ».

⁶⁹ *Var.* III, 51.

perdre ? Il nous semble qu'il ne se serait alors pas contenté de quelques digressions mais qu'il aurait choisi d'écrire un ouvrage plus systématique, comme le seront ceux de la deuxième partie de sa vie.

Pour comprendre les motivations de Cassiodore, peut-être faut-il établir une comparaison avec les critères de son esthétique architecturale : il faut, on s'en souvient, non seulement préserver l'antique, mais également donner les couleurs, la « patine », de l'antique au neuf : n'en irait-il pas de même pour les œuvres de la pensée ? Les *Variae* n'auront une valeur et une beauté que dans la mesure où elles « feront » antiques. Les moyens pour y parvenir sont divers et les plus maladroits, à nos yeux modernes, sont ces excroissances culturelles plaquées tant bien que mal, comme des éléments anciens de remploi sur une construction neuve. Indépendamment de la réussite de cette opération, les passages de ce type sont intéressants pour nous puisqu'ils citent des textes qui ont été perdus par la suite et demeurent ainsi parfois les uniques vestiges de données antérieures. Cassiodore utilise également, pour placer son œuvre dans une continuité, d'autres procédés plus subtils et qui nous échappent davantage, comme les images, les mots, le style.

La persistance des spectacles théâtraux

Les lignes consacrées à la comédie et à la tragédie sont très courtes, alors que vient ensuite un long développement consacré aux pantomimes et aux mimes. Ce développement est beaucoup plus détaillé et vivant que les lignes précédentes : il ne s'agit plus de pratiques disparues dont on conserve la mémoire, mais de spectacles encore représentés au VI^e siècle. Du texte se dégage l'impression que Cassiodore a vu ce dont il parle. À la lecture des

*Variae*⁷⁰, on mesure à quel point les spectacles de pantomimes et de mimes étaient fréquents et prisés : ces textes nous apprennent que les incidents entre partis n'éclataient pas seulement au Cirque, à propos de courses, mais également au théâtre, comme le montre la lettre I, 32, destinée au préfet de la Ville. Chaque parti avait apparemment ses mimes, rétribués par l'État. D'autres allusions à ce genre de spectacles se trouvent dans d'autres textes et il conviendrait de consacrer toute une étude à ce sujet. Dans ces conditions, il y a tout lieu de croire que la restauration du théâtre n'était pas une pure démonstration de grandeur mais qu'elle avait une finalité pratique, permettre d'y jouer des spectacles. Le théâtre de Pompée n'était, dans ces conditions, pas un musée.

Une apologie inattendue du théâtre

Ce texte, qui constitue un éloge du théâtre et du mime est surprenant ; il rompt en effet avec la longue tradition chrétienne, définitive et souvent virulente, de condamnation des spectacles, tradition qui se prolonge de Tertullien à Salvien, aussi bien dans la partie grecque que dans la partie latine de l'Empire⁷¹. Cette condamnation des spectacles,

⁷⁰ Cf. par exemple I, 20 ; I, 31 ; I, 32 ; I, 33 ; V, 42... et PROCOPE, *B.G.*, *passim*.

⁷¹ La liste des textes consacrés à cette critique est longue. Outre l'ouvrage de TERTULLIEN, entièrement consacré aux spectacles (*De Spectaculis*, composé vers 197), on peut citer les références suivantes :

TATIEN, *Orat. ad Graec.*, 22-24.

ATHÉNAGORAS, *Legat. pro Christ.*, 35.

THÉOPHILE d'Antioche, *Ad Autol.*, III, 15.

CLÉMENT d'Alexandrie, *Paedag.*, III, 11 ; *Protrept.*, 2 ; *Strom.*, II, 15 et VII, 7.

MINUCIUS FELIX, *Octavius*, 37, 11-12.

IRÉNÉE, *Haer.*, I, 6, 3.

ARNOBE, *Adu. gent.*, IV, 35-36.

CYPRIEN, *Ad Donat.*, 7-8.

NOVATIEN, *de Spect.*, 4.

LACTANCE, *Inst. diu.*, I, 20, 6 ; VI, 20, 8-36.

parmi lesquels le théâtre, est unanime et elle s'appuie sur des arguments variés dont les plus importants sont l'immoralité, le paganisme omniprésent, la violence des passions déclenchées. Comme l'écrit A. Boulanger, éditeur du *De Spectaculis* de Tertullien⁷², il s'élève « une seule voix discordante dans ce concert de malédictions, celle de Cassiodore, qui dans une lettre où il engage Symmaque à relever de ses ruines le théâtre de Pompée, entreprend une véritable apologie des spectacles ».

Cassiodore ne reprend en effet à son compte aucun des arguments chrétiens ; à l'inverse, il admire ce qui est dénoncé par les autres : il s'extasie sur l'habileté des pantomimes à jouer de leur corps pour s'exprimer alors que Prudence, par exemple, s'exclame :

« La pupille, organe de la vue, a-t-elle été placée sous la paupière souple afin que nous contemplions les corps lascifs d'acteurs efféminés qui s'agitent au théâtre dans le tourbillon des pirouettes ? Honteux divertissement, qui souille nos malheureux regards⁷³. »

Il admire le fait que des hommes soient capables de jouer des rôles de femme, ce qui indigné les auteurs chrétiens qui vitupèrent contre ces histrions efféminés ou eunuques⁷⁴. Il considère que

les représentations théâtrales sont utiles dans la mesure où elles distraient les hommes de leurs soucis et sont pour eux source de plaisir (§ 10 et 11). Il est, sur ce point aussi, en contradiction avec la tradition chrétienne. Ainsi Clément d'Alexandrie affirme-t-il :

« Et si l'on me dit qu'il faut accepter les spectacles comme une sorte d'amusement pour la joie, j'affirmerai que les cités n'ont pas pris une sage décision, qui prennent au sérieux même l'amusement. [...] On ne doit jamais acheter l'oubli des soucis au prix d'occupations futiles⁷⁵. »

Qui plus est, il évoque même, sans la moindre gêne, des divinités païennes fréquemment représentées, personnages que Cyprien, par exemple, dénonce comme des modèles d'immoralité, outre leur paganisme :

« Ils représentent l'impudique Vénus, l'adultère Mars, leur fameux Jupiter, le premier moins par sa souveraineté que par ses vices, brûlant, avec ses foudres, pour des amours terrestres, tantôt blanchissant sous les plumes d'un cygne, tantôt se répandant en une pluie d'or, tantôt s'élançant avec le concours d'un oiseau pour enlever des adolescents⁷⁶. »

La suite est devenue caduque à l'époque de Cassiodore et permet de commencer à comprendre la différence de ton entre ces deux textes qui ont pourtant le même objet :

JÉRÔME, *Ep.* 43, 3.

AUGUSTIN, par ex., *Conf.*, III, 2 et VI, 8.

PRUDENCE, *Hamartigenia*, 310 sq.

SALVIEN, *de Gub. Dei*, VI, 2.

Parmi ces textes, les attaques les plus violentes et les plus développées sont celles de Cyprien, de Prudence et de Salvien qui écrit entre 440 et 450, soit une soixantaine d'années seulement avant Cassiodore.

⁷² Paris, 1933.

⁷³ PRUDENCE, *Hamartigenia*, v. 312-315, traduction de M. LAVARENNE, CUF, Belles Lettres, 1961 : *Idcircone, rogo, speculatrix pupula molli subdita palpebrae est, ut turpia semiuirorum membra theatri spectet uertigine ferri incestans miseros foedo oblectamine uisus ?*

⁷⁴ Même référence et CYPRIEN, *Ad Donat.*, 8.

⁷⁵ *Paedag.*, III, 11, 77, 3 et 78, 1, traduction de Cl. MONTDÉSERT et Ch. MATRAY, Sources chrétiennes n° 158, Paris 1970. *Εἰ γὰρ καὶ ἐν παιδιᾷς μέρει παραλαβάνεσθαι φήρουσι τὰς θέας εἰς θυμηδίαν, οὐ σωφρονεῖν φήσοιμ' ἂν τὰς πόλεις, αἷς καὶ τὸ παίξειν σπουδάζεται. [...] Τὸ δὲ ῥαθυμεῖν οὐδέποτε ὠνητέον κενοσπουδία.*

⁷⁶ *Ad Donat.*, 8 : *Exprimunt impudicam Venerem, adulterum Martem, Iouem illum suum non magis regno quam uitium principem, in terrenos amores ipsis suis fulminibus ardentem, nunc in plumas oloris albescere, nunc aureo imbri defluere, nunc in puerorum pubescentium raptus ministris aibus prosilire.* Traduction de Jean MOLAGER, Sources chrétiennes, n° 291, Paris 1982.

« Les dieux que l'on vénère, on les imite ; pour leur malheur, les fautes deviennent même des actes religieux⁷⁷. »

Seules deux remarques viennent ici tempérer l'enthousiasme manifeste de Cassiodore, aux paragraphes 6 et 11 : toutes deux admettent une certaine décadence du théâtre puis du mime. Elles expliquent cette corruption non par la nature même des spectacles mais par le passage du temps (*paulatim factum est ; aetas subsequens*) et elles opposent aux *prudētissimi saeculi* et aux *prisci* la lubricité et la dépravation de l'époque suivante, alors que les pourfendeurs chrétiens du théâtre ne lui accordent aucun âge d'or. La sentence du paragraphe 11 (*ubi aetas subsequens miscens lubrica priscorum inuenta traxit ad uitia et quod honestae causa delectationis repertum est, ad uoluptates corporeas praecipitatis mentibus impulerunt*) sonne comme une concession à la tradition chrétienne, comme un remords de Cassiodore qui ne cherche par ailleurs pas à masquer son attirance pour les spectacles de mimes et pantomimes. Cette réserve est immédiatement démentie par la phrase suivante, qui applaudit Rome d'avoir adopté les rites théâtraux. L'adverbe *inutiliter* qu'elle contient est déplacé et s'explique vraisemblablement par un problème de transmission de texte⁷⁸.

Trois raisons peuvent expliquer l'attitude favorable de Cassiodore envers le théâtre et le fait qu'il se démarque en cela de la tradition chrétienne : d'abord, son amour de l'Antiquité et son souci majeur de sauver la mémoire, de garder intact le lien avec le passé de Rome, le poussent à assumer l'ensemble de la culture. Ses prédécesseurs

⁷⁷ *Ad Donat.*, 8 : *Deos suos, quos ueneratur, imitatur : fiunt miseris et religiosa delicta.*

⁷⁸ D'après l'édition de Th. Mommsen, deux manuscrits présentent la variante *utiliter* qui s'accorde mieux avec le reste du texte. L'édition de A.J. Fridh ne souffle pas mot de cette difficulté.

chrétiens des III^e, IV^e et V^e siècles pouvaient s'élever de toute leur énergie contre des réalités bien vivantes comme les spectacles ; mais à présent, ce genre de représentation ne constitue plus un danger pour le christianisme mais une manifestation de la romanité au milieu d'un monde barbare.

Il ne faut ensuite pas oublier que Cassiodore parle au nom du roi, et non pas en tant que particulier ou chrétien, même s'il peut laisser transparaître ses goûts et ses idées. Aussi les jugements ici exprimés sont-ils au moins censés être ceux de Théodoric dont les préoccupations sont avant tout politiques : le roi, qui de plus est arien, cherche à se concilier ses sujets, quelles que soient ses positions personnelles. Or, le peuple apprécie toujours beaucoup les spectacles, comme dans les siècles précédents, et un roi qui veut être populaire ne peut interdire ni même condamner ce qui plaît. Ainsi, dans la lettre V, 42, Théodoric, *alias* Cassiodore, après avoir déploré à plusieurs reprises la cruauté et l'inhumanité des chasses, ajoute « qu'il est cependant nécessaire de montrer de tels spectacles au peuple » et qu'il faut, par devoir politique, offrir des jeux que la conscience réprouve⁷⁹. De même, Ennode, dans le texte que nous avons déjà cité plus haut et qui parle en chrétien, sans préoccupation politique, laisse entendre que s'intéresser au théâtre et aux mimes revient à plaire au plus grand nombre

⁷⁹ Cf. aussi *Variae* III, 51, 13 : *nam quicquid aestimat (turba) uoluptuosum, hoc et ad beatitudinem temporum iudicat applicandum. Quapropter largiamur expensas, non semper ex iudicio demus. Expedit interdum desipere, ut populi possimus desiderata gaudia continere* : « tout ce qu'elle prise comme délicieux, elle juge, c'est un fait, devoir l'appliquer aussi au bonheur du règne. Prodigions par conséquent des largesses, ne donnons pas uniquement selon notre jugement. Il est utile, de temps à autre, d'agir contre la sagesse afin de pouvoir contenir les joies auxquelles aspire le peuple. »

et à flatter⁸⁰. Dans ces conditions, si des spectacles qui mettent en jeu la vie d'hommes sont tolérés, les représentations théâtrales peuvent paraître relativement inoffensives à Cassiodore et ces distractions qui adoucissent la vie appellent l'indulgence.

Conclusion

La restauration matérielle du théâtre, intéressante en elle-même, est par ailleurs symbolique de la politique d'ensemble de Théodoric et de ses successeurs immédiats, qui cherche à maintenir, voire à renforcer, l'éclat et la grandeur qu'avait l'Italie impériale, que ce soit au point de vue artistique, culturel, social ou politique. Pour ce faire, et par la force des choses, ils ont accepté d'assumer une certaine continuité et de s'appuyer sur le passé, tout en apposant sur cet héritage leur propre marque, ce qu'exprime très bien la dernière phrase du texte que j'ai présenté, *nostris temporibus uideatur antiquitas innouata*.

Leur effort a été de courte durée, brisé par la guerre de reconquête de l'Italie menée par Justinien ; le théâtre de Pompée, s'il leur a survécu, comme bien des monuments, a perdu assez rapidement, semble-t-il, sa destination première et sa splendeur et cette restauration ordonnée par Théodoric, si elle a été effectuée, est sans doute la dernière qu'il a connue. Il est encore signalé, au VIII^e siècle, comme une curiosité par l'*Itinéraire* d'Einsiedeln⁸¹. On le retrouve ensuite au XIII^e siècle, utilisé comme forteresse par la famille

Orsini⁸² ; il est par la suite peu à peu recouvert par des constructions diverses, maisons, églises, palais et rues.

Ce texte apporte un certain nombre d'éléments de réponse à la question que nous formulions au début de ce travail et qui nécessiterait une enquête beaucoup plus large. Dans le cas présent, le recours à l'archéologie pour compléter ou confirmer les informations données par Cassiodore est décevant, à cause de la disparition presque complète du théâtre et de la profondeur d'enfouissement à laquelle se trouve une partie des structures, à cause de l'absence de publication de certaines fouilles et de l'absence de données sur le VI^e siècle.

L'examen de ce texte permet d'affirmer l'existence d'une triple continuité, monumentale et politique d'abord : le patrimoine architectural public n'est pas laissé à l'abandon, bien au contraire et quoique l'on ne puisse savoir si, dans le cas du théâtre, les ordres de Théodoric ont été suivis d'effet, d'autres témoignages textuels, archéologiques et épigraphiques prouvent l'existence d'une politique édilitaire importante et organisée. Celle-ci se signale notamment par le respect manifesté envers les édifices antiques de Rome et une attitude qui ressemble beaucoup au souci moderne de protection des monuments historiques, à la surveillance et à l'entretien desquels est nommé un architecte en chef, une sorte de surintendant⁸³. Les souvenirs matériels et imposants que sont les monuments, ancrent la vie quotidienne dans un cadre antique, donnent un point d'attache et un

⁸⁰ *Non apud eos sermo de ludicris nec pantomimorum uix ignoscenda commemoratio. Illi auram popularem per pudoris detrimenta non capiunt : contenti rectis magis placere quam plurimis, sortiuntur de innocenti actione testimonium.* Cf. note 61.

⁸¹ Cf. A.M. CAPOFERRO CENCETTI, « Variazioni nel tempo dell'identità funzionale di un monumento : il teatro di Pompeo », in *Riv. di archeologia* III, 1979, p. 74.

⁸² Cf. H. JORDAN, *Topographie der Stadt Rom im Altertum*, Berlin, 1907, t. III, p. 529 ; E. RODOCANACHI, *Les monuments de Rome après la chute de l'empire*, 1914 ; et G. MARCHETTI LONGHI, « Theatrum lapideum », in *Capitolium* II, 1926-27, p. 537-39.

⁸³ *Variae* VII, 15.

corps à des éléments plus immatériels de la culture et témoignent de la persistance de ces derniers.

En effet, ce texte présente un autre aspect plus subtil de la continuité, à savoir, dans les milieux aristocratiques romains, une continuité des traditions familiales, une transmission naturelle et vivante de l'héritage du passé, soutenue par la politique de Théodoric favorable au Sénat, dans ces années-là. Enfin, la troisième continuité observable est d'ordre culturel et prend plusieurs aspects, celui de l'érudition – les informations, références et citations de Cassiodore sont puisées dans le vaste réservoir des connaissances ou des erreurs antiques –, celui, plus populaire, de la permanence des spectacles largement attestée par d'autres témoignages de Cassiodore et de Procope : non seulement les spectacles subsistent, mais ils ne semblent pas avoir changé de forme par rapport aux deux siècles précédents et les goûts du public ne se sont visiblement pas modifiés. Il faut cependant apporter une restriction à cette constatation : Rome n'est pas représentative de l'ensemble du royaume dans ce domaine et les spectacles paraissent désormais, et sans doute depuis plusieurs dizaines d'années, être réservés aux plus grandes villes. Dans ce domaine également, une volonté politique est nécessaire pour subvenir à leurs frais et à leur organisation.

Ce texte offre aussi, à côté de la permanence de ces réalités, un bon exemple d'évolution des mentalités, avec l'attitude de Cassiodore, pourtant chrétien, vis-à-vis des spectacles théâtraux. Sa position n'est certes pas partagée par tous les chrétiens de l'époque⁸⁴ mais sa seule existence montre qu'il est possible de penser autrement et que des réalités similaires ne sont plus forcément perçues de la même manière qu'un siècle ou deux auparavant, par suite du changement de contexte.

Dans l'appréciation de la continuité des formes de romanité surgit un obstacle dû à la difficulté de dater le début des évolutions éventuelles et des ruptures partielles : en effet, la deuxième partie du V^e siècle est si troublée, si différenciée selon les régions et si peu documentée pour l'Italie que nous la connaissons mal dans le détail, bien plus mal que le début du siècle suivant. Il est souvent impossible de déterminer ce qui a momentanément disparu ou cessé durant ces décennies et de distinguer ce qui a toujours perduré de ce qui a repris plus tard. Aussi faut-il se demander si les formes de continuité que nous percevons ne sont pas parfois plutôt des reprises, spontanées ou voulues, voire des renaissances.

Valérie Fauvinet-Ranson

⁸⁴ Cf. les propos d'Ennode que nous avons cités, notes 61 et 80.