

Du “ nouveau ” chez Plaute ? Des jeux de réécriture dans la palliata

Pierre Letessier

▶ **To cite this version:**

Pierre Letessier. Du “ nouveau ” chez Plaute ? Des jeux de réécriture dans la palliata. Dialogues d'histoire ancienne, 2011, 37/2 (2), pp.49. 10.3406/dha.2011.3270 . hal-03395258

HAL Id: hal-03395258

https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-03395258

Submitted on 28 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



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

Dialogues d'histoire ancienne

Du « nouveau » chez Plaute ? Des jeux de réécriture dans la *palliata*

Pierre Letessier

Citer ce document / Cite this document :

Letessier Pierre. Du « nouveau » chez Plaute ? Des jeux de réécriture dans la *palliata*. In: Dialogues d'histoire ancienne, vol. 37, n°2, 2011. pp. 49-62;

doi : https://doi.org/10.3406/dha.2011.3270

https://www.persee.fr/doc/dha_0755-7256_2011_num_37_2_3270

Fichier pdf généré le 26/03/2019

Abstract

Something "new" at Plaute ?

In each of his comedies, Plautus asserts he is bringing something "new", i-e something unheard of. Showing first that this difference is not that of the comedy from its Greek model but that of the comedy from the other Roman ones, this article is focused on this particular mode of rewriting which is the update of a theatrical codification, and questions the part of "new" that a ritual theatre, which is defined a contrario by its permanence, can contain. Noticing that in every play, this assertion of novelty comes along systematically, in the same movement, with a statement of conformity to tradition, the article tries finally to understand how the novelty, far from marking a break from the comical codification the public is waiting for, allows on the contrary its traditional functioning.

Résumé

Dans chacune de ses comédies, Plaute affirme apporter du nouveau, à savoir de l'inédit. Montrant dans un premier temps, que cette part de différence ne se saisit pas dans un rapport avec le modèle grec mais avec les autres comédies romaines, cet article porte sur ce mode de réécriture particulier qu'est l'actualisation d'une codification spectaculaire, et s'interroge sur la part de «nouveau» que peut comporter un théâtre rituel qui se définit a contrario par sa permanence. Constatant que dans chaque pièce, cette affirmation de la nouveauté s'accompagne systématiquement, dans un même mouvement, de l'énonciation de la conformité à la tradition, l'article cherche finalement à comprendre comment la nouveauté, loin de marquer une rupture avec la codification comique attendue par le public, permet au contraire son fonctionnement traditionnel.

BY: $ = creative commons

Dialogues d'histoire ancienne 37/2 - 2011, 49-62

Du « nouveau » chez Plaute ? Des jeux de réécriture dans la *palliata*

Pierre Letessier*

Les comédies romaines sont des comédies « traduites » du grec. Ce mode de réécriture que constitue le passage du modèle grec à la pièce latine, a longtemps été le sujet principal des études sur le théâtre de Plaute, la question posée étant alors celle de l'originalité de Plaute par rapport à ses prédécesseurs. Toute la critique se place ainsi entre deux pôles : les tenants de l'imitation totale et ceux de l'originalité. Pour schématiser, au 19e siècle, la critique, fondée sur l'idée d'une prétendue supériorité du théâtre grec sur le théâtre romain, s'est évertuée à faire apparaître les sources grecques et la vassalité de Plaute vis-à-vis de ses modèles quand au 20e siècle, une deuxième tendance avec le livre de Fraenkel[1] publié en 1922 s'est efforcée de montrer la part d'invention et d'originalité de Plaute par rapport au théâtre grec. Entre ces deux pôles, toutes les positions sont possibles, plus ou moins affinées, la troisième voie étant celle de l'imitation créatrice[2]. Ces différentes recherches peuvent être passionnantes pour le chercheur mais elles sont atténuées par le fait suivant : cette question de l'originalité, qui est posée par la critique, est une question anachronique. Plaute, comme les premiers poètes, n'a jamais prétendu faire œuvre originale[3].

Pourtant, si Plaute ne revendique pas ce qu'on appelle aujourd'hui son originalité, il affirme, dans chacune de ses comédies, et même en général dès le prologue, apporter du nouveau. Si elle est formulée de différentes façons, cette affirmation se fait souvent directement par le biais de l'adjectif *nouus* dont on peut réduire les multiples

* Université de Paris VII - ANHIMA - pierreletessier@club-internet.fr

1 E. Fraenkel 1922.

2 Netta Zagagi conclut ainsi, au terme d'une étude intitulée « Tradition and originality in Plautus », que Plaute est un adaptateur créatif : N. Zagagi 1980, p. 132. Voir aussi D. West and T. Woodman (éd) 1979.

3 G. Williams 1968.

sens[4] à deux : 1. Est nouveau ce qui vient d'arriver et qui peut remplacer ce qui existe déjà. En ce sens toute comédie est « nouvelle ». 2. Est nouveau ce qui est différent de ce qu'on attend. Or, en ce sens, la comédie se dit aussi souvent « nouvelle ». Je m'intéresserai à ce deuxième sens, celui non du surgissement mais du changement.

Qu'on ne s'y trompe pas, il n'y a pas de contradiction entre la non énonciation de l'originalité et l'indication du « nouveau ». En affichant la nouveauté, Plaute ne désigne pas ce qu'on appellerait aujourd'hui l'originalité – car il ne se place pas dans un rapport avec le modèle grec. Pour saisir cette indication de la nouveauté, il faut, en effet, se replacer dans une évidence première : elle s'adresse au public. Il convient alors d'opérer un renversement de perspective. L'étude de la réécriture dont je viens de parler brièvement et qui a posé la question de l'originalité porte sur la genèse de l'œuvre, et se comprend dans une vision diachronique. Elle concerne des lecteurs érudits. Je voudrais me placer ici, pour comprendre la question du nouveau, sur le plan de la réception spectaculaire de la comédie à l'époque de Plaute (c'est-à-dire pour un spectateur, non pour un lecteur) – dans une vision synchronique. Dans sa grande majorité, le public n'a pas la connaissance érudite de la pièce grecque qui sert de modèle mais il a la connaissance pratique de la *palliata*, ce qui signifie que les conventions de la comédie romaine lui sont familières. La comédie romaine, en effet, est un spectacle codifié : on retrouve toujours les mêmes histoires, les mêmes rôles, les mêmes masques, les mêmes costumes, la même utilisation de l'espace, de la musique... Pour le public qui assiste aux jeux scéniques, toute comédie est écrite à la façon des autres pièces qu'il a déjà applaudies. En ce sens, toute comédie est une réécriture de la *palliata*, c'est-à-dire qu'elle constitue l'actualisation de la codification de la *palliata*. Et le « nouveau » annoncé se comprend donc par rapport à l'attente du public[5], à sa connaissance de la codification comique.

Prise dans une perspective générale, la question du « nouveau » dans les comédies de Plaute peut d'emblée sembler paradoxale dans la mesure où les lecteurs contemporains ont souvent l'impression que les pièces du comique latin se ressemblent toutes. Mais le paradoxe semble encore plus grand quand on associe cette question à la notion de codification, c'est-à-dire quand on pense le « nouveau » au sein d'un ensemble qui se caractérise par sa permanence et constitue une tradition. Cette difficulté est non seulement théorique, elle est également anthropologique : les comédies, en effet, se donnent dans le cadre de la grande manifestation religieuse des Jeux et la codification est liée au rituel et à la permanence qu'il implique. De même que les sacrifices qui

4 L'article du dictionnaire d'Oxford comporte ainsi 17 rubriques.

5 T. Moore remarque ainsi fort justement que les allusions à l'attente des spectateurs sont très fréquentes dans le théâtre de Plaute : T. Moore 1998, p. 14-15.

les précèdent, les comédies se déroulent nécessairement de la même façon. Dans ces conditions, n'y a-t-il pas là une contradiction ou, du moins, une tension problématique pour un théâtre codifié non seulement à comporter mais à mettre en avant une part de « nouveau » ? Pour répondre à une telle question, il faut d'abord se demander ce que recouvre cette part du « nouveau » dans une comédie et comment elle fonctionne dans ce mode de réécriture qu'est l'actualisation de la codification.

Pour commencer, donc, vérifions que le « nouveau » se comprend bien par rapport à la codification attendue par le public et non par rapport au modèle grec.

On trouve, dans le prologue de *Mercator*, la mention de la comédie grecque – avec son titre et le nom de son auteur – et celle de sa version latine :

> *Graece haec uocatur Emporos Philemonis ;*
> *Eadem latine Mercator Macci Titi.*[6]
> *En Grec, cette pièce s'appelle Emporos ; elle est de Philemon.*
> *La même en latin s'appelle Mercator ; elle est de Maccus Titus.*

Il y aurait beaucoup à dire sur ces vers, sur la conception du passage du grec en latin, mais je me bornerai à remarquer que la pièce de Plaute est présentée comme l'équivalent latin de la pièce grecque : *eadem – la même*. Les changements de langue, de titre et d'auteur, ne sont pas considérés comme des éléments nouveaux. La même comédie a simplement deux langues, deux noms, deux auteurs[7].

Pourquoi alors cette indication d'équivalence ? Certainement pas pour mettre en haleine ou pour intéresser le spectateur, qui n'a pas la connaissance de la pièce en question. Il faut se rappeler la dimension religieuse du théâtre à Rome, que nous avons évoquée précédemment. Les *ludi scaenici – jeux scéniques* s'inscrivant, en effet, dans le cadre de la cérémonie religieuse des Jeux, le prologue a une dimension rituelle : ainsi, quand il demande le silence et l'écoute des spectateurs, Plaute le fait en employant des

6 Plaute, *Mercator,* 9-10.

7 On peut constater encore cela, par exemple, avec le prologue de *Casina*, 31-34 :
Clerumenoe uocatur haec comoedia
Graece, latine Sortientes. Diphilus
Hanc graece scripsit, postid rursum denuo
Latine Plautus cum latranti nomine.
Cette comédie s'appelle Cleroumenoi
En grec ; en latin, Sortientes. C'est Diphile
Qui l'a écrite en grec ; ensuite, pour la deuxième fois,
En latin, c'est Plaute au nom d'aboyeur.

formules religieuses [8] ; il ne s'agit pas d'obtenir une absence de bruits mais d'installer le cadre rituel de la réception de la comédie. L'énonciation du lien au texte grec s'inscrit de même dans cette logique rituelle. Dire que la comédie est traduite du grec ne constitue ainsi pas une parole anodine : puisque les jeux scéniques sont des jeux grecs (*ludi graeci*), cela revient à donner la garantie au public que la comédie présentée a été écrite selon la tradition, c'est-à-dire que les conditions sont réunies pour que le rituel s'accomplisse.

Par conséquent, l'indication du modèle, qui dit l'équivalence et non la nouveauté, ne signale pas tant la conformité au texte grec que la conformité à la tradition de la *comoedia palliata* – la comédie en costume grec – pour le public.

Que désigne alors l'indication de la nouveauté qui se trouve également au début de la comédie ? Elle peut être faite soit de façon positive, avec l'adjectif *nouus*, comme dans le prologue de *Casina*[9] ou la première scène d'*Asinaria*[10], soit à travers des tournures négatives comme dans le prologue de *Captiui* où la formulation se fait en deux temps. D'abord une affirmation générale de la différence, qui vise à créer les conditions de réception de la comédie :

> *Profecto expediet fabulae huic operam dare :*
> *Non pertractate facta est neque item ut ceterae*[11]
> *Il faudra vraiment que vous prêtiez attention à cette pièce :*
> *Elle n'a pas été faite de façon habituelle et elle n'est pas comme les autres*

Puis on entre dans le détail avec une présentation négative :

> *Neque spurcidici insunt uersus immemorabiles ;*
> *Hic neque periurus leno est, nec meretrix mala,*
> *Neque miles gloriosus.* [12]
> *Elle ne contient pas de vers grossiers qui ne méritent pas qu'on s'en souvienne ;*
> *Il n'y a ici ni proxénète parjure, ni prostituée malintentionnée,*
> *Ni soldat fanfaron.*

8 Les demandes de silence des comédies de Plaute sont des formules rituelles semblables à celles qui étaient prononcées à Rome avant un acte religieux, comme *hoc* age. Par exemple, Plaute, *Poenulus*, 1 et Plutarque, *Vie de Numa*, 14, 5.

9 Plaute, *Casina,* 70.
***Nouum** attulerunt, quod fit nusquam gentium.*
Voilà du nouveau, qui ne se fait nulle part au monde !

10 Plaute, *Asinaria*, 50.
*Quid istuc **noui** est ?*
Qu'est-ce que c'est que cette nouveauté ?

11 *Captiui*, 54-55.

12 *Ibid.,* 56-58.

Les adjectifs qui qualifient chacun des trois rôles (proxénète, prostituée et soldat) sont traditionnels et constitutifs de chacun d'eux. Le prologue annonce donc une comédie privée de ces trois rôles, qui constituent souvent les éléments principaux de l'intrigue attendue par le public. Le schéma le plus courant d'une comédie romaine peut, en effet, se résumer comme suit : un jeune homme sans argent et fou de désir pour une prostituée (l'objet dans le schéma actantiel) a pour opposant le proxénète (propriétaire de la fille) et un soldat (le rival qui, lui, a les moyens de payer). Ici on aura donc une comédie sans objet et sans opposant pour le jeune homme ! Cette différence annoncée au niveau de l'intrigue se comprend d'ailleurs immédiatement à travers le spectacle offert sur scène au début du prologue puisque le public voit un jeune homme et son esclave enchaînés – c'est-à-dire prisonniers de guerre. La guerre n'étant pas le sujet attendu de la comédie, l'image seule offre déjà quelque chose d'exceptionnel, de « jamais vu » dans une comédie.

Le prologue signale donc au public une histoire et un spectacle nouveaux, au sens d'inédits. Ce qui est présenté comme nouveau concerne bien ici le rapport à la tradition comique attendue par les spectateurs.

Il y a donc un double mouvement au début des comédies : on dit la conformité à la tradition, c'est-à-dire à la codification comique (ce qu'indique, entre autres, la mention de la traduction du grec au latin) et en même temps, on annonce une part de nouveauté. Ce double mouvement peut encore sembler contradictoire. Il est pourtant complémentaire[13], car la nouveauté ne se comprend pas comme une rupture avec

13 Ainsi, dans le prologue de *Captiui*, où la part du « nouveau » annoncée et présentée est remarquable (puisque l'absence de rôles traditionnels s'accompagne d'une image de guerre – des captifs enchaînés – plus proche de la tragédie que de la comédie), la conformité à la tradition est immédiatement et clairement énoncée (*Captiui*, 58-62) :

(…) Ne uereamini,
Quia bellum Aetolis <esse> dixi cum Aleis.
Foris illic extra scaenam fient proelia.
Nam hoc paene iniqomst, comico choragio
Conari desubito agere nos tragoediam.
(…) Mais ne prenez pas peur,
Parce que j'ai dit qu'il y avait la guerre entre les Etoliens et les Eléens.
Les combats se dérouleront loin, là-bas, de l'autre côté du mur de scène.
Ce ne serait pas juste, avec une troupe comique,
D'essayer soudain de jouer la tragédie.

Si – parce que – la pièce qui commence comporte une intrigue et des images inédites, le prologue dit qu'elle est cependant bien jouée par des acteurs comiques, c'est-à-dire que le spectacle offert sera bien celui

la tradition attendue : elle participe, au contraire, au fonctionnement traditionnel de la codification comique.

Pour comprendre cela, prenons un exemple manifeste dans *Pseudolus*. Au milieu de la comédie, l'esclave rusé – celui qui est comparé au poète parce qu'il a la charge d'imaginer l'intrigue et de produire le spectacle[14] – fait, en effet, une déclaration de principe sur la nécessité d'apporter du nouveau :

PSEVDOLVS (...) qui in scaenam prouenit,
Nouo modo nouom aliquid inuentum adferre addecet.[15]
PSEUDOLUS (...) celui qui monte sur scène,
Doit trouver une nouvelle façon d'inventer du nouveau.

La situation est simple : Pseudolus doit imaginer une ruse pour trouver l'argent nécessaire au rachat de la prostituée dont son maître s'est épris. Peu après cette annonce, il sort de scène pour chercher l'idée nouvelle dont il a besoin puis revient dans un monologue triomphant, clamant qu'il a trouvé un plan génial. Si l'on en croit sa déclaration de principe, la scène qu'il offre alors contient donc le nouveau promis au public. Que recouvre alors cette nouveauté qu'il a affirmée ici en répétant deux fois l'adjectif *nouus* ? Du point de vue de l'énoncé, il n'y a rien de nouveau. Pseudolus célèbre la réussite à venir de son plan de bataille, se prenant pour un général dont l'ennemi à abattre serait le proxénète, retranché dans sa forteresse. Or, la parodie militaire est habituelle chez l'esclave principal qui, comme inventeur et metteur en œuvre de la ruse, se compare volontiers à un général[16]. Du point de vue de la ruse elle-même, il n'y a rien de nouveau non plus. Pseudolus va prendre une fausse identité et se faire passer pour l'intendant du proxénète – ce qui lui permettra d'intercepter l'argent et une lettre, avec un cachet de reconnaissance, que l'esclave Harpax apporte au proxénète : il réalise donc une ruse par le mensonge des plus classiques. Mais alors, où se cache la nouveauté ? Dans la métrique. Si on prête attention à la métrique, une nouveauté extraordinaire apparaît alors dans le spectacle qu'offre Pseudolus et ce, conformément à ses propres mots : *nouo modo*.

attendu d'une *comoedia palliata*. C'est bien le signe que la nouveauté ne transforme pas la comédie (même si il y a tout un jeu qui consiste à menacer de le faire) : elle ne la sépare pas de la codification attendue mais la constitue, au contraire, comme telle.

14 On trouve cette comparaison traditionnelle avec le poète dans le précédent monologue de l'esclave : Plaute, *Pseudolus*, 394 *sq.*

15 *Ibid.*, 568-569.

16 Voir, par exemple, le fameux monologue de *Bacchides* dans lequel l'esclave Chrysale se compare à Ulysse assiégeant la citadelle de Troie : 925 *sq*.

Modus est, en effet, un terme musical qui désigne le rythme donné par la flûte et l'annonce de Pseudolus peut aussi s'entendre ainsi :

> *PSEUDOLUS (...) celui qui monte sur scène,*
> *Doit trouver un nouveau rythme pour apporter du nouveau.*

Il faut rappeler qu'une comédie romaine est un spectacle musical qui présente une alternance de morceaux sans musique (*diuerbium*) et de morceaux avec musique (*canticum*), et que, parmi ceux-ci, on distingue deux types de parties musicales : le *canticum* polymètre et le *canticum* monomètre. J'ai montré ailleurs que la codification comique s'étend également à la métrique et à la musique[17]. Ainsi, le passage d'un morceau métrique à un autre correspond à des mouvements soit d'entrée et de rencontre, soit de sortie. Le schéma de base de la rencontre fonctionne de la façon suivante : après le *diuerbium* d'un ou plusieurs personnages, un passage au *canticum* polymètre signale l'entrée d'un nouveau personnage qui, au terme d'un monologue, rencontre le ou les personnages déjà présents sur scène en passant au *canticum* monomètre. Ce schéma présente une autre variante : le personnage présent dans le *diuerbium* peut sortir de scène à la fin de son monologue juste avant l'entrée du nouveau personnage en *canticum* polymètre. Dans ce cas, ce dernier réalise toujours la scène de rencontre dans un *canticum* monomètre – et avec le personnage sorti de scène dans le *diuerbium* précédent.

Pseudolus fait d'abord un monologue dans un *diuerbium*. Avant de sortir de scène, il désigne le joueur de flûte (*tibicen*) et lance le *canticum* :

> *PSEVDOLVS *** exibo, non ero uobis morae.*
> *Tibicen uos interibi hic delectauerit.* [18]
> *PSEUDOLUS Je vais sortir, mais je ne vous ferai pas attendre.*
> *Pendant ce temps le flûtiste qui se trouve à côté de moi vous charm*era.

La musique qui commence annonce donc pour le public l'entrée d'un nouveau personnage. Mais cette désignation du joueur de flûte, unique dans toute l'œuvre que nous avons conservée de Plaute, suscite également une autre attente, celle d'une nouveauté conforme à la déclaration de Pseudolus. Précisément, le nouveau personnage qui fait son entrée en musique n'est autre que... Pseudolus lui-même ! C'est un coup de théâtre extraordinaire, qui n'a pas d'équivalent dans tout le théâtre de Plaute : il n'y a pas d'autre exemple chez Plaute d'une sortie en *diuerbium* d'un personnage et de son entrée immédiate en *canticum* polymètre. La nouveauté ici réside donc dans cette entrée de l'esclave dans une métrique (et une musique) qui ne devrait pas être la sienne, c'est-à-dire qui ne

17 Sur toutes ces questions de codification musicale, voir P. Letessier 2004.
18 *Ibid.*, 573a-b.

suit pas la codification traditionnelle de la *palliata*. Si Pseudolus était revenu en *diuerbium*, il n'y aurait rien eu de nouveau.

On a donc bien ici la preuve que la perception du nouveau implique de la part du public la connaissance de la codification spectaculaire ; et on constate que ce qui est désigné comme nouveau est ce qui doit déjouer l'attente du public. Le « nouveau » est donc une variation avec la codification attendue et, plus exactement, une variation forte au sens où cette part d'inédit met en variation les éléments les plus attendus de la *palliata*[19]. Une variation, c'est-à-dire aussi un décalage, et non une rupture[20]. D'ailleurs, et cela en constitue une preuve, la codification métrique de la rencontre est finalement respectée : à la suite du monologue triomphant de Pseudolus, un nouveau personnage fait son entrée en scène, Harpax[21] ; lorsque les deux personnages se rapprochent dans l'espace et s'adressent la parole, le *canticum* polymètre se transforme en *canticum* monomètre[22], conformément à la codification habituelle. Le nouveau, comme variation forte, ne constitue donc pas un élément extérieur à la codification qui la transformerait ; au contraire, il l'implique et la fait jouer de l'intérieur. On comprend ainsi pourquoi il n'y a pas de contradiction à présenter dans le prologue une comédie à la fois comme conforme à la codification attendue et comme différente.

Par ailleurs, ce nouveau n'est pas un élément ponctuel. La variation n'est pas limitée à l'entrée surprise de Pseudolus après un changement de métrique. Tant qu'Harpax, le nouveau personnage annoncé par la musique, n'a pas fait son entrée en scène, la variation est opératoire : toute la force comique de la scène ne se comprend, en effet, que par cette nouveauté métrique. En effet, que dit Pseudolus ? Qu'il a trouvé, nous l'avons rappelé, un plan (*consilium*) génial :

PSEVDOLVS *Pro Iuppiter, ut mihi, quicquid ago, lepide omnia prospere eueniunt ! Neque quod dubitem neque quod timeam, meo in pectore conditumst consilium.*[23]

PSEUDOLUS *Par Jupiter, comme tout ce que je fais réussit joliment, avec bonheur ! Et il n'y a pas à douter ni à avoir peur, mon plan est bien arrêté dans ma tête.*

19 La codification comique n'est pas un ensemble d'éléments fixes. Tout y est variation et la différence se mesure, de façon graduelle, sur un mode de fréquence. Sur ces questions théoriques, voir P. Letessier 2010.

20 *Ibid.*, sur la codification comme variation et sur la variation comme non rupture.

21 Plaute, *Pseudolus,* 595.

22 *Ibid.,* 604 *sq*.

23 *Ibid.*, 574-575.

Or, il n'énonce jamais son plan qui reste caché (*conditum*) et il multiplie, comme nous l'avons dit, les images guerrières. Qu'y a-t-il de comique là-dedans ? Cette scène de gloire ne peut produire le rire que si Pseudolus n'a pas de plan, s'il célèbre un plan qu'il n'a pas – et cherche à gagner du temps. Précisément, la métrique nous indique que tel est le cas. Le *canticum* polymètre annonce, en effet, aux spectateurs l'entrée d'un nouveau personnage et non l'énonciation d'une idée. La parole de Pseudolus est donc d'emblée décalée ! Bien plus, la musique crée une attente chez le spectateur qui invalide les affirmations de l'esclave sur son invention de la ruse. Pour le public, en effet, la question n'est pas de savoir si Pseudolus a une idée ou s'il fait juste semblant, puisque la métrique place le suspens ailleurs. Tout le développement de l'esclave sur la victoire qui découlera de son idée est comique précisément parce que la musique dit que ce développement est déplacé, qu'il est vain et n'a pas lieu d'être. Et ce décalage comique est exploité jusqu'à la fin de la scène en *canticum* polymètre : dans sa dernière réplique, Pseudolus renonce à sa première idée[24], c'est-à-dire à l'idée qu'il n'avait pas, ou plus exactement que le spectateur n'attendait pas.

Cette scène montre donc bien que le « nouveau » n'est pas un élément qui se rajoute ponctuellement, puisque la variation avec la codification métrique attendue n'est pas circonscrite à l'entrée de l'esclave mais donne sa dimension comique à l'ensemble de cette scène en *canticum* polymètre. Et, avant de conclure, je voudrais revenir à une comédie qui annonce la nouveauté dès le prologue et montrer comment ce mouvement se retrouve à l'échelle d'une comédie entière, comment la variation – c'est-à-dire la nouveauté – annoncée au début de la comédie structure tout le spectacle, et tient en haleine le public jusqu'à sa réalisation. Assister à la représentation d'une *palliata,* nous allons le voir, c'est attendre les variations, c'est-à-dire les nouveautés promises.

Revenons à l'exemple de *Casina*. Le prologue pointe un élément nouveau lorsqu'est fait le résumé de l'intrigue qui tourne autour d'un mariage entre esclaves :

> *Sunt hic, inter se quos nunc credo dicere :*
> *Quaeso, hercle, quid istuc est ? seruiles nuptiae ?*
> *Seruin uxorem ducent aut poscent sibi ?*
> *Nouum attulerunt, quod fit nusquam gentium.*[25]
> *J'entends ici des gens qui se disent entre eux :*
> *Qu'est-ce que c'est que ça, par Hercule ? Des noces d'esclaves ?*

24 *Ibid.*, 601.
25 *Casina*, 67-70.

Des esclaves se marieront ou demanderont une fille en mariage ?
Voilà du nouveau, qui ne se fait nulle part au monde !

Cette annonce d'un mariage des esclaves constitue une variation forte avec la codification attendue, d'une part parce que le mariage concerne les jeunes hommes et que Plaute attribue à un rôle les caractéristiques d'un autre[26] ; d'autre part parce que, traditionnellement, le mariage n'est que la conséquence d'une reconnaissance (quand une prostitué se révèle de naissance libre), et ne constitue pas le centre de l'intrigue : il n'est jamais représenté sur scène mais seulement énoncé comme dénouement (l'autre possible étant le banquet). Cette indication de la nouveauté offre donc bien la promesse d'un spectacle inédit – c'est-à-dire d'un spectacle susceptible de produire le rire puisque la variation apporte la dimension comique, comme l'a montré l'exemple de *Pseudolus*.

Il faudrait analyser toute la pièce pour montrer comment cette variation initiale qui attribue à des esclaves des caractéristiques de jeune homme entraîne d'autres variations majeures pour d'autres rôles de la comédie : on a ainsi un père amoureux (c'est-à-dire avec une caractéristique de jeune homme) et – fait unique dans toute l'œuvre de Plaute – une mère de famille qui trame la ruse de la comédie et assume donc en partie la fonction traditionnellement dévolue à l'esclave rusé.

Il faudrait aussi analyser la comédie en montrant comment l'annonce initiale de ce mariage inédit suscite un double suspens qui ne cesse de croître. Un premier suspens porte d'abord sur la possibilité d'une représentation inédite d'un mariage sur scène. L'annonce qui est faite dans le prologue pourrait cantonner ce mariage au domaine du récit et à l'espace du hors scène. Rien n'assure le public dans le prologue qu'il verra une scène de mariage, sinon le fait peut-être que cet événement s'inscrit au cœur de l'intrigue. Or, avant même la moitié de la comédie, les femmes préparent le mariage en coulisses ; et le public apprend que le vieux Lysidame va faire sortir la mariée et l'emmener dans la maison de son voisin, pour consommer la nuit de noce. Peu à peu donc, le public comprend que la scène jamais représentée du mariage va lui être montrée. Et donc qu'il va voir également ce qu'il n'a jamais vu sur la scène comique : une jeune mariée !

Le deuxième mouvement de suspens concerne précisément ce personnage de la jeune mariée. En latin, jeune mariée se dit *noua nupta*. Or, ce terme traditionnel dans ce contexte de la nouveauté annoncée, du « *nouum* », prend un sens particulier dans la comédie. On peut dire que le suspens consiste ici à donner progressivement à cet

26 Ces jeux de transfert des caractéristiques d'un rôle à un autre constituent une des sources privilégiées de l'écriture de Plaute. *Curculio*, par exemple, repose essentiellement sur le personnage éponyme, parasite, qui se retrouve avec les caractéristiques narratives de l'esclave rusé.

adjectif qui désigne la mariée le sens d'« inédit ». Au cours de la comédie, en effet, puisque l'intrigue consiste en l'organisation d'un mariage, on ne cesse de parler de la jeune mariée[27] et cette présentation est de plus en plus étonnante. On apprend ainsi par une servante que la jeune femme est prise de folie, qu'elle fait montre d'une audace inouïe, c'est-à-dire encore inédite (*noua audacia*[28]), et court dans la maison une épée à la main, en disant qu'elle veut tuer son futur mari[29]. Et on apprend un peu plus tard que la mariée qui va sortir de la maison ne sera pas la vraie Casina mais l'esclave Chalinus déguisé[30], donnant ainsi à voir ce qui n'est montré dans aucune autre comédie de Plaute : un rôle masculin travesti en forme. La jeune mariée, avant même de faire son entrée, est donc annoncée comme une mariée d'un tout nouveau genre !

Ces deux mouvements de suspens et d'annonce, qui se font de plus en plus crédibles et rapprochés, introduisent enfin la scène attendue de la comédie : celle où l'on voit la mariée avec le vieux et son futur mari. Or cette scène qui cumule les nouveautés (puisqu'elle montre ce qui est traditionnellement du domaine du récit et du hors scène, et qu'elle présente un personnage inédit) contient, si on regarde la codification métrique, deux variations majeures extraordinaires – signe qu'elle offre bien un spectacle inédit à tous les niveaux.

L'entrée du nouveau personnage qu'est la mariée entraîne certes un passage au *canticum polymètre* selon la codification attendue. Le premier mouvement de la scène – la mariée « spéciale » qui lève le pied – est un geste rituel du mariage mais aussi un geste qui lance la danse du *canticum* :

> *PARDISCALA Sensim super attolle limen pedes, mea noua nupta.*
> *PARDISCALA Lève doucement le pied par-dessus le seuil, chère mariée.*

Pourtant, là encore, comme pour l'exemple de *Pseudolus*, la scène n'offre pas le spectacle que le public attend dans un *canticum polymètre*. Selon la codification traditionnelle, dans un *canticum* de ce type, les personnages font des apartés à distance et ils ne se rapprochent et n'engagent le dialogue que dans le *canticum* monomètre qui suit le *canticum* polymètre. Or, ici, l'esclave et son maître Lysidame ne restent pas à la distance attendue ; ils s'approchent de Casina, en plein *canticum* polymètre, et s'adressent à elle directement. En termes chorégraphiques, ils veulent exécuter une danse rapprochée (érotique) avec Casina dans une musique qui dit aux spectateurs que

27 On en parle dès le prologue et la première scène montre les deux esclaves qui se disputent les faveurs de Casina, la future jeune mariée : 89 *sq*.
28 *Ibid.,* 625-626.
29 *Ibid.*, 655 *sq*.
30 *Ibid.*, 769-770.

tout rapprochement avec la mariée est impossible[31]. Cette scène offre ainsi le spectacle ridicule de leurs tentatives vaines pour danser avec Casina et montre leur difficulté – comique – à exécuter une danse. Lysidame et son esclave veulent l'un comme l'autre être l'unique partenaire de Casina ; ils tentent, en somme, d'exécuter une danse à deux dans une scène à trois. La rivalité amoureuse complique la danse :

LYSIDAMVS *Meum corculum, melculum, uerculum !*
OLYMPIO *Heus tu !*
Malo, si sapis, cauebis.
Meast haec.
LYSIDAMVS *Scio ; sed meus fructust prior.*[32]
LYSIDAME *Mon petit cœur ! Mon petit sucre d'orge ! Mon petit printemps !*
OLYMPIO *Hé toi !*
Tu ferais bien de faire attention.
Elle est à moi.
LYSIDAME *Je sais ; mais c'est moi qui en ai l'usufruit le premier.*

Tout fait obstacle à la danse. Le flambeau que porte Olympion est bien un instrument du mariage mais il constitue aussi un élément encombrant pour qui veut danser et caresser Casina. D'où la tentative de l'esclave pour s'en défaire :

OLYMPIO *Tene hanc lampadem.*
LYSIDAMVS *Immo ego hanc tenebo.*[33]
OLYMPION *Tiens mon flambeau.*
LYSIDAME *Et puis quoi encore ! C'est elle que je vais tenir !*

Casina, enfin, est un homme. Et il y a ici un jeu vraisemblable sur la grâce corporelle et la danse érotique de cette femme tant désirée qui est ici comparée à un éléphant :

OLYMPIO *Mea uxorcula... Quae res ?*
LYSIDAMVS *Quid est ?*
OLYMPIO *Institit plantam*
Quasi luca bos.[34]
OLYMPION *Ma petite femme... Qu'est-ce que c'est ?*
LYSIDAMVS *Qu'est-ce qu'il y a ?*
OLYMPION *Elle s'est plantée sur mon pied,*
C'est un éléphant.

31 Sur ce fonctionnement de la musique comme didascalie destinée au public, voir P. Letessier 2007, p. 115-130.
32 *Casina*, 837-839.
33 *Ibid.*, 840.
34 *Ibid.*, 844-846.

Tous ces obstacles qui produisent le rire s'inscrivent pleinement dans le décalage qu'il y a entre la musique et la tentative de rapprochement dans l'espace.

Et tout ceci provoque une autre variation musicale majeure (dont on n'a que deux autres exemples dans tout le théâtre de Plaute) : l'interruption exceptionnelle de la musique et de la danse. En effet, le silence musical, lui aussi précisément codifié[35], correspond traditionnellement à une sortie de scène. Or, ici, on passe au *diuerbium* sans qu'il y ait de sortie de scène – ce qui constitue, là encore, un spectacle inédit. Ce silence exceptionnel est la suite logique mais extraordinaire de la danse que les personnages n'ont pas réussi à exécuter sur le *canticum* polymètre.

Autrement dit, cette scène qui est annoncée dès le prologue comme promesse de nouveauté, promesse qui est régulièrement réitérée au cours de la comédie, cette scène donc, qui est la plus attendue, est précisément celle qui contient le plus grand nombre de variations majeures avec la codification, notamment sur le plan métrique et musical. Elle est bien la scène de la comédie – celle vers laquelle tend tout le spectacle. L'exemple de *Casina* montre donc bien que la nouveauté, c'est-à-dire la variation majeure annoncée au début de la représentation, structure la comédie dans son ensemble. Tout le spectacle est orienté vers sa réalisation. Le nouveau, ce qui est annoncé comme tel, n'est pas un élément inséré dans une scène, un passage ponctuel mais une variation qui touche toute la comédie, qui irradie[36].

Il y a donc incontestablement du nouveau dans les comédies de Plaute. Cette nouveauté ne se comprend pas par rapport au modèle grec, mais par rapport aux autres comédies romaines, par rapport à la codification de la *palliata*. Et elle ne se situe pas sur le plan de ce qu'on appelle aujourd'hui l'originalité mais correspond à ce que j'ai appelé la variation. C'est donc un mode de réécriture particulier qui consiste à actualiser une codification – et qu'on ne peut pas limiter à quelques passages isolés.

C'est pourquoi la nouveauté n'est pas contradictoire avec la conformité à la tradition. Dans un théâtre codifié, la variation n'est pas ce qui brise le système mais ce qui le fait fonctionner. Une comédie qui reproduirait toujours les mêmes schémas produirait un spectacle figé et ennuyeux. Or, les hommes comme les dieux étaient censés

35 Pour la présentation succincte de cette codification, voir P. Letessier 2010, dans lequel j'étudie l'arrêt de la musique dans ce même extrait de *Casina*.

36 Cela vaut surtout quand la nouveauté concerne (ce qui est le plus fréquent) un rôle. Le rôle, en effet, a des caractéristiques spectaculaires et narratives. En supprimer un ou lui donner les caractéristiques d'un autre revient forcément, pour un auteur, à créer du nouveau qui rayonnera sur toute la comédie : pour l'intrigue et le spectacle, en particulier la musique.

jouir ensemble du spectacle théâtral[37]. La variation précisément permet d'apporter la nouveauté et, par là même, de faire perdurer la codification et ainsi d'assurer la conformité de la comédie à la tradition attendue. La codification, en effet, ne peut s'actualiser que transformée de l'intérieur par la variation qu'apporte la nouveauté. Le nouveau est donc une exigence rituelle. Pour célébrer les jeux, il faut, après les différents sacrifices et banquets, représenter une pièce, traduite comme les autres du grec, qui plaise aux dieux et aux hommes ; et pour cela, il faut que la pièce contienne du nouveau – c'est-à-dire qu'elle ressemble aux autres sans leur ressembler. On pourrait résumer cela comme suit : il y a du nouveau dans chacune des comédies de Plaute ; et c'est précisément ce qui fait qu'elles se ressemblent toutes.

Références bibliographiques

E. Fraenkel 1922, *Plautinisches in Plautus*, Berlin.

P. Letessier 2004, *Musique et dramaturgie dans un théâtre codifié : les comédies de Plaute,* thèse de doctorat, Université de Paris III.

2007, « Des didascalies pour les spectateurs : nature et fonctions des didascalies internes dans les comédies de Plaute », in C. Calas, R. Elouri, S. Hamzaoui et T. Salaaoui (éd.), *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation,* Pessac, p. 115-130.

2010, « Codification et variation : l'exemple du silence musical chez Plaute », in *La Voix actée – pour une nouvelle ethnopoétique*, C. Calame, F. Dupont, B. Lortat-Jacob et M. Manca (éd.), Paris.

T. Moore 1998, *The Theater of Plautus – Speaking to the Audience*, Austin.

J. Scheid 2005, *Quand faire, c'est croire*, Paris.

D. West and T. Woodman (éd) 1979, *Creative Imitation and Latin Literature*, Cambridge.

G. Williams 1968, *Tradition and originality in Roman poetry,* Oxford.

N. Zagagi 1980, *Tradition and originality in Plautus: Studies of the Amatory Motifs in Plautine Comedy*, Göttingen.

37 La proximité entre les hommes et les dieux est si grande lors des jeux scéniques qu'on a pu, pour certains jeux nocturnes dédiés aux divinités infernales, empêcher les spectateurs de s'asseoir. J. Scheid 2005, p. 100-101.