

Comment déjouer la tragédie? : Marques tragiques et travestissements comiques dans l'Amphitryon de Plaute et les Acharniens d'Aristophane

Autor(en): **Thévenaz, Olivier**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): - **(2004)**

Heft 4

PDF erstellt am: **09.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870168>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

COMMENT DÉJOUER LA TRAGÉDIE?
MARQUES TRAGIQUES ET TRAVESTISSEMENTS COMIQUES
DANS L'*AMPHITRYON* DE PLAUTE
ET LES *ACHARNIENS* D'ARISTOPHANE

Malgré l'absence de lien direct entre comédie ancienne et comédie latine, comparer la «tragédie de Plaute» à la «tragédie d'Aristophane» permet de distinguer des spécificités de leurs poétiques respectives. Dans la comédie à sujet tragique qu'est l'*Amphitryon* de Plaute, Mercure affirme qu'il pourrait certes transformer la tragédie en comédie sans changer un seul vers, mais que les différents statuts sociaux des acteurs en font nécessairement une pièce hybride, une «tragi-comédie». En prenant ces explications au mot, on constate que l'ambiguïté du genre se reflète dans des stratégies de dédoublement et de travestissement que l'on peut comparer à celles qui sont à l'œuvre dans les *Acharniens* d'Aristophane, définis par le protagoniste comme une «trugédie». Même si leur étude révèle, au niveau des formes et des déguisements, des dialectiques assez différentes dans les pièces latine et grecque, les jeux avec l'illusion, instruments de la déconstruction comique du tragique d'Euripide en particulier, apparaissent comme des éléments constitutifs de l'art dramatique de ces deux auteurs.

Pour qui s'intéresse de manière générale aux relations que la comédie antique entretient avec la tragédie, une pièce est d'un intérêt tout particulier en raison de la réflexion qu'elle propose sur sa propre appartenance générique: l'*Amphitryon* de Plaute. Naturellement, l'éclairage que son étude peut apporter à notre appréciation de l'œuvre d'Aristophane est indirect. En effet, si la comédie latine reprend notamment ses formes, ses intrigues et ses caractères à Ménandre et à la comédie nouvelle, elle ne doit pour ainsi dire rien aux poètes de la comédie ancienne. On doute même que les pièces de ces derniers aient jamais été représentées après l'époque de leur production, voire que Plaute, Térence et les comiques latins aient eu accès au texte

d'Aristophane¹. Il vaut néanmoins la peine, me semble-t-il, de comparer les deux auteurs principaux des canons comiques grec et latin, car leurs différences mêmes permettent de distinguer des spécificités de leurs poétiques respectives. Et s'il est une chose qui rapproche Aristophane et Plaute, c'est la dimension métadramatique de leur théâtre, qui va constituer l'axe de ma comparaison.

L'*Amphitryon* de Plaute n'est pas une comédie latine comme les autres: même si certains thèmes, procédés comiques ou jeux d'acteurs y sont typiques de la comédie nouvelle, son contexte mythologique et l'intervention de personnages divins dans l'action la distinguent des intrigues habituelles. On lui a donc cherché des sources différentes, dans la comédie moyenne, dans l'«hilarotragédie» de Rhinthon ou dans la tragédie — (une adaptation romaine de) l'*Alcmène* d'Euripide, voire ses *Bacchantes* pour leur caractère métadramatique². Mon but n'est en aucun cas de proposer ici un modèle aristophanien à l'*Amphitryon* de Plaute. Je ne veux d'ailleurs pas m'attarder sur la question des sources, qui est secondaire à mon propos. Ce qui m'importe ici est le rapport au genre tragique tel qu'il est formulé dans le prologue, c'est-à-dire plus en tant que référence générique qu'en tant que modèle possible. Le critère déterminant pour le choix de cette comédie comme point de comparaison à Aristophane n'est donc pas la représentativité à l'intérieur du *corpus* plautinien, mais le parallélisme de la confrontation explicite à la tragédie, plutôt exceptionnelle chez Plaute³.

¹ Cf. p. ex. J. K. Dover, *Aristophanic Comedy*, p. 223: «It is doubtful, in fact, whether Aristophanes and the other poets of Old Comedy received the honours of performance at any time after their own deaths.» N. W. Slater, *Plautus in Performance*, p. 54 n. 20: «In light of the fact that Aristophanes did not survive in the repertoire of the hellenistic Artists of Dionysos, the source of most of Plautus' exemplars [...], a direct influence seems unfortunately most unlikely.»

² Dans son très utile commentaire, D. M. Christenson, *Plautus: Amphitruo*, p. 50-55, passe en revue les principales théories relatives aux sources de l'*Amphitryon*. G. Chiarini, «Compresenza e conflittualità», plaide en faveur d'une influence du burlesque tragique de Grande Grèce, en particulier de l'*Amphitryon* (perdu) de Rhinthon. E. Lefèvre, *Maccus Vortit Barbare*, penche plutôt pour l'adaptation directe, sans intermédiaire comique, d'une tragédie, probablement une version romaine de l'*Alcmène* (perdue) d'Euripide, à laquelle Plaute fait allusion au vers 86 du *Rudens*. N. W. Slater, «*Amphitruo, Bacchae, and Metatheatre*», voit la pièce de Plaute comme «a comic response to the metatragic possibilities he saw in the *Bacchae*» (p. 123).

³ On trouve chez Plaute deux autres références au tragique, l'une fugitive dans le *Pseudolus*, où l'esclave «parodie le ton tragique» (707: *paratragoedat*) pour saluer son maître, l'autre plus complexe: le prologue des *Captifs* précise que les

Comme second terme de la comparaison, j'ai choisi parmi les comédies d'Aristophane la première en date à nous être parvenue, les *Acharniens*. Se présentant de la première à la dernière scène comme un débat entre comédie et tragédie, cette pièce s'articule autour d'une parodie importante et bien connue du *Télèphe* d'Euripide⁴. Dans ce contexte, je me concentrerai sur les aspects extérieurs — tant les formes de l'écriture dramatique que les déguisements de l'acteur — qui déterminent la dimension métathéâtrale de la pièce. La pièce de Plaute servira de révélateur, en ce qu'elle articule un jeu semblable sur les formes avec, en marge de la pièce, une réflexion sur le contrat générique, dans le prologue prononcé par le dieu Mercure, qui joue les Hermès face au public du théâtre.

1. Le prologue de l'*Amphitryon* de Plaute

À comédie extraordinaire, prologue extraordinaire: alors que dans les autres pièces de Plaute, c'est soit une divinité omnisciente extérieure à l'intrigue, soit l'un des personnages qui prononce le prologue, ce rôle est ici assumé par un dieu certes, mais qui sera acteur du drame. À quelques détails près, dont l'absence d'indications quant à la source grecque de cette comédie, ce prologue a cependant la fonction habituelle d'information des spectateurs. Il s'agit en particulier d'exposer le sujet de la pièce (97-141): la scène est à Thèbes, citée en guerre contre les Téléboens; le chef thébain Amphitryon est parti au combat en laissant son épouse Alcmène enceinte; près de neuf mois plus tard, dans la nuit précédant le retour d'Amphitryon, Jupiter, qui a profité de son absence pour séduire Alcmène et la féconder à son tour, a emprunté les traits du mari et raconte à sa femme ses exploits militaires; quant à Mercure, il a pris l'aspect de l'esclave Sosie. Voilà qui promet une comédie riche en jeux de doubles et en quiproquos. Mais ce qui fait l'importance exceptionnelle du prologue intervient

combats auront lieu hors de la scène, «car ce serait vraiment déplacé de vouloir, avec une troupe comique, [se] mettre tout à coup à jouer la tragédie» (60-62: *nam hoc paene iniquomst, comico choragiol conari desubito agere nos tragoediam*); mais l'intrigue comique elle-même a des aspects plus tragiques encore que son contexte guerrier. Sur les éléments tragiques euripidéens de certaines pièces de Plaute, dont les *Captifs* et l'*Amphitryon*, voir J.-Chr. Dumont, «Plaute lecteur d'Euripide».

⁴ Pour le cadre général et le détail de la parodie du *Télèphe* d'Euripide, voir entre autres l'introduction et le commentaire de S. D. Olson, *Aristophanes: Acharnians*, respectivement p. LIV-LXI et *passim*; cf. également P. Rau, *Paratragodia*, p. 19-42, et H. P. Foley, «Tragedy and Politics».

avant cette présentation: après quelques propos d'entrée en matière en guise de *captatio beneuolentiae*, Mercure se prononce sur le genre dramatique de la pièce qui va être représentée (50-63):

*nunc quam rem oratum huc ueni primum proloquar;
post argumentum huius eloquar tragoediae.
quid? contraxistis frontem quia tragoediam
dixi futuram hanc? deu' sum, commutauero.
eandem hanc, si uoltis, faciam iam ex tragoedia
comoedia ut sit omnibus isdem uorsibus.
utrum sit an non uoltis? sed ego stultior,
quasi nesciam uos uelle, qui diuos siem.
teneo quid animi uostri super hac re siet:
faciam ut commixta sit; sit tragicomoedia;
nam me perpetuo facere ut sit comoedia,
reges quo ueniant et di, non par arbitror.
quid igitur? quoniam hic seruos quoque partes habet,
faciam sit, proinde ut dixi, tragicomoedia.*

Maintenant je vais d'abord vous dire l'objet de mon ambassade; ensuite, je vous exposerai le sujet de cette tragédie. Pourquoi ce front soudain ridé? Parce que j'ai parlé de tragédie? Je suis dieu; j'aurai vite fait de la transformer. Cette même pièce, si vous le voulez, je la ferai passer de tragédie en comédie, sans en changer un seul vers. Le voulez-vous, oui ou non? Mais je suis bien sot. Comme si je ne savais pas que vous le voulez, moi qui suis un dieu! Je n'ignore pas quel est là-dessus votre sentiment. J'en ferai donc une pièce mixte, une tragi-comédie. Car faire d'un bout à l'autre une comédie d'une pièce où paraissent des rois et des dieux, c'est chose, à mon avis, malséante. Alors, que faire? puisqu'un esclave y tient aussi son rôle, j'en ferai, comme je viens de le dire, une tragi-comédie.⁵

Déclenchée par les froncements de sourcils que Mercure projette comme la réaction des spectateurs au mot «tragédie», cette discussion générique aux apparences spontanées est toutefois soigneusement préparée dans les premiers vers du prologue⁶. Ce n'est pas un hasard

⁵ Pour l'*Amphitryon* de Plaute, j'utilise l'édition de W. M. Lindsay (Oxford, Clarendon Press, 1909) et la traduction d'A. Ernout (Paris: Les Belles Lettres, 1930); pour les *Acharniens* d'Aristophane, je reprends le texte de S. D. Olson (Oxford, Clarendon Press, 2002) et la traduction d'H. Van Daele (Paris: Les Belles Lettres, 1923).

⁶ U. Auhagen, «Elemente des Stegreifspiels», étudie le prologue de l'*Amphitryon* de Plaute et ses apparences improvisées, qu'elle compare entre autres avec celles des comédies d'Aristophane pour conclure à une influence de formes contemporaines de théâtre populaire indigène chez les deux auteurs.

si Mercure, en demandant aux spectateurs de faire silence et de se montrer des arbitres équitables et justes, commençait par utiliser le terme neutre de «pièce» (15: *fabulae*): il fallait ménager les attentes du public, venu assister à une comédie. Et juste avant le passage programmatique qui nous intéresse ici, le dieu médiateur prépare le terrain en introduisant une comparaison avec les tragédies: il va de soi que les spectateurs doivent conformer leur volonté à celle de Jupiter et de son fils interprète, et il n'est pas nécessaire pour cela de rappeler leurs bienfaits envers eux, comme le font tant de dieux tragiques (39-45). Par la forme de la prétérition, il s'agit déjà bien de situer la pièce dans un entre-deux, de jouer sur la limite entre tragédie et comédie. Quant à la volonté divine que veut imposer Jupiter par la voix de Mercure, elle est d'ordre métathéâtral: elle consiste à faire accepter aux spectateurs un curieux hybride tragi-comique, produit de la discussion qui suit à propos du genre.

On est donc ici dans une configuration très particulière, où les dieux omniscients, face au public plus ou moins naïf, jouent avec leur double rôle d'acteurs (*actores*) et d'autorités (*auctores*). Ce prologue est certes présenté par un dieu personnage de la pièce, mais depuis une position extérieure à l'intrigue, «herméneutique», voire auctoriale: d'emblée, le rapport de forces qui sera biaisé entre les acteurs divins et humains du drame l'est également dans la conclusion du contrat générique entre le public de la pièce — dont nous avons pris la place — et ce Mercure porte-parole d'un Jupiter architecte (45: *architectus*) qui contrôle la réception de l'intrigue et s'apparente sinon à son auteur, du moins à son metteur en scène.

Toutefois, même si le jeu est faussé, il vaut la peine de s'intéresser à la discussion métathéâtrale proprement dite, en étant conscients des manipulations qui s'y trament. On y distingue clairement deux phases. La première, marquée par le verbe *commutare*, est caractérisée par l'apparente interchangeabilité des étiquettes de «tragédie» et de «comédie», l'une pouvant dans ce cas, du point de vue de la forme, être transformée en l'autre «sans en changer un seul vers» (*omnibus isdem uorsibus*). Mais cette première idée de métamorphose générique, véritable tour de prestidigitation, est vite abandonnée au profit de la voie médiane, caractérisée par le verbe *commiscere*, celle de la «tragi-comédie», genre hybride désigné par un composé néologique typiquement plautinien (*tragicomoedia*) — lequel, soit dit en passant, n'est pas sans rappeler les créations lexicales aristophaniennes. Cette solution est clairement une échappatoire comique à l'aporie du genre dramatique, et en même temps la seule issue possible dans le cadre

d'une représentation comique — et non tragique. De fait, dans la suite du prologue, c'est le terme *comoedia* qui prendra le dessus⁷.

Mais voyons les raisons de l'aporie générique. Elle découle tout d'abord des attentes des spectateurs, que décevra un argument de tragédie (*argumentum... tragoediae*). Ensuite, l'identité formelle absolue de cette tragédie avec une comédie, que Mercure pourrait certes obtenir, est écartée par un autre problème de convenance, qui semble principalement affecter — dans son rôle herméneutique, voire auctorial — le locuteur Mercure (*non par arbitror*), lequel feint cependant de reconnaître la même exigence de la part du public (*teneo quid animi uostri super hac re siet*): s'il ne faut pas en faire une comédie pure, mais un hybride tragi-comique, c'est que les acteurs de la pièce sont des personnages royaux et divins (*reges... et di*). On est ici en présence d'une norme qui remonte à la *Poétique* d'Aristote (et qui évoluera en l'une des règles du théâtre classique), selon laquelle la tragédie imite les actions de héros meilleurs, la comédie celles d'hommes moins bons que dans la réalité (1448a). Comme dieux et esclaves se côtoient dans l'*Amphitryon* comique, le genre sera nécessairement mixte.

En résumé, dans le prologue de l'*Amphitryon*, l'interprète Mercure laisse entendre que la comédie se distingue de la tragédie non pas tellement du point de vue formel, mais plutôt du point de vue des personnages: les formes étant interchangeable (on pourrait faire une tragédie ou une comédie avec les mêmes vers), l'hybridité de la pièce serait le fait des acteurs. J'aimerais dans un premier temps suivre naïvement dans l'action de l'*Amphitryon* de Plaute ces deux pistes ouvertes par Mercure, l'interchangeabilité des formes et l'hybridité des acteurs, pour tenter de voir si elles sont susceptibles d'éclairer les éléments de dialogue entre comédie et tragédie que l'on trouve chez Aristophane. Je reviendrai en conclusion avec un peu plus de distance

⁷ Plaute, *Amphitryon* 88 et 96; dans le reste de la pièce, *comoedia* apparaît dans deux des intermèdes où Jupiter puis Mercure reprennent une position extérieure à l'intrigue pour s'assurer l'attention des spectateurs (868 et 987). Sinon, le prologue présente aussi le terme *histrionia* (90 et 152), qui désigne le métier d'acteur (69, 75, 82, 87, 91: *histrion*) que les dieux s'abaissent ici à pratiquer. À côté de cela, on trouve encore une fois *fabula* (94), juste après la mention d'une intervention de Jupiter l'année d'avant comme *deus ex machina* dans une tragédie; le vers 93, qui précise que «d'autre part, il est certain qu'il paraît dans les tragédies» (*praeterea certo prodit in tragoedia*), est certainement une glose interpolée témoignant d'une mauvaise compréhension de ladite mention; cf. D. M. Christenson, *Plautus: Amphitruo*, p. 156-57.

critique sur les stratégies employées par la comédie pour «dé-jouer» la tragédie. Mais je commencerai par exposer de manière générale la dynamique métathéâtrale qui traverse les *Acharniens*.

2. Le cadre métadramatique des *Acharniens* d'Aristophane

Les *Acharniens* d'Aristophane présentent une dimension métathéâtrale assez différente de celle que l'on a vue à l'œuvre chez Plaute. Ce n'est pas ici l'argument qui se prêterait mieux à une tragédie: si grave que soit le thème de la paix annoncé dès le monologue initial du héros comique (26, 32, 39: εἰρήνη), il n'a rien d'incompatible avec l'univers humble de la comédie; au contraire, c'est une préoccupation quotidienne de la cité en guerre, et nous apprendrons plus loin de la bouche du protagoniste Dicéopolis que la comédie, au même titre que la tragédie, revendique aussi un discours sérieux. On est donc bien loin de la constellation mythologique de l'*Amphitryon*, qui nécessite en marge de la pièce l'intervention médiatrice d'un dieu auprès des spectateurs pour leur faire accepter un thème de comédie si inattendu. Chez Aristophane, c'est tout le contraire qui se passe: les acteurs du drame ne sont ni divins ni royaux, et c'est le héros comique lui-même qui, à l'intérieur de l'intrigue, introduit la référence à la tragédie en empruntant au *Télèphe* d'Euripide une partie de son jeu d'acteur, de son déguisement et de ses paroles pour les superposer à l'action comique. En schématisant grossièrement, on pourrait dire que si la pièce latine est une tragédie qui se fait passer pour une comédie, la pièce grecque est une comédie qui se donne par moments des allures de tragédie.

Voyons d'un peu plus près le tout début de la pièce, qui en fixe le cadre métathéâtral. Dicéopolis est seul face aux spectateurs dans un lieu encore indéterminé et passe en revue ses joies (2: ἡσθη) et ses peines (3: ὠδυνήθη). Son plus grand bonheur (5-8) a été de voir Cléon vomir cinq talents au spectacle de l'année précédente⁸ — plaisir comique et politique que Dicéopolis ponctue de ce que les scholies identifient comme la première citation du *Télèphe*

⁸ Il doit s'agir d'une scène des *Babyloniens* d'Aristophane, représentés aux Grandes Dionysies de 426, une comédie à laquelle il sera de nouveau fait allusion plus loin (377-82, 502-03, 630-31): d'après les scholies au vers 378, elle aurait valu à son auteur d'être traîné au tribunal par sa victime pour avoir dit du mal de la cité en présence d'étrangers; sur ce contexte poético-politique, cf. S. D. Olson, *Aristophanes: Acharnians*, p. XXIX-XXXI, XL-LII et *ad loc.*, ainsi que H. P. Foley, «Tragedy and Politics», en particulier p. 33-34 et 37-38.

d'Euripide dans la pièce: «Quel bonheur pour l'Hellade!» (8: ἄξιον γὰρ Ἑλλάδι). Quant à sa douleur la plus tragique (9: ὠδυνήθην... τραγωδικόν), elle a été, alors qu'il s'attendait béatement (10: [ἐ]κεχήνη προσδοκῶν) à un spectacle d'Eschyle, de voir le froid Théognis faire entrer son chœur au théâtre (9-12). D'emblée, on est plongé dans un débat entre comédie et tragédie, genres qui s'opposent certes, mais se complètent aussi: une exclamation tragique peut souligner une jubilation comique, et il pourrait aussi y avoir avec Eschyle un plaisir tragique. Le public, seul vis-à-vis du héros, semble être pris à parti, si bien qu'on pourrait initialement croire que la scène est au théâtre. Le second couple joie/peine ne s'en éloigne d'ailleurs que très peu: on est transporté du théâtre à l'odéon, où la satisfaction a été de voir entrer en scène l'excellent citharède Dexithéos après le piètre Moschos, et la souffrance de voir arriver le mauvais aulète Chéris pour jouer l'hymne orthien (13-16). Ce n'est qu'au vers 20 que des déictiques viennent déterminer le lieu de la scène, au moment où est introduite la douleur la plus intense: cette douleur politique — phase de manque initial nécessaire au déclenchement de l'action comique — n'est autre que le désintéret général pour la question de la paix, et elle frappe le héros au moment même où il parle (19: νῦν), en ce jour d'assemblée, dans la Pnyx déserte que le public a sous les yeux (20: ἔρημος ἢ πνύξ αὐτηί). Le théâtre est donc littéralement transporté à l'assemblée, et vice versa; les spectateurs assistent à (et sont impliqués dans) une superposition des espaces dramatique et civique qui annonce la dimension politique que prendra le débat entre comédie et tragédie dans la pièce⁹.

La référence explicite au tragique ne reparait cependant qu'après l'entrée du chœur. Cherchant à exposer les raisons de sa trêve personnelle avec les Péloponnésiens aux charbonniers d'Acharnes qui le frappent à coup de pierres comme un traître, Dicéopolis consent tout d'abord à parler la tête sur le billot (317-18), puis prend un panier de charbon en otage (326-46) — deux actions parodiant le *Téléphe* d'Euripide¹⁰. Puis, après avoir enfin obtenu qu'on l'écoute,

⁹ D. Lanza, «Entrelacement des espaces», montre comment le protagoniste définit les espaces en fonction de l'action comique qu'il met en place. L. Edmunds, «Aristophanes' *Acharnians*», p. 26 et 33, observe que le monologue initial a la forme d'une *priamel*, l'alternance de joies et de peines poético-politiques étant destinée à introduire et à faire ressortir à la fin la douleur la plus vive. Sur cette scène initiale, cf. N. W. Slater, *Spectator Politics*, p. 42-45.

¹⁰ Le roi de Mysie Téléphe, blessé lors d'un raid des Achéens contre sa cité qu'ils prennent pour Troie, apprend d'un oracle qu'il ne peut être soigné que par

il demande au chœur de le laisser, avant de parler, «revêtir le costume le plus propre à exciter la pitié» (384: ἐνσκευάσασθαι μ' οἶον ἀθλιώτατον). Ce costume qui lui procurera une «âme forte» (393: καρτερὰν ψυχὴν), il va le chercher chez Euripide: ce seront les haillons de Télèphe (430). Je reviendrai plus loin sur cette scène; ce qui m'importe ici est la raison de ce déguisement. Dicéopolis doit, comme il l'explique à Euripide, dire au chœur une «longue tirade» (416: ῥῆσιν μακράν) qui peut lui valoir la mort s'il la dit mal. C'est donc une question de rhétorique. Or, parmi les sources de persuasion les plus efficaces, il y a les affects, et parmi eux en particulier la pitié tragique (ἔλεος, cf. 413: ἐσθῆτ' ἐλεινήν). Télèphe est l'homme de la situation: plus misérable encore (422: ἀθλιώτερος) que tous les autres héros tragiques d'Euripide, il est «terrible parleur» (429: δεινὸς λέγειν). Une fois équipé par Euripide, après une adresse à son cœur hésitant parodiant Euripide (480-88) et la question tragique du chœur «Que vas-tu faire? Que vas-tu dire?» (489: τί δράσεις; τί φήσεις;), Dicéopolis commence sa tirade paratragique en ces termes (497-501):

μή μοι φθονήσητ', ἄνδρες οἱ θεώμενοι,
εἰ πτωχὸς ὢν ἔπειτ' ἐν Ἀθηναίοις λέγειν
μέλλω περὶ τῆς πόλεως, τρυγωδίαν ποῶν·
τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυγωδία.
ἐγὼ δὲ λέξω δεινὰ μέν, δίκαια δέ.

Ne vous irritez pas, messieurs les spectateurs, si, pauvre mendiant, devant les... Athéniens je vais parler de la Cité, dans une comédie; car ce qui est juste est du ressort aussi de la Comédie. Or je ne dirai, au risque d'être désagréable, que des choses justes.

Les deux vers initiaux de cette tirade sont aussi adaptés du *Télèphe* d'Euripide, et les scholies nous en donnent l'original (fr. 703 Nauck²). Or, les quelques éléments qui diffèrent sont significatifs. Au second de ces deux vers, alors que chez Euripide le mendiant Télèphe se risquait à parler au milieu des nobles (ἐν ἐσθλοῖσιν), le héros d'Aristophane s'apprête à le faire au milieu des Athéniens (ἐν Ἀθηναίοις). Passer de la tragédie à la comédie implique donc que l'interlocuteur du mendiant déguisé change, et en particulier change de statut social:

celui qui l'a blessé; guéri par Achille, il deviendra le guide de ses anciens ennemis dans leur expédition troyenne. Dans la pièce d'Euripide, Télèphe plaide sa cause devant les chefs grecs déguisé en mendiant, affirme à Agamemnon ne pas vouloir taire ce qu'il a de juste (δίκαια) à dire même si l'on menaçait sa nuque d'une hache (fr. 706 Nauck²) et finit par prendre en otage le petit Oreste pour se faire entendre; cf. P. Rau, *Paratragodia*, p. 19-42, en particulier p. 27-28 pour cette scène.

des nobles chefs grecs, on passe au peuple d'Athènes entier. Mais ce n'est pas tout: on change surtout de niveau d'énonciation. En effet, si les nobles auxquels Télèphe s'adresse sont des acteurs du drame, le discours de Dicéopolis ne vise pas seulement le chœur de vieillards du dème d'Acharnes qu'il a aux trousses, mais au-delà l'ensemble des Athéniens réunis au théâtre. Et cela est confirmé par l'autre différence principale. Au premier des deux vers, si dans le contexte tragique original l'apostrophe était dirigée à «messieurs les haut placés parmi les Grecs» (ἄνδρες Ἑλλήνων ἄκροι), dans le contexte comique nouveau, elle prend à parti «messieurs les spectateurs» (ἄνδρες οἱ θεώμενοι). De même que l'action du protagoniste crée l'espace dans lequel il évolue, sa citation tragique lui donne donc une voix métadramatique qui lui permet de s'adresser aux spectateurs.

Ainsi, alors que dans l'*Amphitryon* de Plaute ce sont les dieux qui, tout en jouant un rôle dans l'intrigue, contrôlent sa réception par les spectateurs, dans les *Acharniens* d'Aristophane, c'est le protagoniste qui dirige tout, jusqu'à la portée générique de la pièce. Il finit en effet par se présenter dans une position auctoriale, «en train de composer une "trugédie"» (499: τρυγωδίαν ποῶν). Attesté ici pour la première fois, le probable néologisme «trugédie» — qui évoque la vendange, le vin nouveau ou la lie — est un équivalent de «comédie», mais fait bien sûr allusion à la tragédie¹¹. Et comme chez Plaute, le terme générique hybride est accompagné d'une discussion programmatique. Par la voix du protagoniste-compositeur, qui s'apprête à prononcer à propos de la cité des paroles «terribles mais justes» (501: δεινὰ μὲν, δίκαια δέ), la comédie revendique pour elle aussi la prétention de la tragédie à savoir ce qui est juste (500: τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυγωδία). Cette dimension éducative de la comédie réapparaîtra d'ailleurs dans l'intermède métadramatique qu'est la parabase: convaincu par le discours pacifiste du héros comique, le chœur, en faisant l'éloge des services rendus à la cité par le poète, y déclarera que «toujours ses comédies défendront la cause de la justice» (655: κωμωδήσει τὰ δίκαια) en «enseignant ce qui est le mieux» (658: τὰ βέλτιστα διδάσκων).

¹¹ O. Taplin, «Tragedy and Trugedy», contre l'interprétation qui voit en τρυγωδία un terme ancien dérivant soit du verbe vendanger (τρυγᾶν) évoquant la saison des spectacles originels, soit de la lie (τρυξ) barbouillant le visage des acteurs primitifs, passe en revue ses rares attestations (aristophaniennes à une exception plus tardive près) pour conclure à un néologisme destiné à faire calembour avec «tragédie».

Après avoir fixé le cadre métadramatique des deux pièces, regardons maintenant à l'aide de quelques exemples comment le dialogue entre comédie et tragédie s'y articule, au niveau de l'expression tout d'abord, puis dans le jeu des costumes.

3. *Marques tragiques et travestissements comiques*

Par «marques tragiques», j'entends autant les styles que les formes, bref: ce qui relève de l'expression. Cette précision apportée, je rappelle la première hypothèse tirée du prologue de l'*Amphitryon* de Plaute: si les acteurs du drame n'étaient pas divins ou royaux, on pourrait transformer la tragédie en comédie «sans en changer un seul vers» (*omnibus isdem uorsibus*). Mon but est ici de chercher dans la pièce proprement dite ce qui reste de cette première idée — vite abandonnée pour une solution hybride —, qui postule l'interchangeabilité absolue des formes; j'appliquerai ensuite la même recherche aux *Acharniens*. Faute de place et d'intérêt, je restreindrai mon champ d'investigation aux formes: il serait long et fastidieux de relever ne serait-ce que quelques-uns des nombreux éléments de style tragique (exclamations, questions tragiques, grandiloquence, etc.) qui émaillent le discours comique de Plaute et d'Aristophane, soit pour signaler une situation désespérée, soit dans une intention ironique ou parodique. Je me limiterai donc à la récurrence de certaines formes typiques de la tragédie, pour examiner la manière dont la comédie tente de les déjouer.

Je me concentrerai en particulier sur la forme du récit de messager, qui intervient dans les deux pièces et s'y articule avec d'autres éléments à connotation tragique. Dans l'*Amphitryon* de Plaute, on en trouve deux, l'un au début et l'autre à la fin de l'action dramatique, le premier rapportant des événements extérieurs et antérieurs au *hic et nunc*, le second les miracles advenus à l'intérieur du palais et marquant le dénouement du drame¹². Le premier consiste dans le récit de la bataille contre les Téléboens que Sosie, sur ordre d'Amphitryon, est censé faire à Alcmène. Ce récit (203-61), de facture sérieuse, ne déparerait presque pas dans une tragédie, s'il n'était en fait la simple répétition du rôle de messager de tragédie que l'esclave doit assumer bien que, par lâcheté, il n'ait pas pris part au combat (197-202).

¹² G. Manuwald, «Tragödienelemente», étudie non seulement ces deux récits (respectivement p. 187-93 et 195-97), mais aussi (p. 193-95) le *canticum* de la vertueuse Alcmène sur les plaisirs et les chagrins (Plaute, *Amphitryon* 633-53), que je laisse ici de côté.

Même si le témoignage oculaire n'est que simulé et la narration faite par ouï-dire (200: *uerum quasi adfuerim tamen simulabo atque audita eloquar*), ce récit n'en garde pas moins sa fonction d'information des spectateurs: Mercure, foi de dieu omniscient, certifie en aparté son exactitude (248-49), alors qu'il serait dans les habitudes de l'esclave de comédie de mentir (198). Récit pseudo-tragique donc, dont on signale le caractère simulé et décalé.

Quel usage la comédie fait-elle donc de ce récit? Il n'arrivera jamais à destination: Mercure est là, déguisé en Sosie, pour retenir le vrai Sosie de délivrer son message. Mais ce récit n'en reste pas moins un ingrédient essentiel de toute la première partie de la pièce, où il sera déconstruit successivement par Mercure et par Alcmène. Mercure, pour prouver à Sosie qu'il est lui-même Sosie, lui résume non seulement la «version officielle», tragique, de la bataille (412-24), mais aussi la version comique, celle de l'esclave en fuite occupé à boire seul sous sa tente (425-32). Quant à Alcmène, qui tient tout de Jupiter qu'elle croit être Amphitryon, non seulement elle résume le combat à son vrai mari et à Sosie (744-46), mais elle apporte même comme preuve la coupe du roi Téléboen Ptérelas que le faux Amphitryon lui a remise en cadeau (760-98). Cette coupe cristallise à elle seule toute l'action et aide à saisir la dimension métadramatique de la pièce. En effet, au moment d'ouvrir le coffret censé contenir la coupe, l'esclave dit à son maître (785-86):

*tu peperisti Amphitruonem alium, alium ego peperì Sosiam;
nunc si patera pateram peperit, omnes congeminauimus.*

Tu as accouché d'un autre Amphitryon, moi d'un autre Sosie: si la coupe a accouché d'une autre coupe, nous voilà tous avec un jumeau.

Mais le coffret, quoique cacheté, sera miraculeusement vide. Ces vers tout en répétitions donnent à cette coupe une valeur symbolique: tout est dédoublé, mais la pièce reste unique; et il se pourrait bien que ces dédoublements soient liés aux dimensions comique et tragique du drame¹³.

¹³ Pour une présentation synthétique des jeux de doubles dans l'*Amphitryon* de Plaute et une importance analogue accordée à ces deux vers, qui annoncent aussi le double accouchement d'Alcmène à la fin de la pièce, voir D. M. Christenson, *Plautus: Amphitruo*, p. 15-18; F. Dupont, «Signification théâtrale...», voit dans le thème des doubles une réflexion sur la théâtralité qui renvoie plutôt au travestissement humain de l'acteur. Sur le rôle sémiotique et dramatique des objets dans la tragédie, je signale le travail de thèse en cours de Frank Müller sur Sophocle et renvoie à sa contribution au présent volume, qui étudie les échanges tragi-comiques de mots et d'objets chez Aristophane.

En tout cas, si le premier récit de messager marque le début de ces jeux de doubles, le second amène leur résolution. Il prend place juste après le moment où Amphitryon, suite à sa confrontation avec son double divin, se retrouve seul sur scène, privé de son identité par le jeu comique de Jupiter: «Y a-t-il à Thèbes un mortel plus malheureux que moi? Que faire maintenant?» (1046: *qui me Thebis alter uiuit miserior? quid nunc agam?*). En proie à ces questions qui sont celles de la tragédie grecque (τί δρῶ;, «que faire?»), Amphitryon prend la résolution extrême d'entrer dans le palais pour égorger tout le monde, mais est arrêté par un coup de tonnerre qui le jette à terre. La servante Bromie sort alors de la maison pour faire le récit des événements advenus à l'intérieur. Dans une excitation de Bacchante, elle commence par une série d'exclamations et d'interrogations tragiques: «Pauvre de moi! que faire? Je ne sais...» (1056: *me miseram! quid agam nescio*), «Y a-t-il au monde, peut-il y avoir plus misérable que moi?» (1060: *nec me miserior femina est neque ulla uideatur magis*). Ensuite, Bromie fait en deux temps — d'abord sous la forme d'un monologue agité (1061-75), puis dans un dialogue apaisé avec son maître qu'elle vient de trouver à terre (1091-130) — le récit de la naissance des jumeaux, de l'intervention de Jupiter et des premiers exploits d'Hercule, avant l'apparition finale de Jupiter à Amphitryon lui-même. Ainsi, les jeux de doubles comiques débouchent sur une crise tragique qui sera résolue comme une tragédie à fin heureuse, par l'artifice du *deus ex machina*. Quant à la servante qui délivre le récit, dont le nom rappelle Dionysos Bromios, elle apparaît comme une sorte d'incarnation du dieu du théâtre sur scène: elle scelle par cette conclusion tragique mais heureuse la dimension hybride de la comédie¹⁴.

Qu'en est-il dans les *Acharniens* d'Aristophane? Dans la seconde partie de la pièce interviennent aussi deux scènes de messagers. Dans la première, il s'agit plus exactement d'un couple de messagers, dont l'un s'adresse au pacifiste héros comique Dicéopolis et l'autre au

¹⁴ Sur le nom de Bromie, qui évoque non seulement l'appellatif dionysiaque, mais aussi le tonnerre (βρόμος en grec) que Jupiter vient de faire retentir, voir D. M. Christenson, *Plautus: Amphitruo*, p. 309, ainsi que E. Lefèvre, *Maccus Vortit Barbare*, p. 36-7. N. W. Slater, «*Amphitruo, Bacchae, and Metatheatre*», voit dans l'intervention de Bromie le dernier des nombreux éléments de la pièce signifiant le rêve, l'ivresse, la folie ou la magie, à l'appui d'un rapprochement avec les *Bacchantes* d'Euripide; il précise que dans la tragédie grecque comme dans la comédie latine, une divinité crée une pièce dans la pièce, mais que «in the *Bacchae* outer and inner plays finally collapse into one; in the *Amphitruo*, they remain separate» (p. 124).

belliqueux général Lamachos. Mon hypothèse est que ce dédoublement, qui sera repris dans l'*exodos* introduite par la seconde scène de messenger, correspond également au débat entre tragédie et comédie qui traverse la pièce. Le dédoublement se dessine en réalité déjà avant la parabase: à moitié convaincu par la longue tirade de Dicéopolis, le chœur se scinde en deux (557-71), et le demi-chœur opposé à la paix appelle à l'aide le matamore Lamachos. Ridiculisé par le héros comique, qui finit par persuader le chœur entier, Lamachos n'en persiste pas moins dans son rôle: la scène se termine ainsi par deux couplets parallèles de trois vers chacun, où le général déclare son intention de faire une guerre éternelle aux Péloponnésiens (620-22), tandis que le héros comique proclame son marché privé ouvert à ces derniers seuls (623-25).

C'est après la scène du marché qu'intervient le couple de messagers. Le chœur voit arriver le premier «fronçant les sourcils [...] comme s'il apportait une grave nouvelle» (1069-70: τὰς ὀφρῦς ἀνεσπακῶς/ ὥσπερ τι δεινὸν ἀγγελῶν); son message tragique est destiné à Lamachos, appelé par les stratèges à aller garder sous la neige la frontière béotienne (1073-77). S'ensuit une lamentation du général malheureux (1083a-b: «Ah! ah! quelle nouvelle aussi le héraut m'a apportée!», αἰαῖ·/ οἶαν ὁ κῆρυξ ἀγγελίαν ἤγγειλέ μοι), reprise ironiquement par Dicéopolis (1084: «Ah! ah! quelle nouvelle m'apporte ce messenger qui accourt?», αἰαῖ· τίνα δ' αὖ μοὶ προστρέχει τις ἀγγελῶν;), qu'un envoyé du prêtre de Dionysos vient inviter au banquet de la fête des Conges (1085-94). Cette double introduction débouche sur une scène où le héros et l'anti-héros s'équipent pour leurs missions respectives (1097-142): reprenant la forme tragique de la stichomythie, elle est une «par-odie» au sens étymologique du terme, où chaque vers prononcé par Lamachos est repris et déformé juste à côté par le héros comique qui l'adapte à sa situation pour tourner en dérision son vis-à-vis¹⁵. Souhaitant aux deux hommes une heureuse expédition (1143: ἕτε δὴ χαίροντες ἐπὶ στρατιάν), le chœur résume cette scène par l'expression suivante: «Quelles routes différentes vous allez suivre!» (1144: ὡς ἀνομοίαν ἔρχεσθον ὁδόν). Cette «voie dissemblable» (ἀνομοία ὁδός), au singulier, me paraît une belle image de l'alternative métadramatique proposée par la pièce: on peut suivre soit Lamachos sur sa voie tragique caricaturale, soit Dicéopolis sur la voie comique.

¹⁵ Sur cette scène et ses différents niveaux de parodie, voir R. Harriott, «Words and Actions»; pour la double entrée en scène de messagers, cf. P. Rau, *Paratragodia*, p. 137-8.

Cette bifurcation ne mènera pas bien loin: après un bref intermède choral, le second récit de messager en apporte la résolution (1174-89). Parodiant un finale tragique comme celui de l'*Hippolyte* d'Euripide, ce récit précède le retour sur scène du «héros tragique» — ou plutôt de l'anti-héros comique — après la catastrophe: en sautant un fossé, Lamachos s'est blessé contre un échalas, tordu la cheville, fracassé la tête, a fait bondir la Gorgone de son bouclier (1178-81), puis, s'étant relevé pour poursuivre les pillards, a fini par recevoir un coup de lance (1186-88)¹⁶. Dans le thrène qui suit, Lamachos se lamente sur ses peines, redoutant surtout l'infortune suprême que Dicéopolis ne vienne, comme avant son départ, se moquer de son sort (1194-97). Cela ne manque évidemment pas: de retour de la fête des Conges, Dicéopolis, dans toute la fin de la pièce, singe les exclamations de Lamachos pour célébrer sarcastiquement sa victoire au concours de boisson et son triomphe de héros comique sur son antagoniste tragique.

Mais cela signifie-t-il pour autant la victoire de la comédie sur la tragédie? Outre que l'enjeu n'est pas de faire triompher un genre dramatique sur l'autre, ce n'est bien sûr pas si simple. D'une part, Lamachos ne représente la tragédie que de manière très caricaturale: si l'on pense au prologue et à sa gradation de joies et de peines poétiques et politiques, il incarne surtout la voie belliqueuse, celle qui cause la pire des souffrances politiques; envoyé garder la frontière sous la neige, il n'est peut-être pas non plus sans lien avec les drames de Théognis «la Neige», sources de douleur tragique, par opposition à la jubilation que suscite la comédie pacifiste d'Aristophane. D'autre part, la tragédie n'apparaît pas seulement pour la comédie comme un genre opposé, mais aussi — et peut-être surtout — comme un genre allié, source première d'accessoires parodiques, ce qu'illustre bien le jeu des déguisements.

De ce point de vue, la scène d'équipement du protagoniste en Télèphe, à laquelle fera écho à la fin de la pièce la préparation du héros et de l'anti-héros pour leurs expéditions respectives, occupe une place centrale. Le choix de cette figure d'Euripide est significatif: outre le fait qu'il est le plus apte à susciter la force de persuasion de la pitié tragique, Télèphe est surtout déjà dans le drame d'Euripide

¹⁶ Pour une analyse détaillée du caractère paratragique de ce récit de messager et du thrène qui suit, voir P. Rau, *Paratragodia*, p. 139-44; on notera que d'après les scholies, le dernier vers du récit de messager (1188) est aussi emprunté au *Télèphe* d'Euripide et met finalement le grotesque Lamachos dans la situation initiale de la tragédie, soulignant par contraste la réussite de Dicéopolis à reprendre les artifices du héros pour la renverser.

un héros déguisé; personnage noble travesti en humble mendiant, le Télèphe tragique a des apparences comiques¹⁷. En choisissant ce double déguisement, Dicéopolis cherche certes à obtenir une part du crédit dont bénéficie la tragédie, mais met aussi sur un pied d'égalité la comédie et une forme de tragédie qui lui ressemble: Euripide, privé de tous ses accessoires par le protagoniste, finira d'ailleurs par s'écrier «C'en est fait de mes drames!» (470: φροῦδά μοι τὰ δράματα). Entre parodie moqueuse et reprise d'un genre de discours sérieux, la relation complexe de la comédie à la tragédie dans les *Acharniens* d'Aristophane réside en définitive dans le problème de l'illusion, posé par Dicéopolis quand il s'habille en Télèphe (440-44):

δεῖ γάρ με δόξαι πτωχὸν εἶναι τήμερον,
εἶναι μὲν ὅσπερ εἰμί, φαίνεσθαι δὲ μή·
τοὺς μὲν θεατὰς εἰδέναι μ' ὅς εἰμ' ἐγώ,
τοὺς δ' αὖ χορευτὰς ἠλιθίους παρεστάναι,
ὅπως ἂν αὐτοὺς ῥηματίοις σκιμαλίσω.

Car je dois aujourd'hui me faire mendiant, être bien qui je suis et ne point le paraître. Le public peut me connaître, mais le Chœur, présent à mon discours, doit être assez sot pour se laisser faire la figue par mes... «petites phrases».

Les deux premiers vers de ce passage, nous apprennent les scholies, sont repris eux aussi du *Télèphe* d'Euripide: dans un monologue (le prologue?) adressé implicitement au public du théâtre, le héros annonçait qu'il allait jouer un rôle face à ses interlocuteurs de la fiction tragique. Par sa citation, le héros comique relève précisément ce jeu de rôle, apparente rupture de l'illusion dramatique, qu'il explicite ensuite dans le cadre de la comédie: les spectateurs peuvent connaître sa véritable identité, mais son auditoire interne — les choreutes, qu'il a pourtant préalablement informés de son déguisement — est censé l'ignorer et se laisser tromper¹⁸. Il y a cependant une différence impor-

¹⁷ Cf. p. ex. L. Edmunds, «Aristophanes' *Acharnians*», p. 12: «The nobleman disguised as beggar is the fitting image for comedy»; H. P. Foley, «Tragedy and Politics», p. 37: «[Telephus'] manipulation of a humble disguise makes his role particularly attractive to a poet who aims to defend the justice of comedy through the mouth of his comic hero.»

¹⁸ Sur les jeux de travestissement, qui empruntent à la tragédie une illusion seulement «interne» (et non «externe») permettant ici à Dicéopolis d'abuser son auditoire, tout en apparaissant au public en Aristophane masqué se défendant de ses contradicteurs et ridiculisant la tragédie, cf. H. P. Foley, «Tragedy and Politics», en particulier p. 39-44, ainsi que N. W. Slater, *Spectator Politics*, en particulier p. 50-52, 56-58 et 60-61. Sur les jeux de masques permettant distance et regard critique, voir C. Calame, «Démasquer par le masque»; sur les différentes

tante entre les contextes tragique et comique. La tragédie d'Euripide en particulier maintient de manière générale l'illusion dramatique: le monde mis sous les yeux des spectateurs est relativement fermé, et la remarque de Télèphe est probablement un indice du fait que la pièce délimite clairement deux niveaux d'énonciation, l'un interne, entre les acteurs et dans l'espace-temps de l'intrigue, l'autre externe, face aux spectateurs dans le *hic et nunc* du théâtre. La comédie d'Aristophane, à l'inverse, est par essence non-illusoire: le protagoniste interagit avec le public du théâtre et l'implique dans la construction de l'action comique, sans qu'il y ait de frontière énonciative, temporelle ou spatiale entre la scène et les gradins.

Dès lors, on peut se demander si, en reprenant avec le costume de mendiant de Télèphe précisément cette réplique signalant son travestissement, Dicéopolis — et donc Aristophane — ne cherche pas par ce double déguisement (qui s'annule?) un moyen pour la comédie de parler à visage découvert. En tout cas, la tirade pacifiste qui suit est adressée aux spectateurs (496: ἄνδρες οἱ θεώμενοι), extérieurs à toute illusion. Quant aux dupes de l'illusion «interne», ils sont de deux ordres: si un demi-chœur est persuadé par le discours «juste» de Dicéopolis renforcé par la pitié que suscite l'habit de mendiant, l'autre, outré de voir un mendiant tenir pareil langage, appelle à l'aide Lamachos, qui sera la vraie et seule victime de l'illusion. Mais cette illusion est instaurée par le protagoniste qui, loin de tromper les spectateurs, se joue des autres acteurs du drame avec la complicité du public: devant Lamachos indigné qu'il lui tienne tête tout mendiant qu'il est (πτωχὸς ὢν), Dicéopolis — et Aristophane avec lui — dévoilera son identité d'«honnête citoyen» (595: πολίτης χρηστός), par opposition au général injustement bien payé. Ainsi, en mettant le déguisement de mendiant d'un roi tragique pour se démasquer ensuite, le protagoniste se sert de l'illusion dramatique pour mystifier les autres acteurs, mais la désamorce auprès des spectateurs pour leur transmettre au nom d'Aristophane, de citoyen à citoyens d'Athènes, un discours juste revendiquant pour la comédie ses lettres de noblesse.

Plaute aussi utilise les déguisements pour manipuler l'illusion dramatique. Je conclurai donc mon analyse sur ce point, qui permet de mettre en lumière des évolutions intéressantes dans la tradition du théâtre antique, entre Aristophane et Plaute et en relation avec la tragédie. La comédie nouvelle, au contraire de la comédie ancienne,

voix qui s'imbriquent ici dans celle du protagoniste, et en particulier celle du poète, voir S. Goldhill, *The Poet's Voice*, p. 188-201.

compose en effet avec l'illusion dramatique, ce qui est généralement considéré comme une influence de la tragédie d'Euripide en particulier. Mais si Ménandre maintient généralement cette illusion de façon continue, Plaute, alors qu'il reprend de la comédie nouvelle la plupart de ses arguments, prend le contre-pied de ce principe théâtral et laisse ses personnages, en général des esclaves rusés, créer face au public l'action comique, en jouant parfois avec l'illusion¹⁹. Or, dans la comédie à sujet tragique qu'est l'*Amphitryon*, cela semble être plus encore le cas que dans les intrigues habituelles, même si le contexte mythologique, bien éloigné du monde des spectateurs, ferait plutôt attendre un univers fermé. En définitive, c'est peut-être quand elle cherche à se définir explicitement par rapport à la tragédie que la comédie de Plaute se distingue le plus nettement de Ménandre et se rapproche d'Aristophane.

Repartons du prologue de l'*Amphitryon* de Plaute. Les références métathéâtrales y sont nombreuses, entre autres à propos des dieux qui s'abaissent à faire métier d'acteurs (86-95), mais qui sont en réalité des esclaves nés de parents mortels et craignant la bastonnade en cas de piètre performance (26-31); et à l'intérieur de l'intrigue, le déguisement des dieux est bien sûr le ressort essentiel de l'action²⁰. Mais si Jupiter est dans la mythologie assez coutumier du fait pour être dit «habile à changer de peau» (123: *uorsipellem*), la nouveauté de cette pièce au genre travesti vient explicitement de ce que Mercure s'y habille en esclave (116-19):

*nunc ne hunc ornatum uos meum admiremini,
quod ego huc processi sic cum seruili schema:
ueteram atque antiquam rem nouam ad uos proferam,
propterea ornatus in nouom incessi modum.*

Quant à moi, ne vous étonnez pas de mon accoutrement, et de cette tenue d'esclave sous laquelle je me présente. C'est une vieille, vieille histoire que nous vous présenterons rajeunie; voilà pourquoi je parais sous ce nouveau costume.

¹⁹ Sur ce point, voir N. W. Slater, *Plautus in Performance*, en particulier p. 9-11, 147-48, 166-68.

²⁰ F. Dupont, «Signification théâtrale», p. 135, met les dédoublements en relation avec ces deux niveaux de métathéâtralité: «Plaute fait parler simultanément le personnage et le comédien, et le dieu travesti devient alors un acteur qui a changé de costume. L'action est vécue à la fois sur le plan tragique et comique. Mais elle est vécue aussi, à la fois de l'intérieur et de l'extérieur, par le comédien et le personnage.»

Comme dans les *Acharniens* d'Aristophane, le public est averti du déguisement, et donc extérieur à l'illusion créée par le costume des dieux: Mercure signale même les indices les distinguant de Sosie et d'Amphitryon, un plumet sous le chapeau de Mercure et une torsade sous celui de Jupiter, que seuls les spectateurs pourront voir (142-45). Ainsi, les victimes de l'illusion seront les acteurs humains du drame. J'ai déjà évoqué, avant le dénouement du drame, le désespoir d'Amphitryon, privé de son identité (et cocufié) par Jupiter. Quant à Alcmène, que son vrai mari accuse d'adultère et à qui le faux Amphitryon dit qu'elle aurait tort de prendre au sérieux cette mise à l'épreuve «pour rire» (917: *ridiculi causa*), elle «sai[t] pourtant combien [s]on cœur en a souffert» (922: *ego illum scio quam doluerit cordi meo*). Si ces deux personnages royaux sont mis dans une situation tragique par le jeu comique de Jupiter, l'esclave Sosie lui, mystifié et rossé par Mercure dès la première scène, reste un personnage de comédie²¹. Or, d'un point de vue métathéâtral, l'action de Mercure est ici particulièrement intéressante. Par son déguisement, il usurpe à Sosie non seulement son image, mais aussi son rôle même d'esclave de comédie (265-69):

*quando imago est huius in me, certum est hominem eludere.
et enim uero quoniam formam cepi huius in me et statum,
deceat et facta moresque huius habere me similis item.
itaque me malum esse oportet, callidum, astutum admodum,
atque hunc telo suo sibi, malitia, a foribus pellere.*

Puisque j'ai pris son image, je suis bien décidé à l'évincer. En vérité, du moment que j'ai pris sa forme et son maintien, ne convient-il pas que j'aie aussi ses façons et son caractère? Il me faut donc être malicieux, roué, fourbe en tout point, et m'armer de ses propres armes, et par la malice le chasser de cette porte.

C'est bien une illusion d'ordre comique que Mercure cherche à produire sur son vis-à-vis en reprenant non seulement son aspect, mais aussi son rôle: il veut se jouer de lui et le mettre hors jeu (*eludere*). Pour ce faire, il compose avec la peur de l'esclave qui, dès qu'il l'aperçoit, est sûr qu'il va le rouer de coups. Or Sosie exprime deux

²¹ Je ne crois pas que l'on puisse qualifier de tragique la «souffrance» de Sosie au même titre que celle d'Alcmène ou d'Amphitryon, comme tend à le faire (malgré la gradation qu'il introduit) E. A. Schmidt, «Die Tragikomödie *Amphitruo*», p. 96-99; en revanche, on lira avec intérêt ses réflexions sur le caractère euripidéen du tragique résultant de l'action comique (et nullement résolu par le *deus ex machina*), en particulier sa comparaison avec l'*Ion* d'Euripide (p. 99-103).

fois cette crainte de manière imagée: «il veut me rebattre aujourd'hui mon manteau» (294: *illic homo hodie hoc denuo uolt pallium detexere*) et «il va me retaper, me refaire la figure à neuf» (317: *illic homo me interpolabit meumque os finget denuo*). Ces métaphores me semblent renvoyer au rôle métadramatique de Mercure, qui va littéralement «retisser entièrement» (*detexere*) le manteau de la comédie (*pallium*), «donner une nouvelle forme» (*interpolare*, verbe désignant à l'origine le foulage des tissus) et «façonner» (*fingere*) l'esclave de comédie à neuf (*denuo*). Dans le passage cité plus haut, Mercure assume pour la première scène le rôle conventionnel de l'esclave rusé (*seruus callidus*); mais quand Sosie lui décline son identité, il n'hésite pas à l'accuser de sa propre fourberie: d'avoir composé un tissu de mensonges (366: *compositis mendaciis*) et cousu ensemble des ruses (367: *consutis dolis*) — ce à quoi Sosie répond que c'est sa tunique qu'il a cousue, non des ruses (368: *tunicis consutis..., non dolis*). Ces nouvelles métaphores textiles montrent bien que le travestissement de Mercure coïncide avec la recreation du genre dramatique et permet au dieu de diriger la trame comique de l'intérieur par son jeu d'acteur. Ainsi, tout au long de la pièce, pour servir les desseins de Jupiter au gré des situations, Mercure testera les différentes facettes possibles de son rôle, du parasite au bon serviteur et à l'ivrogne, en passant par le *seruus currens*, avec une conscience métadramatique qui pourrait bien faire de ce dieu esclave une sorte de héros comique aristophanien²².

Comme la comédie ancienne, le théâtre de Plaute est donc en grande partie non-illusoire. Mais où la comparaison s'arrête-t-elle? La différence tient en grande partie aux contextes socio-culturels. La scène d'Aristophane est le lieu d'une action imaginaire, mais l'utopie transcende l'enceinte du théâtre, se superposant dans les *Acharniens* à l'espace de la cité (assemblée et agora). Le protagoniste s'y présente comme un honnête citoyen (πολίτης χρηστός) s'adressant aux spectateurs de la cité d'Athènes, que le cadre non-illusoire entraîne dans ce nouvel espace politique. Quant aux jeux avec l'illusion

²² Sur le personnage de Mercure qui, en jouant un large éventail de rôles, notamment d'esclaves, illustre la théâtralité consciente des comédies de Plaute, voir D. M. Christenson, *Plautus: Amphitruo*, p. 24-27; sur l'esclave créateur de l'action comique et ses affinités avec le héros comique aristophanien, voir N. W. Slater, *Plautus in Performance*, en particulier p. 52-54 et 168-78; sur le renversement partiel des jeux d'autorité (sociale et théâtrale) entre esclaves et maîtres, voir K. McCarthy, *Slaves, Masters, and the Art of Authority in Plautine Comedy*, en particulier p. 3-34.

dramatique, tragique en particulier, ils sont des outils de persuasion, mais aussi d'exclusion des anti-héros, qui n'ont pas place dans cette utopie. En revanche, la scène de Plaute est un espace ludique dans lequel les spectateurs sont invités à entrer, mais qui est clos et ne sort pas des limites du théâtre. Il est en effet le lieu d'une inversion des jeux d'autorité qui, un peu comme celle des Saturnales, doit rester circonscrite pour préserver l'ordre social: dans le monde domestique neutre des intrigues habituelles, c'est généralement l'esclave qui, par ses artifices, dirige l'action dramatique pour son maître. La configuration mythologique de l'*Amphitryon* n'en apporte en fait que la confirmation, Mercure jouant justement l'esclave pour servir les intérêts de son maître et père divin Jupiter. Les dieux y sont maîtres de l'illusion dramatique, contrôlant la progression interne de l'intrigue et sa réception par les spectateurs. Mais ce qui en fait une comédie plutôt qu'une tragédie, c'est précisément son caractère non-illusoire et hybride du point de vue du genre: le public y voit des esclaves incarner des dieux, des dieux faire métier d'acteurs, et en particulier Mercure choisir un rôle d'esclave. On est donc en présence de deux formes de métathéâtralité différentes, que Niall Slater résume ainsi: «À la différence de l'univers imaginaire d'Aristophane qui a pour scène le monde, le rêve est chez Plaute explicitement théâtral: son monde est la scène²³.»

Comment déjouer la tragédie? Dans ces deux pièces que presque tout oppose, mais que rapproche leur caractère métadramatique et non-illusoire, on a pu voir à l'œuvre des stratégies analogues de travestissement et de dédoublement qui reflètent l'ambiguïté de leur genre dramatique — «trugédie» ou «tragi-comédie». Dans les *Acharniens* d'Aristophane, la situation de manque initial est définie dans le prologue par opposition à un plaisir politique et comique intense et en relation avec d'autres souffrances «tragiques» ou plus généralement poétiques. C'est cette situation politique douloureuse que la pièce va s'attacher à déjouer, par une fantaisie comique où la tragédie sert tant à la persuasion qu'à la moquerie. En superposant la tragédie *Téléphe* d'Euripide à l'action comique, le protagoniste la «dé-joue» en ce qu'il la déconstruit pour n'en garder que ce qui sert au héros comique: l'habit pitoyable du héros renforçant le crédit de son discours juste. Pour le reste, les dédoublements tragi-comiques sont des instruments

²³ N. W. Slater, *Plautus in Performance*, p. 177: «Unlike the fantasy world of Aristophanes which has the world for a stage, the dream in Plautus is explicitly theatrical [...]. The stage is his world.»

de parodie et de caricature. Dans l'*Amphitryon* de Plaute, la tragédie fournit l'argument du drame: malgré ses apparences comiques, le jeu de Jupiter entraîne les figures d'Alcmène et d'Amphitryon dans une crise tragique dont le dénouement, même s'il est heureux, advient par l'artifice tragique du *deus ex machina*. Mais à l'inverse de la tragédie à fin heureuse qu'est la tragi-comédie classique, l'*Amphitryon* — et le néologisme qui le désigne — est un hybride comique. La tragédie n'est donc pas déjouée, mais travestie en comédie; à la rigueur, le rôle d'esclave de Mercure, incarnation de cette hybridité, serait plutôt de déjouer la comédie, de défaire son manteau, d'en montrer les ficelles; signes de la déconstruction comique poussés à l'absurde, les dédoublements n'empêchent pas la tragédie.

En définitive, il n'est peut-être pas si naïf de prendre au sérieux le Mercure du prologue de l'*Amphitryon* de Plaute quand il affirme, avant d'y renoncer, pouvoir transformer une tragédie en comédie sans en changer un seul vers: cela nous aura montré qu'une même intrigue peut être vue sous un jour tragique ou comique, nous évitant la naïveté plus grande encore de croire que l'hybridité du genre se résume à la présence de personnages nobles dans la comédie ou humbles dans la tragédie, alors que le travestissement n'est que l'instrument d'une telle ambiguïté. Dans ce contexte, le détour par la tragédie, euripidéenne en particulier, est peut-être ce qui permet le mieux de rapprocher Aristophane et Plaute: que le protagoniste d'Aristophane superpose le *Télèphe* d'Euripide à son action comique pour persuader du sérieux de son discours et tourner en dérision l'anti-héros comique qu'est le général pseudo-tragique, ou que Mercure se déguise en esclave pour mieux travestir la tragédie mise en scène par Jupiter «pour rire», les jeux avec l'illusion dramatique sont déterminants. Donnée de base de la comédie ancienne chez Aristophane, qui trouve en Euripide son meilleur ennemi, ou réaction face à l'illusionnisme post-euripidéen de la comédie nouvelle chez Plaute, et peut-être à celui de l'*Alcmène* ou des *Bacchantes* d'Euripide dans l'*Amphitryon*, l'illusion absente ou déconstruite est le signe distinctif de ces deux formes de comédie également virtuoses.

Olivier THÉVENAZ
Université de Lausanne

OUVRAGES CITÉS

- Ulrike AUHAGEN, «Elemente des Stegreifspiels im *Amphitruo*-Prolog», in *Studien zu Plautus' Amphitruo*, éd. Th. Baier, Tübingen, Narr, 1999, p. 111-29.
- Gioachino CHIARINI, «Compresenza e conflittualità dei generi nel teatro latino arcaico (per una rilettura dell'*Amphitruo*)», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 5, 1980, p. 87-124.
- Claude CALAME, «Démasquer par le masque. Effets énonciatifs dans la comédie ancienne», *Revue de l'histoire des religions*, 206, 1989, p. 357-76.
- David M. CHRISTENSON, *Plautus: Amphitruo*, Cambridge, University Press, 2000.
- Kenneth J. DOVER, *Aristophanic Comedy*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1972.
- Jean-Christian DUMONT, «Plaute lecteur d'Euripide», in *Le rire des anciens. Actes du colloque international (Université de Rouen, École normale supérieure, 11-13 janvier 1995)*, éd. M. Trédé et Ph. Hoffmann, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1998, p. 113-22.
- Florence DUPONT, «Signification théâtrale du double dans l'*Amphitryon* de Plaute», *Revue des études latines*, 54, 1976, p. 129-41.
- Lowell EDMUNDS, «Aristophanes' *Acharnians*», in *Aristophanes. Essays in Interpretation*, éd. J. Henderson (*Yale Classical Studies*, 26), Cambridge/London, Cambridge University Press, 1980, p. 1-41.
- Helene P. FOLEY, «Tragedy and Politics in Aristophanes' *Acharnians*», *Journal of Hellenic Studies*, 108, 1988, p. 33-47.
- Simon GOLDHILL, *The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge, University Press, 1991.
- Rosemary HARRIOTT, «*Acharnians* 1095-1142: Words and Actions», *Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London*, 26, 1979, p. 95-98.
- Diego LANZA, «Entrelacement des espaces chez Aristophane (l'exemple des *Acharniens*)», *Pallas*, 54, 2000, p. 133-39.

- Eckard LEFÈVRE, *Maccus Vortit Barbare. Vom tragischen Amphitryon zum tragikomischen Amphitruo*, Mainz/Wiesbaden, Akademie der Wissenschaften und der Literatur/F. Steiner, 1982.
- Kathleen MCCARTHY, *Slaves, Masters, and the Art of Authority in Plautine Comedy*, Princeton, University Press, 2000.
- Gesine MANUWALD, «Tragödienelemente in Plautus' *Amphitruo* — Zeichen von Tragödienparodie oder Tragikomödie?», in *Studien zu Plautus' Amphitruo*, éd. Th. Baier, Tübingen, Narr, 1999, p. 177-202.
- Stuart Douglas OLSON, *Aristophanes: Acharnians*, edited with introduction and commentary, Oxford, Clarendon Press, 2002.
- Peter RAU, *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München, Beck, 1967.
- Ernst A. SCHMIDT, «Die Tragikomödie *Amphitruo* des Plautus als Tragödie und Komödie», *Museum Helveticum*, 60, 2003, p. 80-104.
- Niall W. SLATER, *Plautus in Performance. The Theatre of the Mind*, Princeton, University Press, 1985.
- , «*Amphitruo, Bacchae* and Metatheatre», *Lexis*, 6, 1990, p. 101-25.
- , *Spectator Politics. Metatheatre and Performance in Aristophanes*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002 («Euripides' Rag and Bone Shop: *Acharnians*», p. 42-67).
- Oliver TAPLIN, «Tragedy and Tragedy», *Classical Quarterly*, 33, 1983, p. 331-33.