

Les captives et le pantomime : Deux rencontres de l'empereur Julien (Ammien Marcellin 24, 4, 25-27)

Au cours de l'offensive en Mésopotamie qui lui sera fatale, l'empereur Julien parvient, au printemps 363, devant la ville forte de Mahozamalcha - l'un des derniers verrous perses sur la route de la capitale ennemie : Ctésiphon. Après un siège de plusieurs jours, marqué de combats acharnés, les Romains enlèvent la position, et massacrent la population et la garnison, à l'exception du commandant, que grâcie Julien¹. Ammien achève son récit de ces événements par quelques précisions sur le comportement de l'empereur :

«Ainsi donc on répartit le butin, en stricte proportion des mérites et des efforts. Lui, en homme qui se contentait de peu, recueillit un enfant muet qu'on lui avait présenté, un pantomime qui multipliait les expressions, et excellait, en prenant des mines pleines de grâce. Il valait trois pièces d'or : c'était, pour la victoire que l'empereur avait procurée, une récompense agréable, de son point de vue, et bienvenue. Quant aux vierges dont on s'était emparé pour leur belle apparence - commune en Perse où la beauté des femmes est incomparable -, il ne voulut en forcer ni en voir aucune. Il imitait ainsi Alexandre et Scipion l'Africain qui se refusaient à une telle conduite, de peur que le désir ne les brisât, eux qui s'étaient partout distingués en sortant vainqueurs de leurs épreuves².»

Ce bref paragraphe n'ajoute rien à la relation militaire de la campagne de Mésopotamie ; d'ailleurs les trois autres récits que nous en avons conservés,

1. AMM. 24, 4, 25 : «Extractus est autem uiuus, cum satellitibus octoginta, Nabdates, praesidiorum magister, quem, oblatum sibi, cum aliis seruari iussit intactum serenus imperator et clemens». Pour les questions de l'emplacement et du nom de Mahozamalcha, voir J. MATTHEWS, *The Roman Empire of Ammianus* (Londres, 1989), p. 155 sq.

2. *Ibid.* 24, 4, 26-27 : «Diuisa itaque, perpensis meritis et laboribus, praeda, ipse, ut erat paruo contentus, mutum puerum oblatum sibi suscepit, gesticularium multa, quae callebat, nutibus uenustissimis explicantem - et tribus aureis nummis, partae uictoriae praemium iucundum, ut existimabat, et gratum. Ex uirginibus autem, quae speciosae sunt captae (ut in Perside, ubi feminarum pulchritudo excellit), nec contrectare aliquam uoluit nec uidere, Alexandrum imitatus et Africanum qui haec declinabant, ne frangerentur cupiditate qui se inuictos a laboribus praestiterunt.»

ceux de Libanios, Zosime et Malalas, ne contiennent rien de parallèle³. De ces deux épisodes, celui des captives est en apparence le moins motivé. Ammien ne raconte jamais d'anecdote semblable dans ses récits des guerres de Julien, alors que cette pratique était coutumière. Pourquoi insiste-t-il sur la chasteté de l'empereur en cette seule occasion particulière, puisqu'il a déjà fermement précisé que cette vertu était, de manière générale, l'une des plus affirmées chez son héros⁴, et qu'il y reviendra peu après, en commençant par elle le portrait-bilan qu'il fera de Julien, après sa mort⁵. Il faut supposer que la justification de cet épisode doit être cherchée dans son contexte.

Selon toute vraisemblance, l'anecdote du pantomime peut aider à comprendre la valeur de celle des prisonnières, mais elle suscite elle-même quelque perplexité. A coup sûr, cette fois, la singularité de l'événement explique sa mention. Néanmoins, cet incident est-il de nature à renforcer l'image favorable que l'historien présente de Julien ? Que signifie cette attention de l'empereur pour ce qui peut n'apparaître que comme un divertissement de société, au moment où la cité et sa population sont anéanties ? Ammien ne donne aucune justification explicite d'une attitude si peu compréhensible. Ces difficultés, que l'historien ne se serait pas créées à plaisir, établissent, avec une certitude presque complète, l'authenticité de l'événement ; encore faut-il comprendre pourquoi l'historien l'a jugé digne d'être retenu.

L'auteur précise ailleurs que son œuvre n'est pas un recueil d'anecdotes, que le rôle de l'historien est de "suivre la crête des affaires (...), pas de rechercher les détails de faits sans importance"⁶, ni "de faire traîner le récit historique en des incidents obscurs"⁷. En conséquence, tous les éléments de son récit sont choisis, et chacun de ces choix est motivé. L'épisode du pantomime doit être lu comme une indication sur la personnalité de l'empereur. Quant à l'évocation de la rencontre des captives, sans doute élucide-t-elle l'intérêt de Julien pour le jeune artiste.

Ce texte, du reste, ne peut être considéré indépendamment des faits historiques parallèles auxquels l'historien fait référence, ainsi que de leur élaboration par la tradition historiographique. Aussi commencerons-nous par celui de ces deux épisodes qui est longuement attesté : celui des captives. Après avoir précisé de quelle tradition disposait Ammien - et avec quelle diversité de présentations -, nous apprécierons mieux l'originalité de son traitement de cet antique *exemplum*. Nous établirons ensuite les rapports de cet épisode avec celui du jeune artiste, d'abord en précisant à quel type d'art il est ici fait référence, et

3. Cf. LIB., *Or. 19 (Oraison funèbre de Julien)*, § 239 sq. ; ZOS., 3, 22, 6-7 ; MALALAS, *Chronogr.* 13, 18-19 (Malalas suit ici Magnus de Carrhes, qui participa à l'expédition).

4. 16, 5, 4-8.

5. 25, 4, 2 : «Et primum ita inuiolata castitate enituit ut, post amissam coniugem, nihil umquam uenerium iam gustaret.»

6. 26, 1, 1 : «discurrere per negotiorum celsitudines ... non humiliarum minutias indagare causarum.»

7. 27, 2, 11 : «historiam producere per minutias ignobiles». Sur la déontologie d'Ammien, voir G.SABBAH, *La méthode d'Ammien Marcellin* (Paris, 1978), ch. 1 (en particulier, p. 25-26).

quelle valeur lui est accordée dans l'Antiquité tardive. Nous essaierons ensuite d'apprécier la portée de ces événements, par rapport au caractère et au comportement du personnage principal.

Pour mieux saisir la portée de l'attitude de Julien envers les captives, il est utile de se référer aux épisodes célèbres - devenus des *exempla* depuis longtemps - auxquels Ammien la compare : les rencontres d'Alexandre et des femmes de la maison de Darius, après la bataille d'Issos, et du premier Africain et des otages celtibères que les Puniques avaient laissées à Carthagène. Ammien n'est pas le premier à rapprocher ces deux histoires, puisqu'elles sont déjà comparées - non sans ironie - par Aulu Gelle⁸ et, auparavant, par Frontin⁹.

La plus ancienne de ces deux scènes est aussi la moins assurée. Méditant sur les différentes traditions de cet événement, Arrien doutait déjà de la véracité de certaines d'entre elles. Il ne retenait comme sûre que l'ambassade de Léonnatos, chargé de garantir aux captives "un traitement royal (...) et le titre de reines"¹⁰, et considérait avec méfiance l'"histoire" de la visite du roi et d'Héphaïstion aux prisonnières¹¹. Ammien s'en tient donc à la version la plus ancienne de l'affaire, où Alexandre ne voyait effectivement pas les captives¹².

Il y a cependant une différence importante entre la pensée d'Ammien et celle des sources anciennes, qui analysent l'attitude d'Alexandre sur le plan politique - non pas comme celle d'un homme qui respecte l'intégrité de femmes, mais comme celle d'un roi, honorant le statut royal de son adversaire dans la personne des femmes de sa maison, au cours d'une guerre légitime¹³. La continence d'Alexandre n'est donc pas une vertu en soi dans le récit d'Arrien (qui, du reste, ne la mentionne pas explicitement). Ce n'est que progressivement que s'imposera une interprétation de l'épisode en termes d'éthique personnelle, à travers une métaphorisation de la royauté d'Alexandre en souveraine maîtrise de soi, attestée dans le commentaire qu'en fait Plutarque :

«De sa part, la grâce la plus belle et la plus royale pour ces femmes nobles et pudiques, devenues ses captives, fut qu'elles n'entendirent, n'appréhendèrent ni ne craignirent rien d'outrageant (...). Mais Alexandre, semble-t-il, considérant qu'il était plus royal de se maîtriser soi-même que

8. Il propose ce sujet pour un exercice oratoire : voir GELL., 2, 8, 3.

9. FRONTIN, *Strat.* 2, 11, 5-6 : A vrai dire, il est possible que ce rapprochement ait déjà été fait par Scipion lui-même (ainsi qu'avec l'histoire de Cyrus et Panthée, racontée par Xénophon dans la *Cyropédie*), et ait partiellement inspiré sa conduite : voir J. DE ROMILLY, «Le conquérant et la belle captive», *BAGB* 1988-1 (p. 3-15).

10. ARR., *An.* 2, 12, 5 : «τὴν θεραπείαν... τὴν βασιλικὴν... καὶ καλεῖσθαι βασιλίσσας».

11. *Ibid.* 2, 12, 6 : «λόγος δὲ ἔχει....»

12. Cette version peut aussi être assurée par une lettre que Plutarque donne comme autographe d'Alexandre (PLUT. : *Alex.* 22, 5).

13. L'aspect "institutionnel" du conflit gréco-perse est affirmé par Arrien, par l'intermédiaire de Léonnatos : voir ARR. : *An.* 2, 12, 5.

de vaincre des ennemis, ne les toucha pas, et ne connut aucune autre femme avant son mariage, sauf Barsine¹⁴.»

Quant à l'anecdote concernant Scipion, les sources conservées en sont Polybe et Tite-Live. Il faut distinguer deux épisodes successifs : d'abord une scène de groupe, où Scipion reçoit les prières de plusieurs femmes de l'aristocratie celtibère, qui demandent à être traitées avec plus de respect par les Romains que par les Carthaginois¹⁵; puis l'offre au général, par ses soldats, d'une jeune prisonnière qu'ils ont choisie à son intention¹⁶. Cette deuxième partie de l'épisode correspond le mieux au texte d'Ammien ; c'est aussi celle que Tite-Live développe le plus longuement. Elle a assez rapidement éclipsé la première scène dans le souvenir des lettrés¹⁷.

Or l'interprétation généralement donnée de l'attitude du jeune général est moins univoque que celle qu'en propose Ammien. Certes, Polybe a recours à un vocabulaire moral, lorsqu'en conclusion de son récit, il loue la "maîtrise de soi" (έγκράτεια) et la "mesure" (μετριότης) de Scipion, mais c'est pour en limiter aussitôt la portée : en agissant ainsi, "il suscita une profonde approbation chez ses subordonnés"¹⁸. Polybe ne dément d'ailleurs pas la réputation d'"amateur de femmes" (φιλογύνης) qui est celle du général auprès de ses troupes. Celui-ci apprécie en "connaisseur" la beauté de la captive¹⁹, avant de la refuser en des termes obscurs - que l'historien croit devoir expliciter :

«il déclara que, s'il était un particulier, aucun cadeau ne lui serait plus agréable à recevoir que celui-ci, mais qu'en tant que général, aucun lui était moins agréable. A mon avis, il laissait entendre, par cette formule, que, pendant les moments de repos et les récréations de la vie, les jeunes gens se procuraient ainsi parfois des plaisirs et des passe-temps fort plaisants, mais qu'au moment d'agir, ceux qui s'y adonnaient étaient dans un grand embarras, tant de corps que d'esprit²⁰.»

La phrase de Scipion et l'explication de Polybe deviennent plus claires si l'on observe que cette version ne met en scène que des jeunes gens ou assimilés : les

14. PLUT. : *Alex.* 21, 5 &7 : «Η δὲ καλλίστη καὶ βασιλικωτάτη χάρις ἡ παρ' αὐτοῦ γυναιξὶ γενναῖαις, γενομέναις αἰχμαλώτοις, καὶ σώφροσι, μῆτ' ἀκοῦσαι το μῆθ' υπονόησαι μήτε προσδοκῆσαι τῶν αἰσχρῶν (...). Αλλ' Αλέξανδρος, ὃς ἔστι τοῦ νικᾶν τοὺς πολεμίους τὸ κρατεῖν ἔστι τοῦ βασιλικώτερον ἡγούμενος, οὗτε τούτων ἔθιγεν οὐτ' ἀλληγορικῶν γυναικῶν πρόγαμου, πλὴν Βαρσίνης.»

15. POL., 10, 18, 7-15 ; LIV., 26, 49, 11-16.

16. POL., 10, 19, 3-7 ; LIV., 26, 50.

17. Cf. les mentions de FRONTIN, *Strat.* 2, 11, 5 ; VAL. MAX., 2, 3, 1.

18. POL., 10, 19, 7 : «μεγάλην ἀποδοχὴν ἔνειργάζετο τοῖς ὑποταττομένοις».

19. *Ibid.* § 4 : «Ο δὲ καταπλαγεὶς καὶ θαυμάσας τὸ κάλλος, ...»

20. ID., §4 &5 : «ἰδιώτης μὲν ὁν, οὐδὲμιαν ἥδιον ἀντιτίθει ταύτης τῆς δωρεᾶς, στρατηγὸς δὲ ὑπάρχων, οὐδὲ ὅποιαν ἥττον· ὡς μὲν ἐμοὶ δοκεῖ, τοῦτο αἰνιττόμενος διὰ τῆς ἀποφάσεως, διότι κατὰ μὲν τὰ ἀναπαύσεις ἐνίστε καὶ ῥαθυμίας ἐν τῷ ζῆν, ἥδιστας τοῖς νέοις ἀπολαύσεις τὰ τοιαῦτα παρέχεται καὶ διατριβάς, ἐν δὲ τοῖς τοῦ πράττειν καιροῖς, μέγιστα γίνεται, καὶ κατὰ σώμα καὶ κατὰ ψυχὴν, ἐμπόδια τοῖς χρωμένοις.»

soldats qui présentent la jeune fille à Scipion sont qualifiés de *νεανίσκοι*²¹. Le général et l'historien ne raisonnent donc pas à partir de valeurs morales (le bien et le mal), ni même d'une différence d'âge (les jeunes et les adultes). Ils font, peut-on dire, une simple distinction de caractère utilitaire : la continence ne se justifie que dans l'action et au service de celle-ci.

Nous ignorons si Polybe se fait l'écho des paroles et des pensées véritables de Scipion²². Quoi qu'il en soit, la tradition romaine n'a pu accepter une telle présentation des faits. L'élaboration moralisante est déjà sensible dans l'œuvre de Tite-Live. Chez lui, le général romain ne s'attarde pas à contempler la prisonnière²³. Il s'enquiert immédiatement de son identité et fait venir les proches de la jeune otage. Il rétablit donc un ordre qui avait été bouleversé par les pratiques des Carthaginois - comme il l'avait fait précédemment, en assurant le groupe de femmes qu'elles seraient traitées dignement. A cette occasion, il s'était expliqué en ces termes : "en vertu des principes qui sont les miens et ceux du peuple romain, je ferais déjà en sorte que rien de ce qui est partout sacré ne soit enfreint chez nous..."²⁴ Ici apparaît l'idée d'un bien universel (*sanctum usquam*), au vrai imprécis. Non sans intention polémique à l'égard des Carthaginois, Scipion se réclame de la *disciplina Romana*, des valeurs collectives de la cité dont il est le représentant²⁵.

Certes, il s'agit bien d'abord, ici encore, d'une histoire de jeunes gens. Scipion le rappelle d'emblée au fiancé de la jeune fille²⁶. Le désir du chef romain n'aurait rien que de très compréhensible, et il y oppose, entre autres, (son) "esprit soucieux des affaires publiques"²⁷. Tous ces éléments se trouvaient déjà chez Polybe, mais leur portée est transformée dans le récit latin. D'une part, le formalisme romain commande aux jeunes gens de se borner "à un amour juste et sanctionné par la loi"²⁸, autrement dit au mariage. D'autre part, et de manière plus originale, Scipion magnifie l'émotion qu'a fait naître chez lui la beauté de la captive - et qu'il ne nie pas²⁹ - en amitié pour le fiancé³⁰. Aux valeurs

21. Chez Polybe, le terme décalque souvent le latin *iuenis* ; il désigne moins un âge que la "force vitale" mobilisée par la guerre. Cf. *sub loc.* A. MAUERSBERGER, *Polybios-Lexicon* (Berlin, 1975) ; M. DUBUSSON, *Le latin de Polybe* (Paris, 1985), p. 186-189.

22. Sur cette question, voir P. GRIMAL, «Les idées de douceur et de clémence dans la politique romaine», *CRAI* 1984 (p. 466-478, et surtout 474-475).

23. L'admiration que provoque sa beauté est subtilement attribuée à la foule : LIV., 26, 50, 1 : «... adeo eximia forma ut, quacumque incedebat, conuerteret omnium oculos».

24. ID., 26, 49, 14 : «Meae Populique Romani disciplinae causa, facerem, inquit, ne quid, quod sanctum usquam esset, apud nos uiolaretur...» Scipion veut dire que, même si les femmes ne s'étaient pas confiées à lui, il aurait néanmoins veillé sur elles ; cf. la suite (§ 15) : «... nunc ut id curem impensis uestra quoque virtus dignitasque facit...»

25. Voir P. GRIMAL cité en n. 22.

26. 26, 50, 4 : «Iuuenis, inquit, iuuenem appello...»

27. § 5 : «... si frui liceret ludo aetatis (...) et non res publica animum nostrum occupasset».

28. *Ibid* : «praesertim in recto et legitimo amore».

29. § 4 : «cum (...) audiremque tibi eam cordi esse - et forma faceret fidem !»

collectives de la cité s'ajoute ici une détermination personnelle : la sympathie individuelle et l'élan de générosité qu'elle provoque. Tite-Live nuance plutôt qu'il ne rejette formellement la présentation polybienne de l'événement, et son récit, plus développé que celui de son devancier, en est singulièrement enrichi.

* * *

Ammien se trouvait donc confronté à deux événements parallèles, mais distincts, pour lesquels existaient des variantes, et surtout une pluralité d'interprétations. L'usage qu'il pouvait faire de ces *exempla* obligeait l'historien à un certain nombre de choix. Ceux qu'il a faits sont nets : éliminer tout ce qu'il jugeait adventice, pour ne conserver que l'essentiel des faits et de leur signification - comme le montre la relative brièveté de sa référence. Des faits eux-mêmes, Ammien choisit la version la plus austère. Non seulement il retient, dans le cas d'Alexandre, la tradition la plus ancienne - qui ne mettait pas en présence le roi et ses captives -, mais il l'étend à l'épisode de Scipion, contrairement à ses prédecesseurs. Le souci d'Ammien de simplifier les faits par analogie montre qu'il leur accorde moins d'importance qu'aux conclusions qu'on peut en tirer.

Selon lui, le souci d'Alexandre et de Scipion n'était pas de faire preuve de grandeur d'âme, ni d'agir, à l'égard d'autrui, en conformité avec leurs convictions morales, mais d'abord de se préserver eux-mêmes. C'est ce qu'indique la proposition finale (*ne frangerentur...*), où la forte métaphore de la brisure souligne l'intensité du risque couru par les deux chefs. Pour tous les écrivains précédents, la menace pesait sur les captives ; Ammien la reporte sur l'intégrité personnelle des deux hommes. Ce déplacement, à première vue paradoxal, se comprend dans la mesure où Ammien, dans son éloge d'Alexandre et de Scipion, fait preuve d'un plus grand rigorisme que ses sources. Il n'est certes plus question pour lui de tolérer le plaisir en dehors des périodes d'activité. En fait, le simple *désir* aurait constitué la faute première. Pour cette raison, les deux hommes se refusent à voir les femmes. Nous constatons donc chez Ammien - par rapport à ses devanciers - une nette intérieurisation des déterminations du jugement moral, qui porte plus sur les "dispositions intérieures" (ici la *cupiditas*) que sur le comportement (la *uoluptas*, absente du texte).

Par cette attention exclusive aux conséquences éventuelles d'un fait extérieur sur les sentiments les plus profonds, Ammien tend à lire ces événements, non plus seulement du point de vue de l'éthique, mais aussi de celui de la psychologie. Pour lui, en effet, l'intérêt de ces *exempla* vient aussi de l'expérience acquise par les protagonistes, "qui s'étaient partout distingués en sortant vainqueurs de leurs épreuves". Chez Ammien, le terme *labor* a (du moins au pluriel) presque toujours le sens d'épreuves endurées à la guerre - au

30. § 5 : «quia ipse (...) ueniam mihi dari, sponsam impensis amanti, uellem, tuo, cuius possum, amori faueo».

sens physique, d'abord, mais aussi envisagées dans leurs répercussions sur le "moral" des combattants. Pour une part, cette spécialisation est certainement liée au contenu des *Res gestae*, mais elle participe probablement aussi d'une discrète stylisation épique de la narration d'Ammien³¹.

Surtout, en affrontant ces *labores*, le guerrier peut vérifier et accroître sa force d'âme. Julien lui-même, à l'époque où il n'est que César, est "plein de coeur face aux plus grandes épreuves"³². Ainsi Ammien dessine-t-il un idéal de perfection individuelle, de volontarisme, à la fois dans la dépense et la maîtrise de l'énergie. Il insiste ici sur la nécessité de l'excellence (*praesiterunt*), et de la permanence (*ubique*) dans l'effort. S'y ajoute, dans d'autres passages, le souci de l'emporter sur les autres, pour leur donner l'exemple. Julien lui-même met en valeur cet aspect de la perfection, dans la lettre qu'il écrit à Constance II, après son élévation à l'augustat : "on m'a toujours vu le premier de tous dans les épreuves, le tout dernier à me reposer des épreuves"³³.

Dès lors, la confrontation à la tentation de la sensualité intervient logiquement au moment où le guerrier paraît le plus susceptible d'y céder. C'est un ultime défi, différent dans son apparence, mais non dans son principe, des *labores* que ces chefs de guerre ont auparavant affrontés. Les prédécesseurs d'Ammien relevaient en général le rôle, dans la décision des deux chefs, de leurs responsabilités politiques et militaires, mais ils ne concevaient pas clairement de lien entre l'engagement physique d'Alexandre et Scipion dans le combat et leur continence ultérieure.

Ammien accorde donc à ces deux épisodes une signification différente de celle qu'ils avaient jusque là. Qui plus est, il présente une relecture de tels *exempla* comme celle de l'empereur, tout autant que comme la sienne propre. En dehors des comparaisons de Julien avec des héros du passé, dont l'historien prend l'initiative ou qu'il attribue à l'opinion, il est fait mention à plusieurs reprises, dans les *Res gestae*, d'imitations volontaires de la part du souverain. Outre l'empereur Marc-Aurèle³⁴, ses modèles sont, d'une part Alexandre, d'autre part les Scipions³⁵. Choix significatif : il crée un équilibre entre modèles

31. Ce sens du mot *labor* est attesté, mais n'est pas le plus fréquent (voir *TLL* 7-2, col. 793, l. 33 sq., et col. 795, l. 70 sq.). En revanche, il est assez vraisemblable que *labor* est, pour Ammien, l'équivalent exact du grec πόνος, qui a précisément, chez Homère, surtout cette valeur d'épreuve guerrière (voir *TLL* 7, col. 1472-D et 1473-A, ainsi que H. EBELING, *Lexicon Homericum* (Hildesheim, 1963) *sub loc.*

32. 16, 12, 25 : «animosus contra labores maximos».

33. 20, 8, 6 : «in laboribus me semper uisum omnium primum, in laborum refectione postremum». Inversement, l'empereur Valens "ne supporte pas les épreuves", et le fait est noté en bonne place dans une longue énumération de ses défauts : 31,14,5 : «Magnarum opum intemperans adipetitor, laborum impatiens duritiamque magis adfectans immanem, in crudelitatem procluior, subagrestis ingenii, nec bellicis nec liberalibus studiis eruditus (...).».

34. Il est aussi fait référence à d'autres empereurs : Titus, Trajan et Antonin (16, 1, 4) ; Dioclétien (23, 1, 1). Mais les formulations du texte ne permettent pas de décider s'il s'agit d'imitations volontaires, de la part de Julien, ou de rapprochements opérés par l'opinion commune.

35. Outre notre passage, cf. 24, 2, 16 ; 25, 4, 15 ; 22, 5, 4 (la mention de Fabricius par Julien, dans un discours [24, 3, 5], paraît plutôt, dans son contexte, une comparaison qu'une

grecs et romains, rassemblés en la personne “œcuménique” de l’empereur romain et écrivain grec Marc-Aurèle - en cela infiniment proche de Julien, qu’il relie aux grands hommes d’un passé plus lointain³⁶.

Ammien utilise donc ces *exempla* pour éclairer le comportement de Julien, et en élucider les déterminations. Cependant, bien qu’il s’agisse d’un empereur - plus lié encore par sa fonction que Scipion, et même Alexandre -, ses vertus ne sont pas sociales, mais personnelles. C’est l’individu, non le souverain, qui triomphe ici d’une menace contre son intégrité. Ceci explique une autre différence notable entre la version d’Ammien et celles de ses devanciers.

Chez ces derniers, nous pouvons distinguer deux éléments dans le comportement d’Alexandre et de Scipion à l’égard de leurs prisonnières : d’abord une abstention, ensuite une intervention protectrice. Scipion remettait les jeunes femmes à leurs responsables naturels³⁷. Alexandre leur garantissait un traitement digne de leur statut royal³⁸ et respectueux de leur pudeur³⁹. Les deux hommes ont le souci commun de maintenir la cohérence morale d’une *société*. En renonçant à exercer leurs prérogatives de vainqueurs, ils rétablissent l’ordre du temps de paix, en l’espèce celui de la famille patriarcale - le *yévoç* ou la *gens* - et ils assument ainsi temporairement le rôle des hommes absents - frère ou père -, jusqu’à leur arrivée. Cette présentation des faits est particulièrement nette dans les versions de la tradition romaine⁴⁰.

En revanche, Ammien, donnant des événements une interprétation intériorisée, n’accorde aucune importance à leur signification sociale. Son récit ne révèle pas quel est le sort ultérieur des captives de Mahozamalcha, après que Julien a refusé de les voir. Tout au contraire, il précise bien que l’empereur prend en charge le jeune enfant muet. Le silence de l’historien ne permet certes pas d’inférer que le souverain n’a pas veillé au soin des prisonnières, mais il indique clairement que ce point est sans importance. Pour le lecteur ou l’auditeur d’Ammien, les jeunes filles sont donc beaucoup moins présentes que ne l’étaient les femmes des récits antérieurs. Elles sont les figurations, presque abstraites, d’une tentation. Par là, Ammien esquisse une “psychomachie”, dont Prudence donne le paradigme poétique, précisément à la même époque⁴¹.

imitation revendiquée). Ces références, peu nombreuses, sont regroupées dans les livres consacrés à cette “aristie” de Julien qu’est la campagne de Mésopotamie.

36. Sur l’hellénisation d’Alexandre dans l’Antiquité tardive, et les résistances qu’elle a suscitées, voir M. SORDI, «Alessandro e Roma nella concezione storiografica di Orosio», in *Studi tardoantichi* 1986.

37. Cf. VAL. MAX., 2, 3, 1 ; FRONTIN, *Strat.* 2, 11, 5 ; GELL., 2, 8, 3, cité dans la note 8.

38. Cf. le texte d’ARR., cité dans la note 10 ; IUST., 11, 9, 16.

39. PLUT., *Alex.* 21, 5.

40. CURT., 3, 12, 21 : «uirgines... tam sancte habuit quam si eodem quo ipse parente genitae forent» ; LIV., 26, 50, 6 : «Fuit sponsa tua apud me eadem qua apud soceros tuos, parentesque suos, uerecundia».

41. Cf. PRUD., *Psych.* 322-343, où la *luxuria* tente de séduire les *guerrières* que sont les vertus. Nous pouvons songer aussi aux personnifications des tentations et de la chasteté, dans

Dans quelle mesure l'originalité d'Ammien, dans le traitement de ces deux *exempla*, est-elle liée au contexte dans lequel il les inscrit ? Ils apparaissent immédiatement après un développement consacré à un jeune artiste, recueilli par l'empereur au cours de la mise à sac de la ville.

Le choix impérial peut paraître paradoxal, et Ammien lui-même indique en quoi Julien se singularise par rapport à son entourage. Après la prise de Mahozamalcha, les Romains procèdent à une distribution du butin selon l'égalité "géométrique" : les parts sont proportionnées aux mérites acquis par chacun au cours du siège. En vertu de ce principe, l'empereur, dont le charisme a "procuré la victoire" (*partae uictoriae*), devrait prendre le meilleur lot⁴². Or le souverain choisit un jeune garçon qui n'offre pas, pour des soldats, un intérêt égal à celui des prisonnières : il ne se distingue même pas par une valeur marchande particulièrement élevée⁴³. L'incise *ut existimabat* peut être l'écho de la surprise de la troupe, sinon de l'état-major, devant le contraste entre la modestie de la part de Julien et sa satisfaction manifeste (*iucundum...et gratum*). L'empereur obéit donc ici à des critères qui lui sont propres, et, de fait, le vocabulaire du texte indique que sa récompense (*praemium*) ne correspond pas véritablement au butin (*praeda*) que se partagent les soldats.

* * *

la "scène du jardin" des *Confessions* (AUG., *Conf.* 8, 11[26-27]), et à l'"esquisse" de psychomachie, chez CLAUD., *Stil.* 2, 100 sq.

42. Sur ce point, voir J. GAGÉ, «La théologie de la victoire impériale», *RH*, 171 (1933), p. 1-43 ; M.P. CHARLESWORTH, «*Pietas and victoria* : the emperor and the citizen», *JRS*-33 (1943), p. 1-10 ; J.P. MARTIN, "Providence deorum" : *Aspects religieux du pouvoir romain* (Rome, 1982), références indexées à l'appel *victoria* ; B. SAYLOR RODGERS, «Divine insinuation in the *Panygerici latini*», *Historia*, 35 (1986), p. 69-99, et spécialement p. 75-77, 81, 86, 92.

43. L'*aureus nummus*, dont parle ici Ammien, est, bien sûr, le *solidus* constantinien (1 72^e de livre). Voir la synthèse d'A.H.M. JONES, *The Later Roman Empire* (Oxford, 1964), p. 438 sq. Le même auteur donne (p. 852) quelques prix d'enfants esclaves. Les trois *solidi* que vaut le mime sont un prix du même ordre que ceux auxquels sont vendus un garçon de six ans, en Afrique, à la fin du Ve siècle (trois *solidi*), et une fille de douze ans, à Hermopolis d'Égypte, au VI^e siècle (quatre *solidi*). Au vrai, la phrase d'Ammien est de construction complexe et heurtée, et l'on peut voir, dans ces trois *solidi*, une récompense en monnaie, que Julien reçoit en sus du mime (voir J. FONTAINE, dans l'édition de la C.U.F., tome 4, vol. 1, p. 149, et vol. 2, note 408, p. 172-173, *ad loc.*). Même dans ce cas, une telle somme est sans rapport avec le rôle joué par l'empereur. En effet, elle est inférieure au *donatium* octroyé à chaque soldat par Julien, au moment de son avènement à Paris (20, 4, 18 : cinq *solidi* et une livre d'argent, soit huit à onze *solidi* au total, selon le rapport or-argent, fluctuant et mal connu au IV^e siècle), et du même ordre que celui promis par l'empereur au début de la campagne, et dont la modicité avait provoqué l'indignation de ses hommes (24, 3, 3 : cent pièces d'argent - c'est-à-dire *milliarense* : 1 144^e de livre - représentant approximativement deux à quatre *solidi*). En tout état de cause, Julien se satisfait de ce qui est, au mieux, une prime de troupier. Voir, pour tout ceci, A.H.M. JONES, *op. cit.*, p. 624.

Ce choix de Julien n'est pleinement compréhensible que si on l'envisage en même temps que son refus des captives. Les deux épisodes ne sont pas séparables, et il est impossible de décider lequel s'est produit le premier⁴⁴. Malgré cette proximité, l'enfant et les jeunes filles sont distingués par ce qu'ils ont, à première vue, en commun : leur beauté. Chez les unes, il s'agit d'une joliesse d'apparence, toute physique, signalée par un vocabulaire courant (*speciosae...pulchritudo*)⁴⁵. Chez l'autre, en revanche, nous rencontrons une beauté plus élaborée, et qu'Ammien désigne par un mot qui a, chez lui, une valeur précise.

Un examen des occurrences des formes de l'adjectif *uenustus*, ainsi que de l'adverbe et du nom abstrait dérivés, révèle d'abord la rareté de leur emploi chez Ammien : huit occurrences dans l'ensemble de l'œuvre conservée. De ce petit nombre, deux s'appliquent à un objet tout à fait particulier : les yeux de Julien lui-même, dont l'historien dit qu'ils sont "effrayants et pleins de grâce"⁴⁶. Cette *iunctura* paradoxale est explicitée dans le portrait-bilan de l'empereur : son visage était "embrassé par la grâce d'yeux brillants, qui révélaient un esprit anxieux"⁴⁷. Ainsi se révèle la complexité du caractère du souverain, où voisinent l'énergie, l'inquiétude et la dignité. Or les yeux ne sont pas d'abord, ici, les organes de la vue du personnage, mais ceux par lesquels l'entourage peut pénétrer jusqu'au fond de son âme⁴⁸. La *uenustas* est donc une beauté intérieurisée qui, par delà l'apparence première (ici, l'aspect farouche), révèle la véritable personnalité d'un individu⁴⁹.

44. Si l'épisode des prisonnières est raconté le second, c'est qu'il renferme un *exemplum* qui doit jouer le rôle de conclusion. La liaison entre les deux (*ex uirginibus autem...*) n'apporte aucune précision chronologique. Les faits sont évidemment si proches qu'ils en paraissent simultanés.

45. Courant, mais pas obligatoirement concret : en dépit de son étymon, *speciosus* peut avoir assez indifféremment, chez Ammien, un sens propre ou figuré - de même que les mots de la famille de *pulcher*.

46. 15, 8, 16 : «(oculos) cum uenustate terribiles».

47. 25, 4, 22 : «uenustate oculorum micantium flagrans, qui mentis eius angustias indicabant». Cf. 15, 8, 16 (les soldats contemplent Julien, qui vient d'être déclaré César) : «diu multumque contuentes, qui futurus sit colligebant, uelut scrutatis ueteribus libris, quorum lectio per corporum signa pandit animarum interna». Il semble que les yeux de Julien soient les *lucidi et humidi* qui indiquent des personnalités fortes et tournées vers de grandes entreprises (ainsi Socrate, Alexandre et Hadrien, nommés dans l'*Anon. de Physiogn. liber* [voir § 24, 32-34, 40]). Pour l'importance de la physiognomonie chez Ammien, voir G. SABBAH, *La méthode...*, p. 421-428. A côté des traités techniques et des exemples de l'histioriographie antérieure, il faut peut-être tenir compte de Cic., *Leg.* 1, 27 : «nam et oculi nimis argute quemadmodum animo adfecti simus loquuntur...»

48. L'analogie est évidente avec l'habitude, à partir du II^e siècle, de creuser les yeux des statues au lieu de les peindre, au mépris de tout réalisme immédiat : cf. B. ANDREAE, *L'art de l'ancienne Rome* (Paris, 1973), p. 229.

49. L'étymologie de *uenustas* n'est pas indifférente, bien qu'elle soit certainement plutôt un signe qu'une référence théologique véritable. Ammien a voulu employer un vocable qui ait une "dignité" adéquate à celle de la notion désignée.

En dehors de ces emplois, les mots de cette famille servent généralement à qualifier des activités artistiques : spectacles de théâtre⁵⁰, peinture, sculpture⁵¹. Ces deux acceptations ne sont pas disjointes, en particulier lorsqu'elles se trouvent rassemblées, non dans les œuvres, mais dans la personne même d'un individu ; et cela, à y bien réfléchir, est un point commun à l'empereur Julien et à l'enfant de Mahozamalcha. Libanios énumère les critères de sélection des enfants que l'on destine à cet art de l'imitation muette, et qui doivent posséder "une beauté parfaite"⁵². Or cette beauté réside aussi dans l'harmonie des postures que l'interprète pourra prendre, grâce à ces particularités physiques, et après un long apprentissage. Au-delà des apparences, elle est donc le résultat d'un effort - et, dans une large mesure, la traduction de la beauté des situations dramatiques que l'artiste représentera au seul moyen de son corps.

Tout porte donc à voir, dans la représentation du jeune artiste, un spectacle d'une grande beauté plastique, mais aussi d'une grande intensité spirituelle, bien qu'il soit difficile de l'inférer de ce seul passage, plutôt allusif, d'Ammien. Cependant, la nature de cette représentation peut être assez aisément déduite d'une comparaison de ces lignes avec un autre épisode des *Res gestae*, qui rapporte un événement ancien.

«De fait, à Antioche, dans un profond silence, au cours d'un divertissement théâtral, on avait fait entrer en scène, avec sa femme, un saltimbanque. Il imitait des tranches de la vie quotidienne, et le public était ébahi par sa grâce, quand l'épouse dit : "mais, si je ne dors pas, voilà les Perses !" Et toute l'assistance de tourner la tête, puis de s'éparpiller de tous côtés, en esquivant les projectiles qui pleuvaient sur elle. Ainsi, les ennemis incendièrent la ville, massacrèrent de nombreuses personnes qui, comme de coutume en temps de paix, allaient et venaient en débandade, incendièrent et dévastèrent les localités voisines, puis, chargés de butin, s'en retournèrent chez eux, sans subir aucun dommage⁵³.»

Ces deux passages sont proches. L'épisode antiochien est placé au milieu du livre 23, au début de la campagne de Mésopotamie. Si, comme il est vraisemblable, les trois livres consacrés à cette expédition étaient lus ensemble, le lecteur - ou l'auditeur -, devait encore avoir ce texte en mémoire, lorsqu'il en venait au récit de la prise de Mahozamalcha. Manifestement, cette anecdote a

50. 23, 5, 3 ; 28, 4, 32.

51. Dans son portrait-bilan de l'empereur Valentinien (30, 9, 4), Ammien apporte cette précision : «scribens decore *uenusteque* pingens et fingens» (peut-être s'agit-il simplement de modelage). L'adverbe n'est pas dénué ici de valeur psychologique, puisque ces pratiques artistiques nuancent la rudesse de cet empereur-soldat. On peut aussi considérer comme une métaphore picturale l'emploi du nom dans le "tableau" de la Phénicie : «*regio plena gratiarum* (nous traduirions "de charmes") et *uenustatis*» (14, 8, 9).

52. LIB., *Or. 64 (Pour les pantomimes)*, § 103 : «... ὅλως καλλονῖς».

53. 23, 5, 3 : «Namque cum Antiochae, in alto silentio, scaenicis ludis mimus, cum uxore immissus, e medio sumpta quaedam imitaretur, populo *uenustate* adtonito, coniunx : "nisi somnus est, inquit, en Persae !" Et retortis plebs uniuersa ceruicibus, exaceruantia in se tela declinans, spargitur passim. Ita ciuitate incensa, et obtruncatis plurimis, qui, pacis more, palabantur effusius, incensisque locis finitimiis et uastatis, onusti praeda, hostes ad sua remearent innoxii ». L'événement s'est produit sous le règne de Gallien.

une visée critique : explicite envers Gallien - dont l'impéritie est opposée à la prévoyance de Dioclétien - ; implicite à l'égard des Antiochiens, dont l'insouciance est si cruellement châtiée.

Mais il existe des différences considérables entre les deux scènes. L'artiste d'Antioche est qualifié de *mimus*. Cette simple transcription du grec désigne l'acteur d'une pièce d'un gros comique, que l'on peut sommairement identifier à une farce, souvent osée⁵⁴, ainsi que cette pièce elle-même. Comme il est indiqué par Ammien, le sujet en est tiré *e medio*, de la vie quotidienne. Or l'enfant recueilli par Julien est appelé *gesticularius* ; ce terme, fort rare⁵⁵, doit donc être une trouvaille de l'historien, pour désigner ce qui, couramment, est autrement nommé. De fait, ce jeune garçon est, en réalité, un pantomime (*pantomimus*), c'est-à-dire le praticien d'un art bien différent du "mime", dans son principe comme dans ses exigences⁵⁶.

Cette supériorité est aussi indiquée par les verbes retenus pour évoquer les pratiques des artistes : le mime d'Antioche n'est capable que d'imiter (*imitari*), de reproduire la vie courante, sans élaboration esthétique. Pour le pantomime de Mahozamalcha, Ammien a recours à un vocable que la traduction ne peut rendre qu'imparfaitement - sauf à devenir un commentaire. Dans le sens abstrait qu'il a ici, le verbe *explicare* s'emploie normalement à propos de la parole⁵⁷. Ici, il se réfère à la capacité d'expressivité qu'avaient les pantomimes - au seul moyen de leurs gestes, et à l'exclusion de la parole, dont ils devaient, non seulement suppléer, mais dépasser les possibilités. Ainsi Lucien écrivait-il : "c'est ce qu'a dit l'oracle pythique : il faut que le spectateur de la pantomime comprenne un

54. Voir articles "mimos" in *RE*, et "mimus" in *DAGR*. La plus grande partie des sources est rassemblée, ordonnée et commentée dans le grand ouvrage de H. REICH, *Der Mimus* (Berlin, 1903).

55. Sans doute même un hapax. Le *TLL* ne cite précisément que ce passage d'Ammien pour le masculin, mais le glose par *pantomimus, saltator*.

56. Malgré son apparence grecque, le mot *pantomimus* est une création de Latins. Il est longtemps senti comme étranger en grec, qui se contente d'employer, en un sens spécialisé, le mot "danse". Ainsi Lucien, dans son dialogue *Περὶ ὁρχῆσεως*, qui traite en fait de la pantomime, emploie-t-il ce mot "entre guillemets" (§ 67 : «οἱ Ἰταλιῶται τὸν ὁρχηστὴν παντόμιμον καλοῦσιν»). Sa première attestation, comme mot intégré à la langue grecque, n'est pas antérieure à Zosime. La solution retenue par Ammien peut donc être considérée comme un purisme, à un double titre : refus, par un hellénophone, d'un faux mot grec ; leçon donnée aux latinophones, à qui l'historien montre les ressources de leur propre langue. La pantomime antique nous est connue par de nombreuses références et allusions éparses, et surtout grâce à deux textes continus. Le traité cité ci-dessus est aujourd'hui considéré, en règle générale, comme une œuvre authentique de Lucien : voir G. ANDERSON, «Lucian and the authorship of *De saltatione*», *GRBS* 18-3 (1977), p. 275-286 (mais *contra* J. BOMPAIRE, *Lucien écrivain : imitation et création* [Paris, 1958], p. 356 et 357). En tout état de cause, il a inspiré notamment le discours fictif (64) de Libanios : *Ὑπερ τῶν ὁρχηστῶν*. Cf. aussi : H. BIER, *De saltatione pantomimorum* (Brühl, 1920) ; M. KOKOLAKIS, «Pantomimus and the treatise ΠΕΡΙ ΟΡΧΗΣΕΩΣ», *Platon* 21 (1959), pp. 4-56 ; F. DUPONT : *L'acteur-roi* (Paris, 1985), p. 389-398.

57. L'emploi de ce terme ici, par Ammien, est donné comme une singularité par le *TLL* (*sub loc.* : vol. 5-2, col. 1733).

muet, et écoute quelqu'un qui ne parle pas⁵⁸. En cela, le mutisme de l'enfant, congénital, semble-t-il, apparaît comme une prédestination et, peut-être, un gage de la qualité de ses prestations, puisqu'il ne peut s'exprimer par d'autres moyens.

A l'inverse du mime, la pantomime s'écarte délibérément du quotidien, en choisissant ses sujets dans la mythologie et l'histoire ancienne⁵⁹. Surtout, elle met en évidence les sentiments des personnages, plutôt que leurs actes, grâce au jeu de l'artiste : "Et, en résumé, dans son principe, c'est un art de l'imitation, de la démonstration, de l'expression des pensées, et de la révélation des secrets"⁶⁰. Par là, la pantomime se rapproche de la tragédie, dont elle est l'héritière historique, et bénéficie fréquemment de son prestige⁶¹. Comme la tragédie, et pour des raisons à peu près semblables, la pantomime ne peut être un simple divertissement, au contraire du mime représenté à Antioche lors d'une attaque des Perses, selon Ammien⁶².

Ces deux scènes, si proches que la seconde ne peut pas ne pas être un écho de la première, s'opposent donc en tout, et celle d'Antioche fait valoir le raffinement de l'épisode du jeune pantomime : ici, un empereur cultivé et sage remarque un enfant, d'un art consommé malgré sa jeunesse (*quae callebat*), praticien subtil d'un art très élaboré ; là, une plèbe inconsciente des périls qui la menacent s'absorbait dans la contemplation d'un spectacle grossier et superficiel. L'emploi, dans ce contexte, du nom *uenustas*, suivi d'un participe très expressif, est donc d'une ironie féroce⁶³, mais aussi - vu les événements qui vont suivre - d'un mépris cinglant, que corroborent les autres passages où

58. LUKIAN., *Salt.* § 62 : «ὅπερ ἔφη ὁ πυθικὸς χρησμός, δεῖ τὸν θεῶμενον ὅρχησιν καὶ κωφοῦ συνιέναι καὶ μὴ λαλέοντος ἀκούειν». La référence à l'oracle de Delphes est une citation libre d'HDT. 1,47. L'acteur de pantomime est simplement *accompagné* par un récitant. Voir aussi CASSIOD., *Var.* 4, 51, 9 : «... Tunc illa sensuum manus oculis canorum carmen exponit, et per signa composita quasi quibusdam litteris edocet intuentis adspectum, in illaque legitur apices rerum, et non scribendo facit quod scriptura declarauit».

59. LUKIAN., *Salt.* § 37 ; LIB., *Pro salt.* § 67, 68, 70.

60. LUKIAN., *Salt.* § 36 : «Καὶ τὸ μὲν κεφάλαιον τῆς ὑποθέσεως μιμητική τίς ἔστιν ἐπιστήμη καὶ δεικτικὴ καὶ τῶν ἐννοηθέντων ἔξαγορευτικὴ καὶ τῶν ἀφανῶν σαφηνιστική...»

61. Cf. LIB., *Pro salt.* § 112 : «Tant que fleurit donc la race des poètes tragiques, des enseignants communs aux peuples entraient dans les théâtres. Mais, après que ceux-ci se furent éteints, et que l'essentiel de l'instruction scolaire (...) eut disparu, un dieu, par pitié pour l'ignorance des masses, promut la pantomime, pour enseigner à la foule les hauts faits d'antan.» (Ἐως μὲν οὖν ἥθει τὸ τῶν τραγῳδιοποιῶν ἔθνος, κοινοὶ διδάσκαλοι τοῖς δῆμοις τίς τὰ θέατρα παρήσαν· ἐπειδὴ δὲ οἱ μὲν ἀπέσβησαν, τῆς δὲ ἐν μουσείοις παιδεύσεως (...) τὸ πολὺ (...) ἐστέρητο, θεῶν τις, ἐλεήσας τὴν τῶν πολλῶν ἀπαιδευσίαν, ἀντεισῆγαγε τὴν ὄρχησιν διδαχήν τινα τοῖς πλήθεσι παλαιῶν πράξεων.» Cf. PLUT., *Symp.* 7, 8.

62. Libanios critique vigoureusement ceux qui entretiennent une confusion de mauvaise foi à ce propos : LIB., *Pro salt.* § 10-11.

63. De même qu'en 31, 2, 2, lorsque les Huns sont dits "absque ulla uenustate".

Ammien exprime son opinion - très défavorable - sur le mime⁶⁴. En revanche, joint au discours contemporain de Libanios, ce chapitre d'Ammien confirme l'existence, au IV^e siècle encore, d'un spectacle de qualité, capable de retenir l'attention des intellectuels et d'un public cultivé⁶⁵.

* * *

L'attitude de Julien est donc d'une grande netteté, et d'une rigueur incontestable : à l'abandon à la sensualité, il préfère une satisfaction esthétique, mais aussi spirituelle. On lui a destiné le pantomime (*oblatum sibi*), en même temps que les captives ; peut-être en raison de ses goûts artistiques, mais sans doute d'abord comme un *mirabile*. Or il est clair que, pour l'empereur, la contemplation de l'un est exclusive de la jouissance des autres. Cette antinomie, qui se manifeste par l'opposition de deux ordres de beauté, doit avoir des racines profondes.

Si l'art apparaît ici comme une manière de manifester sa chasteté, il en devient ailleurs une véritable image. Dans son portrait-bilan de Julien, Ammien rapporte une remarque de l'empereur : "il se répétait souvent le mot du poète lyrique Bacchylide, qu'il lisait avec plaisir, et qui affirme que, pareille à un peintre hors-pair qui rend la beauté d'un visage, la chasteté rehausse une vie qui tend à s'élever"⁶⁶. L'empereur juge donc agréablement l'entreprise de l'artiste qui déforme la réalité sensible, s'il s'agit d'en exprimer la vérité profonde - et même,

64. Cf. 14, 6, 20 ; 28, 4, 32-33 et 18, 7, 7.

65. Le discours de Libanios date sans doute de 361 (voir l'argumentation de R. FOERSTER, dans l'édition Teubner (*Libanii opera*, IV, p. 406 ; Leipzig, 1908). Certes, c'est d'abord un exercice intellectuel *Πρὸς Ἀριστείδην*, une réponse fictive à un discours, tout aussi fictif, d'Aelius Aristide, contre cette même pantomime. A.J. Festugiére conclut à son insincérité, en arguant des très violentes attaques contre les gens de théâtre contenues, en particulier, dans *Or. 41* (A. J. FESTUGIÈRE, *Antioche païenne et chrétienne* [Paris, 1959], p. 227-228). Mais cette dernière œuvre est elle-même de circonstance - adressée au *Comes Orientis* par un professeur inquiet de l'influence de certains acteurs sur ses étudiants. Dans *Or. 64*, précisément, Libanios reconnaît que certains pantomimes sont de mauvaises mœurs, mais il nie qu'on puisse en tirer une condamnation générale de la profession, encore moins de cet art. Il sait, le cas échéant, faire preuve de tolérance (cf. les remarques nuancées de P. PETIT, *Les étudiants de Libanios* (Paris, 1957), p.147-151). Par ailleurs, dans *Or. 25 : Sur l'esclavage*, l'orateur consacre un long développement à la dépendance de l'homme par rapport à ses passions (§ 14-30), où il n'inclut pas les spectacles. On trouve d'ailleurs la même apparence de contradiction chez Sénèque, qui exprime son admiration pour la pantomime, en des termes qui annoncent ceux de Lucien et Libanios, mais peut, éventuellement, la condamner sévèrement. Voir SEN. *Epist. 121, 6* : «Mirari solemus saltandi peritos, quod in omnem significationem rerum et affectuum parata illorum est manus, et uerborum uelocitatem gestus adsequitur». Et, au contraire, *Nat. 7,32,3*, ainsi que (de manière plus allusive) *Tranqu. 17, 4*.

66. 25, 4, 3 : «... recolebat saepe dictum lyrici Bacchylidis, quem legebat iucunde, id adserentis quod, ut egregius pictor uultum speciosum effingit, ita pudicitia celsius consurgentem uitam exornat.»

en l'espèce, de dégager l'harmonie d'un visage, en écartant ce qui, dans les traits, peut superficiellement la brouiller. Le pantomime n'agit pas autrement que le peintre, la différence des moyens mise à part. Mais nous voyons aussi que la continence et l'art sont deux processus semblables, où la volonté humaine modifie ce dont elle dispose, pour n'en retenir que l'essentiel, et le conformer à un idéal - le beau pour l'artiste, une "hauteur" qui n'est qu'une figure de la pureté, pour Julien.

Or, de tous les arts, il semble bien que la pantomime soit, dans les derniers siècles de l'Antiquité, considérée comme l'un des plus aptes à donner une équivalence de la vertu - sinon à conduire à cette même vertu. Décrivant la formation donnée au pantomime, Libanios précise : "De même (...) qu'on ne peut à la fois se remplir le corps et prendre soin de son âme, la pantomime et la satiété sont incompatibles : il faut, au contraire, quand on est attiré par l'une, renoncer à l'autre"⁶⁷. Certes, l'orateur pense d'abord aux dangers de l'abus de la bonne chère, et d'un point de vue technique. Mais cette exigence lui sert d'argument pour prouver que l'artiste s'astreint à un mode de vie rigoureux. Peu après, Libanios emploie le terme *έγκρατεια* pour qualifier le comportement du pantomime. Celui-ci devient ainsi le parfait exemple de cette maîtrise de soi que Julien recherche par dessus tout⁶⁸.

Nous avons déjà constaté la relative parenté - quant à l'interprétation donnée aux faits - du récit d'Ammien et de celui de l'entrevue d'Alexandre et des femmes perses dans Plutarque. Celui-ci achève son récit d'une manière très proche de notre historien. Alexandre se voit offrir d'autres captives, qui n'appartiennent pas à la parenté de Darios, mais il résiste à cette tentation : "opposant à leur apparence la beauté de sa propre maîtrise de soi et de sa tempérance, il les dédaigna comme des représentations sculptées, sans vie"⁶⁹. Quoique sous une forme plus traditionnelle, nous retrouvons ici le lien entre la beauté pure et la sagesse, opposées à une beauté de simple apparence. Mais la formule compliquée sur les "images inanimées des statues", qui termine la phrase, attire l'attention. Il n'est guère admissible qu'Alexandre ou Plutarque méprisent la statuaire en général. Le roi exprime donc plutôt ici son regret de ne pas rencontrer quelque *άγαλμα έμψυχον*, dont la facture obéirait aux règles énoncées par Bacchylide pour la peinture, et dont le texte d'Ammien laisse entrevoir la validité pour la pantomime.

De fait, grâce à la stylisation apportée par le masque et le costume, la distance à la réalité marquée par une gestuelle très étudiée, le *gesticularius* est la représentation la plus complète que nous puissions nous faire d'une "statue

67. LIB., *Pro salt.* § 106 : « Ωσπερ (...) ούκ ἔστιν ὁμοῦ τό τε σῶμα παχύνειν καὶ τὴν ψυχὴν θεραπεύειν, οὕτως ούκ ἔστιν ὅρχησιν καὶ πλησμονὴν συνελθεῖν, ἀλλ' ἀνάγκη τὸν θατέρου γλιχόμενον ἀφεστάναι θατέρουν ».

68. C'est par l'éloge de sa continence qu'Ammien commence le portrait-bilan de l'empereur. Voir n. 5.

69. PLUT., *Alex.* 21, 11 : « Αντεπιδεικνύμενος δὲ πρὸ τὴν ἰδεαν τὴν ἐκείνων τὸ τῆς ἴδιας ἔγκρατείας καὶ σωφρωσύνης καλλοῖς, ὥσπερ ἀψύχους εἰκόνας ἀγαλμάτων παρέπεμψεν ». Autre point commun entre ce passage de Plutarque et Ammien Marcellin, il n'est pas précisé ici si Alexandre prend les prisonnières sous sa protection.

vivante". Et Libanios utilise la même image que Plutarque, explicitement à propos de la pantomime⁷⁰.

Or cette figuration n'est pas seulement attirante par sa beauté, mais parce que le spectateur tend à s'identifier à elle. Lucien le précise en employant une image qui n'est pas très éloignée de celle de Plutarque : en regardant un pantomime, "chacun voit l'image de sa propre âme, et se découvre lui-même"⁷¹. Cette connaissance de soi, que l'on acquiert au cours de la représentation, permet de se maîtriser, voire de se transformer. Nous approchons ici de la κάθαρσις aristotélicienne, du moins entendue comme une médication de l'âme⁷². À vrai dire, plus que de la κάθαρσις tragique (*Poétique* 6,1449-b), c'est de celle de la musique, définie dans la *Politique* (8,7), que se rapprocherait l'effet de la pantomime, selon Lucien.

En revanche, Libanios semble plus proche d'Aristote, lorsqu'il étudie l'effet de la pantomime sur le spectateur, et montre là encore combien, dans l'Antiquité tardive, cet art a pris la place de la tragédie :

«Veux-tu apprendre comment forcer une âme noyée dans le chagrin à se relever et à se rassérénier ? Prends un homme privé de ses proches ou de ses biens, ou bien humilié, ou bien accablé, et emmène-le au théâtre. Montre-lui, par l'entremise des pantomimes, les vieilles royautés abattues, et tu le réconforteras. Porte son attention des tyrans à des processions et à des fêtes, et, rapidement, tu verras sa tristesse disparaître, sinon entièrement, du moins pour l'essentiel⁷³.»

Sans doute s'agit-il ici d'une présentation simplifiée de la pensée du Stagirite, mais, dans la mesure où elle exprime l'opinion de nombre des contemporains, elle permet de mieux comprendre l'attitude de Julien, après la chute de Mahozamalcha. Libanios parle ailleurs du plaisir du spectacle de la pantomime comme du repos de ceux qui ont le soin des affaires publiques, et qui peuvent ensuite affronter avec plus d'énergie les tracas de leurs fonctions⁷⁴. De ce point de vue, Julien manifesteraient encore son souci de bien remplir sa charge, en s'accordant un moment de délassement esthétique. Mais nous ne pouvons en rester là : les événements que vivent Romains et Perses en Mésopotamie évoquent les "royautés abattues" dont parle Libanios, et la destruction de Mahozamalcha renouvelle celles que l'on trouve dans les mythes et l'histoire, de

70. LIB., *Pro salt.* § 116.

71. LUKIAN., *Salt.* § 81 : «τὰς τῆς ἑαυτοῦ ψυχῆς ἔκαστος εἰκόνας ὄρῶντες καὶ αὐτοὺς γνωρίζοντες».

72. Voir la mise au point de R. DUPONT-ROC et J. LALLOT, dans leur édition de ARSTT., *Poet.* (Paris, 1980), p. 188-193.

73. LIB., *Pro salt.* § 115 : «Βούλει μαθεῖν ὅπως ἴσχυσεις ψυχὴν λύπη βεβαπτισμένην ἀνενεγκεῖν καὶ ῥάγω καταστῆσαι; Λαβὼν ἀνθρωπὸν ἐστερημένον φιλτάτων ή χρημάτων, ή περιυβρισμένον, ή πεπληγμένον, ἀγε πρὸς τὸ θέατρον δεῖξον αὐτῷ δι' ὄρχηστοῦ παλαιὰς βασιλείας καθηρημένας καὶ κουφιεῖς· ἀπένεγκε τὴν διάνοιαν ἀπὸ τῶν τυράννων εἰς κώμους καὶ πανηγύρεις, καὶ τάχα ὅψει τὴν κατήφειαν ἀποιοῦσαν, εἰ δὲ μὴ πᾶσαν, τὸ γοῦν πλέον.»

74. *Ibid.* § 57.

Troie à Carthage. Il est très probable que l'empereur ressent ce φόβος et cet ξλεος dont la représentation théâtrale doit précisément purger le spectateur.

Sans doute pouvons-nous hésiter à accorder à la pantomime la même intensité, partant la même efficacité qu'à la tragédie. Si cependant le souci de la vertu conduit à préférer une beauté dont la pantomime est une manifestation exemplaire, c'est, en somme, que celle-ci exprime une sagesse. Sans remonter à l'intérêt de Socrate pour la danse, tradition que nous pouvons suivre tout au long de l'Antiquité⁷⁵, nous pouvons remarquer que le philosophe Théophraste ne dédaignait pas l'usage de la mimique pour renforcer ou suppléer les paroles⁷⁶. Si une gestuelle élémentaire (d'autant plus significative chez un philosophe) peut appuyer le λόγος, Lucien peut à bon droit soutenir que, dans la pantomime infiniment plus élaborée de l'Antiquité tardive, "l'essentiel est la sagesse dans la représentation des actions, et l'absence d'irrationnel" - comme dans la tragédie, selon Aristote⁷⁷.

Ceci invite à revenir au verbe *explicare*, qu'emploie Ammien à propos du jeune pantomime, et à en préciser le sens. Ce "développement", aussi efficace que la parole, est bien une *explicitation* donnée à propos de la personne humaine elle-même. Le pantomime apparaît ainsi comme l'intermédiaire entre la connaissance de soi et le public. Lucien use d'une image éminemment laudative : "et ce que disait Thucydide, dans son éloge de Périclès, pourrait être le comble de la louange d'un pantomime : connaître le devoir et l'exposer ; et, par exposé, je veux parler de l'éclaircissement donné par les postures"⁷⁸. La comparaison est approximative, vu les circonstances du discours de Périclès, mais elle n'en définit pas moins nettement les rapports du pantomime avec son public. L'artiste joue donc le rôle d'un guide spirituel ; il rappelle aux spectateurs des vérités que Lucien peut transposer du politique à l'éthique, grâce à l'imprécision de l'expression τὰ δέοντα. Du reste, il exprime précisément cette opinion dans son traité, en l'appuyant sur des considérations techniques précises. Il signale d'abord que la pantomime est liée à deux parties de la philosophie, la physique et l'éthique⁷⁹, puis il approfondit sa réflexion :

«Si ce que Platon dit de l'âme est vrai, le pantomime montre bien les trois parties de celle-ci : le "courage", quand il fait voir un homme en colère, le désir, quand il mime des amants, la raison, quand il tient les rênes de

75 Elle remonte au *Banquet* de Xénophon. Socrate y apprécie la danse pour une raison pratique, comme hygiène corporelle (XEN., *Symp.* 2,15-20). Xénophon est explicitement cité par ATHEN., 1, 37 (20-f). LUKIAN., (*Salt.* § 25) et LIB. (*Pro salt.* § 18) y font une référence implicite. Plutarque est plus allusif (PLUT., *Symp.* 7, 8, 3 (711-e).

76. ATHEN. 1, 38 (21a-b), citant un péripatéticien.

77. LUKIAN., *De salt.* § 69 : «τὸ δὲ μέγιστον ἡ σοφία τῶν δρομένων καὶ μηδὲν (ἔξω λόγον), à rapprocher de *Poet.* 15 (1454-b) : «...ἄλογον δὲ μηδὲν εἶναι ἐν τοῖς πράγμασιν.»

78. ID., *Salt.* § 36 : «Καὶ ὅπερ ὁ θουκυδίδης περὶ τοῦ Περικλέοντος ἔφη ἐπαινῶν τὸν ἄνδρα, τοῦτο καὶ τὸ τοῦ ὄρχηστοῦ ἀκρότατον ἐγκώμιον ἀν εἴη γνῶναι τε τὰ δέοντα καὶ ἐρμηνεῦσαι αὐτά. Ερμηνείαν δὲ νῦν τὴν σαφῆνειαν τῶν σχημάτων λέγω.» C'est en fait Périclès qui se décrit lui-même ainsi, selon THUK. 2, 60, 5.

79. LUKIAN., *Salt.* § 35.

chacune des passions ; tout cela, de fait, se trouve répandu à travers toutes les parties de la pantomime, comme le toucher dans les sensations^{80.}»

Ainsi, dès le II^e siècle, des lettrés avaient-ils élaboré une interprétation philosophique de la pantomime, à partir d'une réflexion sur la supériorité d'un art mimétique qui imite la vie dans un vivant^{81.} Dans le passage précité de Lucien, l'intérêt de la pantomime vient d'abord de ce qu'elle peut séparer les parties de l'âme les unes des autres pour mieux les exhiber respectivement, ensuite de ce qu'elle rappelle leur hiérarchie, en maintenant toujours la supériorité du νοῦς sur le θυμικόν et l'ἐπιθυμικόν : si ces deux dernières passions sont feintes sur scène, la raison doit toujours être présente à l'esprit de l'artiste, et dans son jeu même, qui les soumet au λογιστικόν ordonnateur.

Dans sa préférence pour le jeune pantomime, Julien exprime donc plus que ses goûts artistiques, ou une recherche de la κάθαρσις par le spectacle. En contemplant le jeu des passions dans la gestuelle pantomimique, il montre aussi qu'il ne veut pas céder à ces passions, et que, même dans les moments les plus durs d'une campagne, il reconnaît la supériorité de la raison, et la souveraineté de l'esprit sur le corps. Car ce λόγος n'est pas seulement celui du pantomime, c'est aussi le sien propre. Lui aussi a isolé et dominé son ἐπιθυμικόν, puisqu'il est capable de résister à la tentation des prisonnières. Auparavant, il a procédé de même avec son θυμικόν, en grâciant le commandant perse^{82.} alors que ses soldats s'abandonnaient à la colère et au ressentiment, en massacrant la garnison et la population de la place - au point de perdre tout aspect humain et de n'apparaître plus que comme l'incarnation d'une folie meurtrière^{83.} Dans le récit d'Ammien, la mention de la rencontre du pantomime a donc valeur démonstrative : de la maîtrise de soi et de l'acuité d'esprit et de goût de Julien.

En achevant son récit d'un long siège par ces deux anecdotes, Ammien ne se départissait pas de ses exigences sur la dignité des faits historiques. La comparaison de l'épisode des captives avec ses versions antérieures a permis de discerner l'originalité de l'historien dans le traitement d'*exempla* que lui fournissait la tradition. A une présentation nuancée des faits, qui mettait en valeur les responsabilités sociales des chefs, il substitue une interprétation plus concentrée, en déplaçant le débat sur un plan moral, dans l'âme même de Julien.

80. *Ibid* § 70 : «Εἰ δ' ἔστιν ἀληθῆ ἀ περὶ ψυχῆς ὁ Πλάτων λέγει, τὰ τρία μέρη αὐτῆς καλῶς ὁ ὄρχηστὴς δείκνυσι· τὸ θυμικὸν, ὅταν ὄργιζόμενον ἐπιδεικνύηται, τὸ ἐπιθυμικὸν, ὅταν ἐρῶντας ὑποκρίνηται, τὸ λογιστικὸν, ὅταν ἔκαστα τῶν παθῶν χαλιναγωγῇ. Τοῦτο μέν γε ἐν ἀπαντι μέρει τῆς ὄρχησεως καθάπερ ἡ ἀφῆ ἐν ταῖς αἰσθήσεσι κατέσπαρται.» Le texte auquel il est fait allusion est PLAT., *Rep.* 4, 12, 16 (436-a 441-d).

81. Les verbes de la famille de δείκνυμι doivent être rapprochés de la présentation de la pantomime comme δεικτική (cf. note 59).

82. Voir note 1. Remarquons l'association *serenus* et *clemens*, à première vue surprenante dans les circonstances où se trouve Julien. Cette sérénité n'est pas inhumanité, mais parfaite domination des passions.

83. 24, 4, 25 : «sine sexus discriminine uel aetatis, quidquid impetus repperit, potestas iratorum absumpsit».

Mais, en même temps, cette anecdote acquiert une portée nouvelle, par son voisinage immédiat avec l'épisode du pantomime. A partir de l'opposition de deux ordres de beauté, le texte induit une vision du spectacle de la pantomime, que la comparaison avec les réflexions antiques sur cet art aide à préciser. De Lucien à Libanios, ces textes reflètent une longue tradition positive de l'art mimétique parfait de la pantomime, et de sa vertu communicative, pour une pédagogie de l'*τύκπάτεια* : l'artiste communique sa maîtrise de soi au spectateur, dont il épure l'âme. Dans le chapitre d'Ammien, cependant, Julien est acteur de l'événement historique, et la contemplation du pantomime est aussi la marque de la propre sagesse de l'empereur - qui a su, face aux tentations de la cruauté et de la volupté, dominer les passions, et leur préférer la beauté spirituelle.

Néanmoins, ces allusions culturelles, cette invitation à une interprétation seconde des événements aboutissent à une certaine "déréalisation" des faits historiques. Assez logiquement, Ammien se garde de poser ici la question de la responsabilité de Julien dans le massacre de la population de Mahozamalcha. La scène pathétique de suicide collectif qu'il évoque⁸⁴ sert simplement de contrepoint extérieur au débat qui se déroule dans l'âme de Julien. Ce choix délibéré de l'historien n'a pas nécessairement convaincu tous ses contemporains, et ce passage peut donner l'impression qu'il évite un peu subtilement de formuler une réserve sur la capacité de l'empereur à contrôler ses troupes⁸⁵. Cependant, au delà de cette habileté, il n'était pas moins important, du point de vue de l'historien, d'insister encore une fois sur le conflit entre les compromissions auxquelles Julien se trouve contraint par l'exercice du pouvoir et son goût pour une retraite contemplative. Ce conflit est bien une des clés du personnage, et d'abord de l'intention apologétique qui guide le récit d'Ammien, au long des *Res gestae*.

Lionel MARY
Université de Poitiers
Faculté des Lettres et des Langues
Institut de Latin

84. 24, 4, 25 : «Alii, exitii imminentis timore, cum hinc ignis, inde mucrones urgerent, ultimum flentes, e muris acti sua sponte praecipites membrisque omnibus infirmati, uitam morte funestiorem, paulisper, dum caederentur, egerunt».

85. La question avait été posée dès l'époque des faits, comme l'indique le souci de Libanios de dégager la responsabilité de l'empereur (LIB., *Or* 19, § 240) : les soldats auraient négligé un ordre de miséricorde expressément donné par Julien. La version qu'Ammien donne des événements n'est pas sans importance pour sa réputation personnelle. Après tout, il participait lui aussi à l'expédition. Que faisait-il pendant la mise à sac de Mahozamalcha ? L'importance donnée aux épisodes des captives et du pantomime et la véritable mise en scène du comportement de Julien qui est faite dans ce récit pourraient bien contribuer, par analogie, à dégager la responsabilité de l'*officier* Ammien Marcellin.

RÉSUMÉ : Dans son récit de la campagne de Julien contre les Perses, Ammien Marcellin raconte le siège et l'anéantissement par l'armée romaine d'une ville de Mésopotamie et de ses habitants. À la fin de cet épisode, l'empereur se distingue en préférant, à des captives qu'on vient lui offrir, un jeune pantomime. Ces deux incidents participent du portrait spirituel de Julien dessiné par l'historien dans son œuvre – ici par un contraste avec un chapitre de peu antérieur des *Res gestae*, et à travers une comparaison avec d'antiques *exempla*. Inspiré par une conception très élevée de son intégrité personnelle, et la conscience des périls qui la menacent, Julien se détourne d'une beauté toute d'apparence, et écarte de son âme les passions, grâce à la contemplation d'un spectacle purificateur où se reflète l'harmonie du monde intelligible. Ce passage d'Ammien Marcellin est aussi, en effet, l'un des textes qui invitent à réévaluer le rôle de la pantomime dans la culture de l'Antiquité tardive – où les formes les plus exigeantes de cet art revendiquent explicitement l'héritage et la fonction cathartique de l'ancienne Tragédie.