

Le *Miles Gloriosus* et le Théâtre dans le Théâtre

Le motif du théâtre dans le théâtre est, on le sait¹, présent dans presque toutes les pièces de Plaute², dans aucune il n'est constant, presque de bout en bout, comme dans le *Miles Gloriosus*, dans aucune les éléments indicateurs qui montrent qu'il s'agit bien d'une représentation dans la représentation ne sont peut-être aussi nets. Je voudrais d'abord le faire constater; ensuite voir quelles pouvaient être les intentions de Plaute lorsqu'il mettait en scène le théâtre en spécifiant qu'il était illusion; reconnaître aussi qu'en se prenant comme sujet, le théâtre ne se renferme pas pour autant sur lui-même, au contraire.

* * *

La comédie raconte-t-elle une comédie, l'élaboration, la mise en scène, l'exécution d'une comédie? *Poeta tabulas cum cepit sibi*³...

1 A la suite de travaux comme celui de L. Abel, *Metatheatre*, New York 1963, et de l'intérêt nouveau de la critique pour les phénomènes de théâtre dans le théâtre en général, plusieurs études ont été consacrées à cet aspect dans la comédie romaine: M. Barchiesi, «Plauto e il «metateatro» antico», *Il Verri*, 31 (1969) 113-130; J. Blansdorff, «Die Komödienintrige als Spiel im Spiel», *A & A*, 28 (1986) 131-154; P. Muecke, «Plautus and the theater of disguise», *Cl Ant*, 5 (1986) 216-229; N. W. Slater, *The theatre of the mind: metatheatre in Plautus*. Princeton University 1981; J. C. Dumont, «Les Captifs: théâtre et initiation», *Actes du XXIV^e Congrès international de l'A.P.L.A.E.S.* Tours 1991.

2 M. Barchiesi, *o. c.*, s'intéresse essentiellement à la scène du *Miles Gloriosus* où Paestrius invente sa ruse, puis prend d'autres exemples dans le *Pseudolus* et l'*Epidicus*; N. W. Slater, *o. c.*, étudie l'*Epidicus*, le *Persa*, l'*Asinaria*, la *Casina*, les *Bacchides*, le *Pseudolus*; moi-même, *o. c.*, j'ai tenté de mettre en évidence le même effet dans les *Captifs*, mais, en fait, chacune des pièces de Plaute (à l'exception du *Stichus* où il n'y a pas d'intrigue) comporte une ruse qui est un moment de théâtre dans le théâtre.

3 Plaute, *Pseud.* 401.

La comédie est fille du poète avant d'être chose de l'acteur. Dans l'entreprise comique, l'acte fondateur est un acte d'écriture. La pièce existe d'abord sous la forme d'un texte qui, tel la graine pour la plante, lui permettra de s'épanouir et de renaître indéfiniment. Artotrogus et Pyrgopolynice occupent en premier les tréteaux. Artotrogus, comme son nom l'indique⁴, est un parasite certes, mais les accessoires professionnels qu'il porte avec lui, des tablettes et un stylet⁵, révèlent une fonction bien précise: l'historiographe d'un héros, l'écrivain. On ignore si le soldat Pyrgopolynice a jamais vraiment combattu, tant il vit dans l'imaginaire en se remémorant d'impossibles exploits. Or il ne possède en fait ni mémoire ni imagination et doit avoir recours à son parasite, qui lui invente, à chaque pas, un passé fantastique, lui crée son personnage, dans lequel il se complaît: «Par exemple l'éléphant, de quelle façon, d'un coup de poing, lui as-tu brisé le bras!»⁶ Avait-il jamais été question d'éléphant auparavant? Il suffit qu' Artotrogus ait imaginé ce détail pour que le vantard enrichisse sa mémoire, se souviene et précise comment il a frappé la bête. Le même jeu se poursuit pendant une trentaine de répliques, les conquêtes amoureuses s'ajoutent aux exploits guerriers. Pyrgopolynice n'échappe au néant qu'il est que parce que son compagnon lui fabrique un passé. C'est ainsi que l'invention d'un caractère par le poète fournit au *Miles Gloriosus* son ouverture.

La première péripétie naît de l'indiscrétion d'un esclave du militaire, Scélédrus, qui, en se promenant sur les toits a vu, chez le voisin, la courtisane enlevée par son maître en train de s'ébattre avec son amant de coeur, le jeune athénien sympathique de la comédie.

La deuxième scène du second acte avait paru à M. Barchiesi l'un des meilleurs exemples de «métathéâtre» chez Plaute⁷. On y passe effectivement de la création du personnage à l'invention de l'intrigue et peut-être de l'écriture au projet de représentation et à la mise en scène. Les deux ne se séparent pas. L'intrigue, la *fabula*, comme l'a bien vu Tite-Live⁸, caractérise le théâtre à la grecque, tel que Livius Andronicus l'introduisit à Rome par rapport aux autres formes de spectacle qu'on y aurait connues antérieurement.

4 M. López López, *Los personajes de la comedia Plautina*, Lleida 1991, 43 sqq.

5 *Tabellas uis rogare. Habeo et stilum*. Plaute, *Mil.*, 38.

6 Plaute, *Mil.*, 25 sqq.

7 M. Barchiesi, «Plauto e il 'metateatro' antico», *Il Verri* (1969) 113-130.

8 *Liv.*, 7, 2.

La *fabula* est une narration, comme telle, du ressort d'un conteur, poète ou romancier. Mais elle a pour fin de lier ensemble une série de situations exploitables scéniquement et qui, appartenant déjà pour la plupart au répertoire des dramaturges, ont été effectivement exploitées, mais dans un autre ordre, un autre contexte, amenées par d'autres prétextes. L'inventeur, le poète metteur en scène sera Palestrion, l'esclave meneur de jeu. Il faut jouer la comédie à Scélédrus pour l'empêcher de dénoncer à son maître les infidélités de la courtisane Philocomasie. L'invention se fait dans le silence et la solitude, ailleurs Plaute la traiterait grâce à la convention du monologue⁹, ici, il confine effectivement Palestrion dans le mutisme; Périplectomène, le gentil vieillard complice se retire dans un coin de la scène. Il se fait spectateur, intermédiaire entre les vrais spectateurs et l'acteur principal; il leur décrit les mimiques, leur en indique la signification, en quelque sorte les décode. Ainsi les didascalies deviennent tirade d'acteur¹⁰ et nous restituent miraculeusement, à nous lecteurs vingt deux siècles plus tard, les jeux de scène de l'esclave architecte de ruse - Périplectomène nous informe que Palestrion incarne alors à la perfection l'emploi comique:

Euge! euscheme hercle astitit et dulice et comoedice!

Mais la construction d'une ruse symbolise au théâtre la création d'une comédie.

La *fabula*, ou plus exactement la narration des faits antérieurs au début de l'action dont il faut informer les spectateurs pour légitimer celle-ci, consistera ici en l'invention d'une soeur jumelle de Philocomasie:

*Nunc sic rationem incipisso, hanc institutam astutiam
Vt Philocomasio huc sororem geminam germanam alteram
Dicam Athenis aduenisse cum amatore aliquo suo
Tam similem quam lacte lacti est;*¹¹

Palestrion exploitera le thème de la gemellité, que Plaute a utilisé plusieurs fois et qu'il a certainement hérité de la tradition comique¹². Le jeu consistera à faire interpréter à Philocomasie

9 C'est le cas de Pseudolus (*Pseud.*, 395-414) ou d'Epidicus (*Epid.*, 82-103).

10 Plaute, *Mil.* 200-218.

11 Plaute, *Mil.* 237-240.

12 Les ὄμοιοι de Posidippe, même s'ils ne sont pas le modèle des *Ménechmes*, fondent probablement leur intrigue sur la confusion entre deux jumeaux, la Μαζοῦα Νύξ de Platon le comique, l'*Alcmène* ou l'*Hélène* d'Euripide exploitent déjà le thème du double.

deux personnages, le sien propre et celui de sa prétendue soeur jumelle, tout comme un acteur, normalement dans le théâtre gréco-latin, se charge de plusieurs rôles¹³. La réussite de la comédie suppose un aménagement matériel, un trucage: dans la chambre fermant à clef de Philocomasie, Paestrion a percé le mur mitoyen qui sépare la maison du soldat de celle de Périplectomène¹⁴. Ce dispositif, mis en place pour d'autres raisons, permettra aussi à Philocomasie, en empruntant le passage secret, de sortir tantôt de l'une des demeures, tantôt de l'autre. Scélédrus, dans l'ignorance de cette communication, ne pourra que conclure qu'il existe deux femmes de même apparence, qu'il s'est trompé et qu'il n'a pas vu ce qu'il avait vu, à savoir Philocomasie et un jeune étranger s'étreignant chez le voisin¹⁵. Il sera le spectateur victime de l'illusion et dupe du trucage.

Cette victoire de la comédie à l'intérieur de la comédie est bien fragile et les amants ne sauraient se contenter de quelques rencontres furtives et périlleuses: il faudra monter une autre intrigue pour assurer leur réunion définitive. Mais auparavant, tout comme la première ruse était précédée d'une longue présentation du militaire, avant la seconde, Plaute s'arrête longuement sur une personnalité antithétique, celle du gentil vieillard, bon vivant et ami complaisant¹⁶. Périplectomène détaille longuement ses principes de vie, qui coïncident étrangement avec ceux dans lesquels J.-P. Vernant a voulu reconnaître les caractéristiques du dionysisme hellénistique¹⁷; mais je voudrais seulement ici, sans m'arrêter sur le contenu, faire remarquer la structure formelle du passage. On y retrouve le même dispositif que dans la scène II de l'acte II: un personnage qui tient la vedette, qui joue et qui, ici, parle, deux autres acteurs, partiellement changés en spectateurs, commentant à l'usage des vrais spectateurs les paroles du premier. Le théâtre dans le théâtre est toujours présent, il ne prend pas la forme d'une

13 Ceci ressort des sigles grecs dans les rubriques: K.U. Wahl, *Sprecherbezeichnungen mit griechischen Buchstaben in den Handschriften des Plautus und Terenz*, Tübingen, 1974; K. Wille, «Die Personenbezeichnungen im Bembinus des Terenz». *Acta Classica*, 12 (1969) 1-28.

14 Plaute, *Mil.*, 140-143.

15 Plaute, *Mil.*, 481-595.

16 M. A. D. Leeman, «Aspects dramatiques du Miles plautinien», *Actes du IX^e congrès de l'association Guillaume Budé*, 1, Paris 1975, 322-325-323.

17 J. P. Vernant, «Conclusion», *L'Association dionysiaque dans les sociétés anciennes*. Rome, Ecole française de Rome 1986, 300.

intrigue imaginée par les personnages, mais d'une reproduction sur la scène elle-même de la division entre spectacle et spectateur.

Après que Périplectomène a donc longuement expliqué ce qui le motive dans l'aide qu'il apporte aux jeunes gens, on peut monter la seconde ruse. Une courtisane fera semblant d'être l'épouse de Périplectomène, fera semblant d'être amoureuse de Pyrgopolynice et lui donnera rendez-vous dans la demeure de son prétendu mari. Le militaire, peu capable de suffire à deux femmes, n'aura d'autre idée que de se débarrasser de Philocomasie. Ensuite, quand il se sera rendu chez Périplectomène, celui-ci pourra faire semblant de le surprendre en flagrant délit d'adultère.

Plaute souligne que l'accomplissement de la ruse est du ressort de la technique théâtrale en faisant détailler avec précision par le metteur en scène Palestrion les accessoires nécessaires, les pièces de vêtement qui font exister les personnages sur scène: l'habillement ou la parure, les cheveux soigneusement peignés et les bandellettes changeront la courtisane en une épouse légitime¹⁸; pour que Pleusiclès devienne un pilote de navire il lui faudra une tenue de matelot, *ornatus nauclericus*, un chapeau à larges bords couleur de fer, un pallium de même teinte, —c'est celle des gens de mer— attaché d'une façon spéciale pour laisser les bras bien libres, un bandeau de laine sur les yeux pour éviter l'éblouissement et un ceinturon¹⁹. En effet la représentation que l'on donnera au militaire est précédée et coupée de scènes où les complices se concertent, la fin de la première scène de l'acte III, la scène III du même acte, la scène IV de l'acte IV. A chaque fois, Palestrion, l'auteur, metteur en scène et principal acteur y rappelle son scénario, répartit les rôles et assure la direction de ses acteurs.

Ces scènes découpent l'action en plusieurs actes: la séduction du militaire, le départ de Philocomasie, la prise en flagrant délit du militaire et son châtement. Tous y jouent, déguisent leur personne ou leurs sentiments: non seulement Périplectomène le faux mari offensé, Acrotéleutie, la fausse épouse, Pleusiclès le faux pilote

18 *Itaque eam huc ornata adducas: ex matronarum modo Capite compto crinis uittasque habeat, adsimuletque se Tuam esse uxorem.* Plaute. *Miles*, 790-792.

19 *Facito ut uenias ornatu huc ad nos nauclerico. Causeam habeas ferrugineam et scutulam ob oculos laneam; Palliolum habeas ferrugineum, nam is colos thalassicus; Id conexum in umero laeuo, exfaffillato bracchio, Praecinctus aliqui; adsimulato quasi gubernator sies.* Plaute. *Miles* 1177-1182.

de navire ou encore Carion, le faux bourreau, mais aussi Philocomasie et Paestrius qui affichent de façon convaincante une affection à l'égard du militaire dont le spectateur sait bien qu'elle est l'exact inverse de ce qu'ils ressentent réellement.

2.4.3. Contrairement à la première ruse, où Scélédrus, le destinataire était purement spectateur, le militaire est amené à jouer un rôle dans la comédie montée pour lui, celui du séducteur et de la dupe, mais il ignore qu'il joue un rôle: sa vanité lui interdit de penser qu'il ne peut être qu'un faux séducteur. Quand Scélédrus lui apprend enfin qu'il a été mystifié, il refuse d'abandonner son personnage et proclame qu'il a subi un châtiment mérité, comme s'il avait été réellement adultère²⁰.

La pièce ne s'en termine pas moins après n'avoir été, pratiquement d'un bout à l'autre, que représentation de l'activité théâtrale.

Au moins dans le *Miles gloriosus*, le théâtre ne raconte que des histoires de théâtre. On le constate, peut-on aller plus loin? A priori on pourrait croire ou bien que le théâtre, renfermé sur lui-même est inapte par nature à trouver d'autre sujet, ou, au contraire, qu'il affirme que le monde, qu'il prétend représenter est à son image, ou encore que tout n'est qu'illusion... Je n'énumérerai pas toutes les directions qui, pour Plaute du moins, seraient autant de fausses routes. On appréciera mieux le statut de l'illusion chez Plaute en revenant à la première ruse et en prêtant attention à certaines insistances du poète.

L'emploi du verbe *uidere* est particulièrement fréquent dans le *Miles*, mais, sur un peu plus d'une centaine d'occurrences, près des trois quarts sont concentrées dans la première moitié de la pièce et, surtout, dans la partie qu'occupe la mystification de Scélédrus, reviennent seize fois des variations contenant une répétition de ce verbe et signifiant «avoir vu ce qu'on a vu» ou plus souvent «ne pas avoir vu ce qu'on a vu». C'est le regard de Scélédrus qui fait peser une menace. En effet il a vu, bien vu Pleusiclès et Philocomasie s'étreindre, il y a tout lieu de redouter qu'il témoigne de ce qu'il a vu. Le salut consisterait donc à faire en sorte, sans pour autant qu'on puisse abolir les faits passés, qu'il n'ait pas vu ce qu'il

20 *Iure factum iudico.*

Si sic aliis moechis fiat, minus hic moechorum siet;

Magis metuant, minus has res studeant. Eamus ad me, Plaudite.

Plaute, *Miles*, 1435-1437.

a vu: *ut quod uiderit ne uiderit*²¹. Et pour retourner la situation on utilisera le regard même de Scélédrus, on lui montera un spectacle, et, bien mieux, un spectacle qui confirmera celui qu'il a vu:

*Vt, si illic concriminatus sit aduersum militem
meus conseruus, eam uidisse hic cum alieno osculari, eam
Arguam uidisse apud te contra conseruum meum
Cum suo amatore amplexantem atque osculantem*²².

On notera la répétition de *eam*: c'est la vision même de Scélédrus qui se retournera contre lui. On va lui faire voir la même femme, mais deux fois, en deux endroits différents, sans qu'il puisse savoir qu'il y un trajet possible entre ces deux endroits. Il ne pourra que conclure à l'existence de deux femmes là où il n'y en a qu'une. Le théâtre est réduit à son essence visuelle: il paraît à la fois spectacle et illusion, mensonge continué où les acteurs prétendent être des personnages et où l'on fait passer des graines de lupin pour de la monnaie d'or²³.

Le théâtre est spectacle et recours au sens de la vue. Palestrion est né trop tôt pour avoir pu lire les *Académiques* de Cicéron²⁴, mais il connaît les arguments des sceptiques. Du fait que deux objets puissent être indiscernables, il résulte que non seulement, lorsque l'on en voit un, on n'est pas sûr de ne pas se trouver en face de l'autre, mais encore, devant un être en réalité unique, on ignore toujours s'il n'a pas un double et si ce n'est pas à ce double que l'on a affaire. La gémellité existe pour la confusion des certitudes sensibles. C'est ce doute que la comédie montée par Palestrion va faire naître dans l'esprit de Scélédrus, qui, effectivement ne saura plus s'il a vu ce qu'il a vu:

*Nil habeo certi quid loquar; non uidi eam, etsi uidi.*²⁵.

Pourtant, nous, spectateurs, nous savons bien que Scélédrus n'a pas été victime d'une illusion et qu'il a bel et bien aperçu Philocomasie dans les bras de Pleusiclès; nous le savons parce que ses adversaires eux-mêmes l'ont dit. Ses yeux n'ont pas trompé Scélédrus lorsqu'il était un simple voyeur, mais lorsqu'il est devenu le spectateur d'une comédie composée à son intention. Le théâtre, lorsqu'il se représente lui-même, s'affirme-t-il comme mensonge?

21 *Miles*, 149.

22 *Miles*, 242-244.

23 Plaute, *Poen.*, 297-298.

24 Cicéron, *Académiques*, 2, 84-86.

25 *Miles*, 407.

Nous rejette-il à cette limite de la connaissance et de la raison que la tradition sceptique a déjà balisée avec l'argument du pseudomène: *cum mentior et mentiri me dico, mentior an uerum dico?* Si les interrogations qu'il suscite équivalent à cette question, il la pose d'abord pour choquer, pour troubler, pour mettre hors de soi et des idées toutes faites. Quant à la réponse elle serait que le mensonge, s'il y a, est peut-être un moyen de la vérité, ou que le théâtre ne ment que parce qu'il signifie et que le signe n'est jamais la chose signifiée.

Ses regards indiscrets ont permis à Scélédrus de détenir une partie de la vérité, mais il la détient indûment, elle est partielle, il n'est pas capable de la comprendre et de la juger et, surtout, au fond, il ne peut pas, dans la limite de ses connaissances, savoir si elle est vraiment vraie. Dans ces limites, l'hypothèse du dédoublement de la personne apparue en deux points différents, loin d'être absurde, est la plus vraisemblable. La mystification de Scélédrus le fait en réalité progresser sur la voie de la vérité: elle lui apprend à se méfier des apparences, il deviendra au moins conscient que son savoir n'a pas d'assise solide. Il ne pourra guère aller plus loin, car alors il passerait dans le camp adverse. Mais les personnages qui composent celui-ci, détiennent toute la vérité.

La représentation sur la scène structure l'espace en conférant une signification à ses différents secteurs. La toile peinte et le mur qui ferment la scène à l'arrière définissent un intérieur et un extérieur. Les apparitions successives de Philocomasie, qui sort tantôt par une porte, tantôt par l'autre, se font à l'extérieur. On envoie bien Scélédrus vérifier alternativement dans les deux maisons si Philocomasie et sa prétendue soeur jumelle s'y trouvent: il ressort très vite; il doit se contenter d'aller dans l'*atrium* où il aperçoit, par une porte ouverte, la courtisane. Il ne saurait se livrer à une perquisition en règle; il a trop peur de Périplectomène pour abuser de la permission que celui-ci lui a donnée d'entrer chez lui; chez Pyrgopolynice, nul autre qu'elle-même n'a le droit d'entrer dans la chambre fermant à clef que le militaire a assigné à Philocomasie²⁶. Scélédrus reste à l'extérieur des choses, ne peut prétendre qu'à une connaissance superficielle. La vérité est cachée: la vérité, en l'occurrence, c'est le trucage, le passage secret par le mur mitoyen percé, semblable à la communication qui se fait entre les coulisses.

26 *Nam unum conclaue concubinae quod dedit,
Miles, quo nemo nisi eapse inferret pedem...* (140-141).

Quatre personnages au moins connaissent cette vérité: Pleusiclès et Philocomasie qui en bénéficient, Palestrion, qui a percé le mur, Périplectomène, qui en a eu l'idée²⁷. Ils partagent leur secret avec les spectateurs que Palestrion a mis au courant dans le prologue, vis-à-vis des autres personnages, ils tirent leur pouvoir de ce secret. De ce point de vue, le petit monde de la pièce se divise en deux, ceux qui savent et ceux qui ne savent pas, les initiés et les autres. Ces derniers n'approchent la réalité que de l'extérieur, ne saisissent au mieux que des bribes de vérité, ils ne peuvent ni les interpréter, ni les faire se rejoindre, ni même être sûrs du peu qu'ils savent. La vérité est au-delà des apparences, elle suppose une connaissance globale et intérieure des choses, qui ne se donne sans doute qu'à quelques-uns, ceux qui sont dans le secret. Quant au mensonge de l'illusion, quel est vraiment son mode d'existence? Il n'existe pas vraiment pour qui comprend, pour les autres, il est une épreuve qu'ils surmonteront ou non, qui servira de révélateur à ce qu'ils valent, on ne trompe jamais que les imbéciles et les méchants: le militaire et son esclave Scélédrus sont assurément de ceux-là. Si l'intrigue met en scène... une mise en scène, les gens de théâtre qu'elle représente de façon assez transparente deviennent eux-mêmes une métaphore: ils expriment la supériorité d'un type de savoir autre que vulgaire, ils connaissent les deux faces du décor, celle que tous voient et celle qui est cachée, ils connaissent d'avance la fin de l'histoire, ils possèdent les secrets des artifices.

Si le théâtre se représente lui-même, il ne se ferme pas pour autant sur lui-même et la meilleure preuve de cette ouverture pourrait venir des allusions à l'actualité contemporaine. Il faut pourtant se méfier: beaucoup des allusions précises qu'ont voulu reconnaître certains érudits ne sont qu'illusion. La pièce est faite pour survivre au moment précis de sa création et pour être rejouée: ce sont les acteurs et les spectateurs qui s'arrangent pour actualiser la pièce et en détourner des détails qu'ils imaginent écrits pour le moment, le texte doit simplement se prêter à ces détournements plus souvent qu'il n'évoque un fait particulier. La comédie se réfère plus volontiers à des éléments de structure durable qu'à des faits trop éphémères.

Si, dans le *Miles Gloriosus*, l'on écarte à bon droit quantité d'allusions précises grâce auxquelles des savants avaient établi des

27 *Miles*, 142-144.

datations d'ailleurs contradictoires²⁸, il en demeure pourtant trois peu contestables: le surnom de Pyrgopolynice, le procès de Névius et le signe de reconnaissance des Bacchants.

Le militaire est un type qui s'est imposé dans la Μέση et la Νέα en liaison avec le développement du mercenariat grec et son utilisation par les souverains hellénistiques²⁹. Pyrgopolynice est un mercenaire grec. A Rome, au moment de l'alliance d'Hannibal et de Philippe de Macédoine, il peut être perçu comme tel. Les militaires de tous les pays ont des traits communs, et, tandis qu'Hannibal et ses frères promènent leurs armées dans toute l'Italie, le Grec peut cacher un Carthaginois. Mais Plaute lui a donné aussi un trait nettement romain: L. Ferrero³⁰ a déjà remarqué que le reître s'attribue lui-même le *cognomen* de Pulcher³¹ et, quoi qu'on en ait dit³², il était impossible qu'un public romain ne réagît pas et ne pensât point aux deux seuls personnages qui aient alors porté ce surnom, P. Claudius Pulcher, le consul de 249 vaincu à Drépane, ou son fils Appius Claudius Pulcher, le consul de 212.

L'allusion contenue dans la pièce, qui a été la plus remarquée et étudiée, concerne Névius: on sait, par Festus³³ qu'il n'est autre que le *poeta barbarus* dont Périplectomène mentionne l'incarcération³⁴. L'information doit remonter à Verrius Flaccus³⁵, et, au-delà de cet érudit à une suite de sources crédibles. Elle est confirmée par quelques lignes d'Aulu-Gelle³⁶. La mention de Névius a généralement été considérée comme un geste de solidarité de la part de Plaute et ce n'est qu'en négligeant un certain nombre de données — en particulier les autres allusions contenues dans la pièce³⁷ —

28 Par exemple, les allusions qu'a cru voir L. Hermann, «La date du Miles Gloriosus de Plaute et la fin de Névius», *Latomus* 1 (1937) 25-30, et qui lui font placer, contre la plupart des érudits (v. *infra* n. 48) la pièce en 190.

29 J. C. Dumont, «La stratégie de l'esclave plautinien», *REL* 44 (1966), 182-203.

30 L. Ferrero, «Un passo del Miles Plautino ed il primo capitolo della Letteratura Latina», *MC* (1940) 88-101.

31 Milphidippa: *Pulcher, salve!* Pyrgopolynice: *meum cognomentum conmmemoraui!* 1037 sq.

32 Marmorale, *Ennius Poeta*, 38, n. 51.

33 Paul, *exc. Fest.* 32 L.

34 *Miles*, 210-212.

35 Marmorale, *Ennius Poeta*, 113.

36 Gell., *Noct. Att.*, 3, 3, 15.

37 J. C. Dumont, «Les gens de théâtre originaires des municipes», *Les «Bourgeoisies municipales» italiennes au IIe et Ier siècles av. J. C.*, Paris-Naples 1983, 333-345, 338-339.

que M. Barchiesi a pu en faire au contraire une marque de distance³⁸.

P. Boyancé a attiré l'attention sur l'importance de la réplique: *Cedo signum, si harum Baccharum es*³⁹, et sur son contexte immédiat, il a montré que le choix du vocabulaire et l'insistance sur la notion de secret en faisait une parodie assez précise des sociétés dionysiaques. J'ajouterai, pour ma part, qu'il y a justement assimilation entre le petit groupe des personnages sympathiques et œuvrant pour le bien, Périplectomène, Palestrion, Pleusiclès, les courtisanes, et des bacchants, assimilation que l'on retrouve dans d'autres comédies de Plaute⁴⁰.

Or il existe un faisceau de liens qui font converger ces trois allusions: on peut établir un rapport entre Pulcher et Névius, un autre entre Névius et les Bacchanales. Le vaincu de Drépane, dont la tyrannie et le mépris avaient causé la perte de ses légions, qu'il les eût exposé au danger par son impéritie, ou qu'il leur eût fait endosser la responsabilité de l'échec en les décimant ensuite, avait été stigmatisé par un vers du *Bellum Punicum* de Névius⁴¹, tandis que Capoue, probablement la patrie de Névius, passée du côté d'Hannibal, avait été assiégée, reprise et soumise à de dures conditions par les deux consuls de 212, dont Appius Claudius Pulcher, le fils du précédent⁴². D'un autre côté, les travaux de A. Pastorino⁴³ ont

38 M. Barchiesi, «Plauto e il «metateatro» antico», 26.

39 *Miles* 1016; P. Boyance, «Une allusion de Plaute aux Mystères de Dionysos», *Mélanges Ernout*, Paris 1940, 29-37.

40 Cf. A. De Lorenzi, *Cronologia ed evoluzione Plautina*, Naples 1952 187-188; NacCary, W. T., «The Bacchae in Plautus' Casina», *Hermes* 103 (1975) 459-463.; J. C. Dumont, «Les gens de théâtre...», 339-342.

41 *Superbiter contemptim conterit legiones*, Naevius, *Bell. Punt.* 47 Barchiesi. Ce vers sera imité par Plaute, *Poen.* 537: *Ne nos tam contemptim conteras*. Le *Miles* de Plaute et le *Bellum Punicum* de Névius doivent être à peu près contemporains: M. Barchiesi, *Nevio epico, storia, interpretazione, edizione critica dei frammenti del primo epos latino*, Padoue 1962, 462.

42 Tite-Live, 26, 15, 1-2 il est, vrai, rapporte qu'après la prise de la ville, Ap. Claudius, selon une tradition aurait été enclin à plus de clémence que son collègue; Munzer, *RE*, VI s. u. *Claudius* 293, établit un rapport entre cette attitude de Claudius et le mariage de sa fille avec le campanien Pacuvius Calavius. Pourtant le même Tite-Live, 15, 18, 2, avait affirmé que les deux consuls avaient mis le siège devant Capoue en partie mus par le désir de faire du butin; ceux-ci risquaient d'être inséparables dans le ressentiment de certains campaniens, d'autant plus que sa propre mort avait de toute façon interdit à Claudius d'intervenir en faveur des sénateurs campaniens. En outre, Névius, ami des Claudii Marcelli, devait être hostile à tous les Claudii Pulchri.

43 Pastorino, A. *Tropaeum liberi, Saggio sul Lucurgus di Nevio e sui motivi dionisiaci nella tragedia arcaica*, Arona (Paideia) 1955.

été les premiers à mettre en lumière chez Névius un dionysisme à la fois lié à celui des bacchanales et chargé de revendications d'ordre politique: contrairement à la version officielle, l'hostilité de certains milieux dirigeants à l'égard des dévots de Dionysos avait certainement déjà une longue histoire en 186 et doit, au moins partiellement, rendre compte des démêlés de Névius avec le pouvoir. Ces trois allusions ne sont pas comme des mots d'auteurs isolés et, chacun séparément, détachables du contexte: leur convergence oriente vers une signification essentielle à la pièce.

J'ai désigné le camp de Palestrion et de ses amis comme celui des personnages qui complotent en vue de la bonne cause. Sans doute on pourrait voir en Palestrion un esclave fourbe, qui perce les murailles —ce n'est pas un mince forfait⁴⁴—, qui trompe son maître ainsi que le serviteur qui est loyal à celui-ci, qui pratiquement le vole et le fait tomber dans un guet-apens, qui en définitive s'enfuit, l'une des fautes majeures pour un esclave; sans doute la complicité de Périplectomène pourrait paraître scandaleuse, tout autant que l'idéal de vie qu'il affiche et qui prend bien des distances avec l'idéal civique. Ce serait faire abstraction, peut-être du travestissement d'un schéma euripidéen, sûrement de la nature du militaire.

F. Leo et, plus récemment, C. Questa⁴⁵ ont mis en évidence dans le détail, les analogies entre les intrigues, d'une part, de l'*Iphigénie en Tauride* et de l'*Hélène* d'Euripide, d'autre part, du *Miles*. Chez Euripide, l'héroïne prisonnière au-delà des mers d'un barbare sanglant, voit arriver, sur un navire, le frère ou le mari dont elle a été séparée et une suite de ruses lui permet de s'enfuir avec lui. Cette fuite est une fin heureuse qui, effaçant les conséquences de la guerre — de la guerre de Troie, rétablit la situation du temps de paix. Le *Miles* est évidemment l'exploitation ou le travestissement comique de ce schéma tragique, Pyrgopolynice, l'homologue de Thoas ou de Théoclymène. On peut attendre que la version comique ait la même polarisation morale et que la conclusion soit analogue.

Effectivement, Pyrgopolynice n'est pas victime d'un vol ou d'un détournement, mais d'une simple reprise. Il n'a pas acheté ou

44 Plaute, *Asinaria* 563.

45 Leo, F., *Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie*, 2ème éd. Berlin 1912, 165 sqq; Questa, C., *Il ratto dal Serraglio*, Bologne 1971, 1342.

loué la courtisane, il l'a enlevée frauduleusement d'Athènes. Le prologue ne donne pas en vain ces détails⁴⁶. Palestrion n'est pas, légitimement, l'esclave de Pyrgopolynice, mais celui de Pleusiclès; lui aussi a été capturé par des pirates qui l'ont offert au militaire, plus receleur que propriétaire légal⁴⁷. Périplectomène, que des liens mystérieux unissent à Pleusiclès, ne fera qu'aider à tromper le trompeur, voler le voleur, ne fera qu'humilier la brute orgueilleuse. Pyrgopolynice symbolise la chose militaire, la guerre, la force qui s'oppose au droit de la paix. Sa défaite finale, attendue par les spectateurs, consacre le retour au bonheur de la paix, exprimé métaphoriquement par la réunion des deux amants, *osculantes atque amplexantes*.

Je ne sais pas la date du *Miles* que les érudits fixent en majorité à 205⁴⁸, mais l'allusion à l'emprisonnement de Névius, qui était peut-être déjà mort en 204, le situe forcément au cours de la seconde guerre punique. On imagine mieux la résonance que pouvait prendre cette comédie nostalgique de la paix. Mais il y a plus, le rappel que les militaires odieux peuvent aussi porter un *cognomen* romain, la sympathie affichée pour le campanien Névius, la glorification du complot pour le bien, l'idéal déviant et hédoniste de Périplectomène, l'affirmation de la supériorité des initiés, l'assimilation de cette petite société d'amis à des Bacchants, montrent un théâtre pour le moins à l'écoute des mouvements qui parcourent l'Italie déchirée par la guerre.

* * *

Les effets du théâtre dans le théâtre ont dû faire partie de l'arsenal des dramaturges à toutes les époques. Pour l'intrigue, le déguisement et la méprise qui s'ensuivent sont générateurs de péripiéties. Pour l'écriture, naît la facilité de pouvoir faire passer les didascalies dans le texte. Pour le jeu, l'acteur tire des changements de rôle l'occasion de montrer sa virtuosité en tant qu'acteur.

46 *Miles*, 99-126.

47 J. C. Dumont, *Servus, Rome et l'esclavage sous la République*, Rome 1987, 450, 593-598.

48 Buck, Sedwick, Della Corte, Schutter s'accordent pour placer la pièce en 205-206. Marx la repousse en 201 (cf. tableau des datations dans J. Román Bravo, ed. Plauto, *Comedias* 1, Madrid 1989, 27).

Mais chaque siècle et chaque auteur ont pu utiliser le motif avec des intentions autres, comme en témoigneront, par exemple, *El gran teatro del mundo* et le catholicisme de Calderón. Plaute, en un premier temps, insiste sur l'aspect de mensonge et d'illusion du théâtre, aspect particulièrement perceptible dans ce que le théâtre a de visuel. Le théâtre plautinien met en cause la validité des opinions qui se fondent sur la vue. Mais, de la critique de la connaissance sensible, ne résulte pas un scepticisme généralisé. Elle met au contraire en évidence des formes de ou des degrés hiérarchisés qui divisent les hommes en initiés et non initiés, les gens de théâtre étant le paradigme des premiers. La dénonciation par le théâtre du mensonge théâtral insiste aussi sur la non-identité du signe et de la chose signifiée et permet ainsi à la comédie de renvoyer à autre chose qu'elle-même, d'être signifiante, d'être métaphore.

Et c'est ainsi que Plaute, en racontant les tribulations d'une courtisane athénienne, peut parler de bien autre chose, de quelques problèmes majeurs du moment et que ce qu'il est à la mode d'appeler «mise en abîme» est aussi ouverture.

JEAN CHRISTIAN DUMONT