

Cicéron et la tragédie: les citations de poètes dans les livres II-IV des «Tusculanes»

Cicéron cite assez souvent les poètes tragiques. Il nous paraît intéressant d'examiner ici quelques-unes de ces citations, pour chercher si elles permettent de définir chez l'auteur un état d'esprit relatif à la question même du tragique. Nous n'aborderons pas directement les témoignages qu'on trouve dans les lettres et dans les discours: ils relèvent de la vie pratique et de la sociologie. L'étude a déjà été faite, notamment par C. Nicolet dans son *Métier de citoyen*. Elle porte en particulier sur certains passages du *Pro Sestio*¹ et atteste que la fonction du théâtre est liée, à Rome, aux conditions mêmes du spectacle: elles permettent au public d'utiliser le jeu des allusions littéraires ou mythologiques pour manifester son indépendance. Elles favorisent aussi l'expression politique de certains groupes sociaux, ceux qui se distinguent par leur culture et qui s'intéressent dès lors au langage littéraire. Cicéron est défendu par le public du théâtre contre Clodius et ses amis plébéiens. Il faudrait étudier dans le même esprit la création tragique à Rome dans cette période. Elle se trouve en décadence mais on voit autour de César des hommes comme Quintus Cicéron s'y adonner².

L'orateur ne suit pas un tel exemple. Il est sans doute retenu par ses idées philosophiques. Tel est précisément le point que nous voulons scruter ici. Nous ne pouvons naturellement étudier toutes les citations des tragiques chez Cicéron. Nous nous en tiendrons aux *Tusculanes*. Elles consti-

1 115-28 (cf. 106): Claude Nicolet commente et présente tout le passage; il donne aussi un grand nombre d'autres références (p. 479 sqq.).

2 Cf. les lettres de l'année 54.

tuent à nos yeux un ouvrage privilégié, qui permet d'examiner avec précision comment Cicéron résout les problèmes posés par la rencontre du théâtre (principalement tragique) et de la philosophie.

Nous croyons en effet que les citations d'auteurs tragiques n'ont pas seulement un caractère esthétique et décoratif. Elles s'inscrivent dans des querelles où les philosophes dont Cicéron s'inspire ont pris des positions précises. Les deux principaux sont Platon et Aristote. Le premier a chassé les poètes de sa république; le second, au contraire, a rendu un sens philosophique au théâtre tragique en s'appuyant notamment sur sa théorie de la *catharsis*. Qu'en est-il de Cicéron? Nous essayerons de répondre en nous appuyant sur les citations présentes dans les *Tusculanes* 2-4. D'emblée, nous pouvons formuler une idée générale qui nous guidera: l'orateur se trouve, en tant qu'élève des deux écoles — l'Académie et le Lycée — au coeur d'un débat très ancien qui opposait sophistique et philosophie. Lorsque Platon récuse le théâtre, dans lequel il voit l'école de l'apparence et l'illustration du désir déraisonnable, il place ses auteurs aux côtés des sophistes et leur adresse les mêmes reproches qu'à eux. Aristote, au contraire, procède pour lui comme pour la rhétorique: il essaie de le réconcilier avec la raison. Cicéron, quant à lui, essaie de réconcilier Aristote et Platon. Il le fait en orateur. Il doit tenir compte aussi des enseignements philosophiques qui se sont développés après le temps de ces maîtres.

Cela nous dicte notre méthode. Nous allons étudier successivement les points de vue de Platon et d'Aristote, tels qu'ils se reflètent dans les *Tusculanes*. Nous passerons ensuite aux autres écoles et nous verrons ainsi que la position de Cicéron est originale et cohérente et qu'elle a pu exercer une influence sur l'histoire ultérieure de la poétique théâtrale.

Commençons donc par Platon. Il critique durement les poètes. Cicéron semble le suivre dans deux textes des *Tusculanes*. En 4, 70, il leur reproche de proclamer la toute-puissance de l'amour: *sed poetas ludere sinamus, quorum fabulis in hoc flagitio uersari ipsum uidemus louem. Ad magistros uirtutis philosophos ueniamus...* Ne sent-on pas

comme une nuance d'ironie à l'égard des philosophes? Ne nous y arrêtons pas, cependant, et venons à un second texte. Il est en 2, 27: cette fois, Cicéron se réfère directement à Platon. Les poètes tragiques représentent des héros qui souffrent et qui résistent mal à leur souffrance: ils se lamentent, ils deviennent des exemples, des modèles de mollesse. De surcroît, comme les oeuvres des poètes sont agréables et séduisantes, elles tendent à «briser tous les ressorts de la vertu». L'auteur conclut: *Recte igitur a Platone eiciuntur ex ea ciuitate, quam finxit ille, cum optimos mores et optimum rei publicae statum exquireret.*

Pourtant les Romains, dès leur enfance, lisent des tragédies et les considèrent comme des matières de l'*eruditio liberalis* et de la *doctrina*. Cicéron affecte de s'en montrer choqué. Mais il enchaîne aussitôt en remarquant que les philosophes des diverses sectes n'ont pas commis moins d'erreurs que les poètes. Le scepticisme de l'Académie, ou du moins son sens des relativités, apparaît ici.

Nous comprenons dès lors pourquoi Cicéron ne chasse pas les poètes de son oeuvre. Il a pour cela des raisons philologiques que le *De oratore* a déjà données: on trouve chez Ennius et ses pairs le vieux latin dans sa pureté; s'il s'agit des auteurs grecs, la traduction est un excellent exercice³. Mais la philosophie intervient aussi de plusieurs manières, là même où elle paraît absente. D'abord, nous constatons que Cicéron évite les citations poétiques dans les passages purement dialectiques où il expose la philosophie stoïcienne et sa technicité. Elles interviennent au contraire dans les développements de type oratoire où l'écrivain cherche à toucher ses auditeurs par le caractère persuasif de son style. Il s'inspire alors, comme il le faisait déjà dans les *Paradoxa Stoicorum*, d'une éloquence philosophique mise au point par les Péripatéticiens et il l'applique à sa propre doctrine. D'autre part, nous observons (et la suite de notre exposé le confirmera) que les citations tragiques peuvent avoir un double caractère. Tantôt elles exaltent la grandeur de l'homme, tantôt ses faiblesses. Mais toujours elles sont vraies, en ce sens qu'elles décrivent des aspects réels de l'humanité. Le théâtre ainsi compris ne propose pas des

3 *De oratore* 1, 154 sqq.

thèses ou des préceptes mais il présente des types, dont la valeur est universelle. Entre Platon et Cicéron, il y a eu Théophraste et sa théorie des «caractères», qui était issue de la logique et de la psychologie aristotéliennes. Donc, de deux manières, dans la persuasion philosophique et dans la typologie, nous retrouvons chez Cicéron l'influence du Lycée.

La théorie de la *catharsis* est-elle aussi présente chez notre auteur? On peut sans doute objecter que notre question est trop ambitieuse. Il semble difficile de lui donner une réponse à partir de quelques citations. Nous essayerons pourtant d'apporter des suggestions. Nous croyons pouvoir le faire parce que les *Tusculanes*, en 3 et 4, traitent des passions, dont il s'agit également dans les textes célèbres d'Aristote.

On sait que les commentateurs s'interrogent beaucoup à leur sujet. La tendance actuelle est d'insister sur le caractère esthétique et non moral de la doctrine qu'ils présentent⁴. Cependant, les travaux les plus récents soulignent, jusque chez Platon, la force du courant «médical»⁵. D'autre part, l'idée d'une esthétique «pure» est assez anachronique par rapport aux Anciens... Il nous semble plutôt qu'il faut trouver dans une métaphore médicale et religieuse à la fois le moyen de concilier la psychologie, l'éthique et l'imagination poétique. Or les textes de Cicéron vont tout à fait dans ce sens.

Ils apparaissent essentiellement au 1.4, lorsque l'auteur procède à l'étude individuelle des différentes passions. Il s'intéresse notamment à la crainte (19 sqq.) et à la pitié (56) et, chaque fois, il affirme leur totale inutilité. C'est uniquement pour cela qu'il se réfère à la tragédie, d'abord à propos d'*Alcméon* (19), ensuite à propos de Tantale (35). Or on sait que la peur et la pitié sont les deux passions qui, mises en oeuvre par la musique des poètes, permettent la *catharsis* tragique. On ne trouve aucune allusion à cette doctrine dans les *Tusculanes*. Il semble même que Cicéron l'attaque dans ce qui fait son fondement même: la convic-

4 Cf. par exemple sur la *Poétique* l'ouvrage de P. Somville.

5 Sans traiter précisément de la *catharsis*, la thèse de J. Pigeaud sur *La maladie de l'âme* va dans ce sens.

tion que certaines passions sont utiles parce qu'elles sont conformes à la nature et qu'on en fait un usage mesuré. Nous croyons qu'une telle doctrine est impliquée par la théorie de la *catharsis*. Or Cicéron l'a très vivement combattue dans le livre 3 (73 sq.). Pour lui, pour les Stoïciens, dont il s'inspire alors, la passion est toujours contraire à la nature; elle engendre désordre et démesure et ne souffre pas la *mediocritas*. Dès lors, une nouvelle conception de la tragédie se dessine: ce genre littéraire tend seulement à la description des excès de la passion et il vise à la lucidité plutôt qu'à la sympathie.

Notre analyse reste négative. Nous avons montré ce que la *catharsis* n'est pas chez Cicéron, mais nous n'avons pas trouvé de texte où il en parle explicitement. Nous sommes donc obligé de faire une exception à notre propos et de quitter un instant les *Tusculanes*. Cicéron présente une fois une allusion à la «purification» en se référant en même temps à la tragédie. Il emploie alors le mot *expiatio* (et non *purgatio*). La texte se trouve dans le *De legibus* 1, 40. L'auteur explique que, des fautes qu'il peut commettre contre la Nouvelle Académie, il n'a pas à se purifier par des fumigations: *At uero scelerum in homines atque impietatum nulla expiatio est*. Et Cicéron, ayant ainsi indiqué qu'on ne peut laver aussi facilement les fautes contre les hommes et les dieux, ajoute ce commentaire: *Itaque poenas luunt, non tam iudiciis (...) at eos agitant insectanturque furiae, non ardentibus taedis sicut in fabulis, sed angore conscientiae fraudisque cruciatu...* Voici le véritable sens de la tragédie: elle nous fait penser à Oreste; sa fonction n'est pas d'agir sur nous d'une manière irrationnelle, mais elle nous renvoie vers notre conscience. Par des images mythiques, elle rend manifeste la douleur que nous causent nos fautes. Car on sait depuis Platon que le coupable n'est jamais heureux.

Nous comprenons donc maintenant quel est le véritable usage de la tragédie. Nous constatons que, par une voie détournée, nous sommes revenu à Platon. Notons que le thème de la mauvaise conscience apparaît souvent chez Cicéron. Il l'applique à Pison dans l'*In Pisonem*⁶. Il nous

6 *In Pisonem*, 98 sq.

reste maintenant à faire un pas de plus et à chercher quelle a pu être l'influence sur Cicéron des écoles postérieures au Platonisme et à l'Aristotélisme.

Cicéron se sert des exemples tragiques pour critiquer l'Épicurisme. En III, 43 sqq., il nous montre que les peines de Télamon et d'Andromaque ne peuvent être consolées par les moyens qu'on prévoyait dans le Jardin. Il s'agit en effet de malheurs spirituels auxquels les remèdes corporels n'apportent aucun allègement. D'autre part, Épicure a tort de contester le rôle que peut tenir dans une consolation la méditation préalable sur les maux. La tragédie, qui exprime l'expérience commune, conduit à des observations opposées (cf. III, 58: Cicéron cite le *Télamon* d'Ennius et le *Thésée* d'Euripide).

On voit qu'il utilise ainsi les textes tragiques comme *exempla* où le sens commun rejoint la réflexion philosophique. La même pratique va nous apparaître, d'une manière plus développée, à propos de l'enseignement des Stoïciens.

Il s'agit surtout du livre 2 des *Tusculanes* et du problème de la douleur. Nous avons cité en commençant le texte platonicien dans lequel Cicéron reproche aux poètes tragiques d'avoir représenté des héros qui gémissent, qui hurlent, qui cèdent à leur douleur. Il n'empêche que notre auteur montre envers de tels textes une singulière complaisance: il traduit, dans Accius, Sophocle, Eschyle, les plaintes de Philoctète, celles d'Hercule sur l'Oeta et de Prométhée enchaîné (2, 19-25). Il est trop orateur pour ne pas sentir la beauté du cri tragique. On pourrait cependant s'étonner, si l'on ne constatait qu'en fait Cicéron donne plus ou moins raison au poète. Philoctète, Hercule sont d'authentiques héros et pourtant ils souffrent. Sur ce sujet, les poètes sont les meilleurs témoins car, d'une part, ils expriment le sens commun et, d'autre part, ils le font en dehors des affadissements vulgaires. Or notre auteur s'intéresse beaucoup à leurs constatations. Car il s'oppose aux Stoïciens, qui niaient la réalité même de la douleur, qui voyaient en elle, en quelque façon, une apparence, une illusion, qui la classaient parmi les «indifférents». L'interprétation des textes tragiques apparaît donc comme nuancée. Leurs auteurs ont raison d'indiquer que même les héros peuvent souffrir. Ils

ont tort s'ils les montrent vaincus par la douleur. Le sage souffre, on ne peut le nier, mais, par le courage et la patience, il surmonte sa douleur, Cicéron résout ainsi le problème que lui posait la terminologie stoïcienne. Il ne veut pas dire que la douleur est un «indifférent» ni qu'elle doit seulement être «rejetée». Il parle le langage commun et il dit qu'elle est un mal. Mais il ajoute que le courage héroïque, qui fait partie des vertus d'un homme véritable, permet de la vaincre totalement. Il observe à ce propos une différence entre les poètes grecs et romains. Les premiers se laissent aller à quelque complaisance lorsqu'ils décrivent la douleur des personnages de l'épopée. Au contraire, Ennius, dans l'*Hectoris lytra*, montre comment un héros blessé surmonte sa blessure et il en va de même lorsque Pacuvius décrit les maux d'Ulysse⁷.

L'expérience tragique devient ici celle de l'héroïsme qui seul permet de vaincre le mal sans avoir la vaine prétention de le nier. Nous touchons un des points essentiels de la pensée cicéronienne, l'un des aspects par lesquels notre auteur affirme son originalité et se démarque de la doctrine stoïcienne.

Mais, tout en lui donnant des inflexions particulières, il la suit souvent de plus près. On s'en aperçoit notamment à propos de sa théorie de l'*aegritudo*: celle-ci constitue en quelque façon la passion fondamentale dont toutes les autres procèdent. Elle naît d'une sorte de consentement à la douleur, d'un assentiment initial donné à cette opinion fautive qu'est toute passion. Or, ici encore, on peut trouver dans la tragédie des exemples qui attestent combien les passionnés chérissent leur mal. Pour nous en persuader, Cicéron cite des vers attribués à Thyeste et Aétès (3, 28-27). Voici comment Ennius fait parler le premier:

«Nolite, inquit, hospites ad me adire! Ilico istis
ne contagio mea bonis umbrae obsit,
tanta uis sceleris in corpore haeret...».

⁷ *Hectoris lytra*: 2, 38 sq.; il s'agit dans cette tragédie d'Ennius du courage d'Eurypylos blessé. Cicéron le compare aux vétérans de l'armée romaine. En 2, 48, il évoque la *Niptra* de Pacuvius, qui transposait dans un langage plus ferme les plaintes d'Ulysse blessé, telles que les avait décrites Sophocle.

La texte est doublement intéressant: il montre que le passionné se fait horreur à lui-même, qu'il ne peut pas se pardonner et qu'il consent à l'inquiétude. Et il indique en même temps qu'une telle angoisse naît de la mauvaise conscience, dont nous avons marqué le rôle dans la conception cicéronienne de la purification tragique⁸.

La tragédie, nous devons le répéter, tend ainsi vers la lucidité. Une dernière question se pose alors: faut-il voir en Cicéro un adepte de la froide raison qui garde, par rapport à l'émotion tragique, la même «distance» que réclamera plus tard un Bertolt Brecht? La réponse sera largement affirmative. Le bon usage de la tragédie consiste à prendre conscience de nos passions. Il en va de même pour la comédie et Cicéron cite, en 3, 65, l'*Héautontimorouménos*: tout passionné est le bourreau de soi-même. Cependant, il faut ajouter quelques nuances. Notre auteur ne renonce pas à présenter une défense de l'émotion.

Il le fait (2, 54 sq.) à propos de l'idée de *furor*. La véhémence de l'acteur tragique ne doit pas être totalement récusée. Elle peut favoriser la tension de l'âme, qui lui donne plus de force pour résister à la douleur. Certes, un tel effort nous conduit le plus souvent à serrer les dents. Il aboutit au silence. Mais il se traduit parfois aussi par l'exagération des gestes. Cicéron évoque les mimiques passionnées de l'orateur Antoine, allant jusqu'à frapper la terre de son genou, et il conclut: *cuius contentionis cum tanta vis sit, si gemitus in dolore ad confirmandum animum ualebit, utemur* (57). Oui, les gémissements eux-mêmes peuvent aider à l'affermissement de notre âme.

Une telle manière de voir permet à Cicéron de traiter originalement le paradoxe du comédien. On ne doit pas établir, chez lui ou chez l'orateur, une distinction trop tranchée entre l'émotion et la lucidité. En réalité, l'émotion naît du vrai. Elle n'est pas ignorée du sage, dont le seul effort tend à éviter qu'elle ne naisse de l'opinion menteuse ou illusoire: alors, il y aurait passion. Mais Cicéron, nous n'avons cessé de le souligner, ne prône nullement l'insensibilité. L'acteur le plus détaché est celui qui accepte le plus tota-

⁸ Nous laissons ici de côté l'insistance sur l'idée de *contagio*, qui est elle aussi très remarquable.

lement les émotions vraies. Il s'agit de l'amour de la beauté, qui est avant tout beauté morale, associée au rayonnement de la gloire (2, 58): ici se fonde la relation entre gloire et tragédie, qui gardera tant d'importance chez Corneille ou les Romantiques. Il s'agit aussi des «trois constances», les vertus stoïciennes qui doublent les passions en gardant, au cœur de la pure raison, ce qu'elles pourraient avoir de séduisant⁹: la peur n'est pas permise, mais la prudente prévoyance est recommandée; le désir doit inspirer la défiance mais la volonté est un désir raisonnable; la volupté mérite condamnation mais la joie (*gaudium* plutôt que *laetitia*) est conforme à la sagesse. Le bon usage du théâtre ou de la tragédie n'exclut pas de tels mouvements de l'âme. Il en va de même de l'amour. S'il est la passion des amants, on doit le rejeter et la comédie ne se prive pas de le railler. Mais s'il apparaît, de manière désintéressée, comme la *caritas generis humani*, on doit le glorifier: c'est pourquoi la comédie condamne tous les types d'atrabilaires ou de misanthropes (3, 65).

L'expérience théâtrale peut donc être celle de l'émotion associée à la raison. Elle permet de lutter en même temps contre l'insensibilité et contre les désordres de l'âme. Il faut ajouter à cela un dernier type d'observations: la tragédie nous enseigne à parler à la douleur.

L'art de la consolation se trouve en jeu. Cicéron en parle beaucoup à la fin du livre 3 (60 sqq.). Il indique que la seule douleur véritable est de se trouver privé de vertu. Une telle souffrance ne peut guère être supportée avec sérénité; la raison en vient pourtant à bout dans une large mesure puisqu'elle nous fait progresser sur le chemin du bien. Mais, devant la plupart des passions, la raison ne suffit pas. En effet, elles suscitent un état de trouble qui rend l'âme incapable de discerner ce qui est raisonnable: elle est hors d'état de donner un juste assentiment. Il faut donc tenir compte des circonstances¹⁰, varier le langage qu'on emploie.

⁹ 4, 12-14 (cf. 66 pour *gaudium* et *laetitia*).

¹⁰ Cf. 3, 77. Cicéron critique la théorie de Cléanthe qui croyait qu'il suffisait de faire parler la raison: «Si on réussit à persuader à une personne qu'il n'est point d'autre mal que la honte, ce n'est pas de sa douleur mais de sa sottise qu'on l'aura soulagée. Or, ce n'était pas le moment de lui faire la leçon» (trad. J. Humbert, C.U.F.). Le texte latin est: *alienum autem*

Pour nous le faire mieux comprendre, Cicéron donne des citations qu'il emprunte à Eschyle (3, 76). Quels sont donc les procédés, les arguments qui viennent parfois s'ajouter à la simple présentation des exigences rationnelles? D'abord, on peut dire à celui qui souffre que le temps lui apportera l'apaisement; on peut aussi lui rappeler qu'il n'est pas le seul à souffrir et lui apporter des *exempla* analogues à son cas. Tout cela est assez étranger au seul argument qui relève vraiment de la raison: la passion est une opinion fautive sur les biens et les maux. Ni le temps ni les exemples ne font rien à l'affaire. Mais de telles suggestions peuvent contribuer à l'apaisement préalable de l'âme et la rendre ainsi plus disponible aux propos de la raison. Or, nous avons assez dit que la tragédie nous propose des exemples de passion. Paradoxalement, elle apparaît ainsi comme un des moyens de la consolation.

Nous sommes arrivé au terme de notre analyse. Nous croyons avoir expliqué la place importante que tiennent les citations des tragiques dans les livres 2-4 des *Tusculanes*. Nous avons marqué aussi qu'elles possèdent assez de cohérence d'ensemble pour qu'on puisse reconstituer l'attitude générale de Cicéron devant le théâtre.

Il ne chasse pas les poètes de son oeuvre. Il se veut pourtant fidèle à Platon. Mais il l'est aussi à Aristote. *Les exempla* qu'il trouve dans le théâtre tragique lui permettent de faire appel au langage commun pour décrire des expériences typiques. La tragédie a une portée ambiguë: elle peut encourager à la faiblesse, elle peut aussi servir la sagesse. Cicéron rejoint ainsi l'idéal platonicien avec des moyens qui sont ceux d'Aristote et qui se rattachent à la rhétorique, dont l'école péripatéticienne avait fait grand cas.

De là vient une différence importante entre la pensée de Cicéron et celle du Stagiritte. Chez l'auteur latin, la *catharsis* disparaît ou prend une valeur tout à fait nouvelle. Il ne croit pas au bon usage des passions, même de la pitié ou de la crainte. La seule purification est celle qui s'accomplit par le progrès de la connaissance, par la victoire sur l'opi-

tempus docendi. On sent que Cicéron ne veut pas renoncer aux pouvoirs du *mouere* et du *delectare*.

nion. Elle n'est pas seulement esthétique mais, selon l'idéal des Stoïciens, à la fois psychologique et morale. Elle n'exclut pas la sensibilité, le mouvement de l'âme mais elle les fait procéder des mouvements mêmes de la raison. Dès lors, on s'aperçoit que la tragédie décrit volontiers cette complaisance envers l'erreur qui s'exprime dans l'*aegritudo* (il faudrait relire dans un tel esprit le théâtre de Sénèque) et qu'elle peut aussi, surtout chez les Romains, mettre autant que l'épopée l'accent sur les pouvoirs du courage, seul capable de vaincre entièrement la douleur, qui pourtant n'a rien d'indifférent.

Nous ne croyons pas que nos observations soient gratuites ou sans intérêt. Les remarques et les citations de Cicéron ont eu une grande importance pour l'histoire du théâtre. Elles témoignent d'une évolution des mentalités qui s'explique peut-être par l'expérience même que les philosophes avaient de la poétique tragique¹¹. Cicéron se tient entre Aristote et Sénèque. Il aide la tragédie à se transformer. Au lieu de décrire harmonieusement des passions mélangées où le vice et la vertu se rencontrent (telle est la tendance du Stagirite, qui ne cesse de méditer sur de tels mélanges), elle dégage des types psychologiques extrêmes où s'expriment, dans l'analyse des âmes, l'aveuglement, l'illusion, la fureur de la passion. On ira jusqu'à Racine, en passant par les grands commentateurs du XVI^e siècle, tel Robortello. Ou bien, avec eux aussi, on se tournera vers la source épique; on dessinera des images d'héroïsme, on cherchera l'admiration, avant Corneille: on ira même plus loin que lui en affirmant que l'expérience du courage résout le problème du mal.

La portée de telles tentatives est considérable. Elles permettent sans doute de concilier les interprétations qu'on a proposées pour le théâtre classique¹². Les unes insistent sur la psychologie, les autres sur la morale, d'autres enfin

11 Les philosophes stoïciens semblent avoir souvent évoqué le cas des héros tragiques. En particulier, Chrysippe «copia à peu près toute la *Médée* d'Euripide» (Diogène Laërce 7, 180); cf. J. Pigeaud, *La maladie de l'âme*, p. 375 sqq.

12 Nous laissons ici de côté le spectacle proprement dit, qui joue évidemment un rôle essentiel dans l'histoire du théâtre mais qui n'entre pas dans notre sujet.

sur l'esthétique des situations et sur le langage théâtral. Mais Cicéron établit un lien entre les trois aspects. Le théâtre est langage universel, reposant sur la stylisation des mythes; il ne peut se comprendre qu'en fonction de la psychologie des passions, mais elle n'est pas une fin en soi. Dans la doctrine stoïco-platonicienne, elle est liée à une ontologie concrète où interviennent à la fois le temps, les situations politiques, l'opinion et l'idéal. Ici comme ailleurs, Cicéron décrit dans toutes leurs dimensions les exigences diverses de la culture et de la création.

ALAIN MICHEL
Université de la Sorbonne