

Introduction – Thalie dans tous ses états : le comique hors de la comédie dans la littérature latine (Lille 3, 01-02 juin 2012)

Le colloque international dont les actes sont ici rassemblés s'est tenu à l'Université Lille 3 les 1^{er} et 2 juin 2012 ; il a été organisé par Laurie LEFEBVRE et Robin GLINATSISS sous le patronage du laboratoire de recherche Halma-Ipel (UMR 8164) et de l'UFR des Langues et Cultures Antiques de l'Université Lille 3. La manifestation s'est donné pour tâche d'interroger les modalités d'incursion du comique dans des cadres génériques autres que celui de la comédie. Ce registre, remarquable par sa plasticité, s'intègre volontiers à des œuvres relevant de genres thématiquement proches, telles la satire ou l'épigramme, mais on le voit aussi investir des poèmes de facture lyrique, élégiaque ou épique, des développements historiographiques, des performances oratoires, des exposés techniques ou même des pièces tragiques. Il s'agissait par conséquent d'étudier, à travers une large déclinaison de formes littéraires, les marqueurs de la tonalité comique, que ceux-ci correspondent à des figures archétypales, des éléments de vocabulaire ou, plus largement, des postures ou des thèmes que la tradition comique a fait siens.

Les deux premières contributions offrent à la réflexion un ancrage théorique fort. Anne de CRÉMOUX examine quelques passages d'Aristote et de Platonios (souvent présenté comme un lointain héritier du Stagirite au III^e ou IV^e siècle de notre ère), dans lesquels se fait jour un effort de périodisation de la comédie grecque. Alors que, chez Aristote, se dessine une évolution théorique du genre plutôt fondée sur une bipartition (*cf.*, en particulier *Poet.*, 1449a-b), des penseurs plus tardifs, parmi lesquels figure Platonios, prônent une conception tripartite dont le critère politique constitue la clef de voûte. Ils distinguent une comédie ancienne, représentée par Aristophane, où la liberté politique est grande, une

comédie moyenne, qui, au cours du IV^e av. J.-C., manifeste une liberté plus restreinte, et une comédie nouvelle, incarnée par Ménandre, qui accorde une place moindre au chœur et voit disparaître les fonctions rituelles et politiques. Un tel cloisonnement tend à simplifier un champ artistique beaucoup plus complexe en réalité.

Franck BAETENS, pour sa part, interroge le comique dans une optique large, par la remise en question de ce que l'on a tendance à percevoir comme des évidences : est-ce que la comédie est forcément comique ? Le comique est-il un critère définitoire de la comédie ? Les textes sérieux ne sont-ils pas, parfois, risibles ? Afin de montrer que la réponse à ces questions ne va pas de soi, Franck BAETENS évoque notamment la volonté d'un Corneille, initiateur de la comédie héroïque au XVII^e siècle, de faire sourire plutôt que de susciter le rire ; plus généralement, affirme-t-il, se développe, à l'égard de cette manifestation, une forme de défiance. En fait, il n'existe pas de recette pour faire rire, comme l'atteste la présence de procédés comiques dans la tragédie. Aussi un texte aux prétentions sérieuses peut-il provoquer le rire malgré lui, à l'exemple du passage du *Re rustica* de Columelle (X, 179-199) où la culture de la laitue est décrite en des termes d'inspiration lucrétienne. La notion d'intention – de l'auteur, du lecteur et de l'œuvre – est ici en jeu.

Les trois contributions suivantes envisagent la présence du comique en contexte philosophique. Socrate engage au rire dans des textes qui ne se prêtent pas au rire : tel est le constat paradoxal que fait Mélanie LUCCIANO au seuil de sa démonstration. Personnage lunaire, Socrate suscite volontiers le rire du spectateur dans les *Nuées* d'Aristophane, mais aussi celui du lecteur du *Banquet*, lorsque Platon, par l'entremise d'Alcibiade, compare le Maître à un silène. Mais celui-ci n'est pas toujours l'objet du rire ; il en est aussi le sujet quand il manie cette ironie sur laquelle sa démarche de suggestion aime à s'appuyer. Mélanie LUCCIANO remarque par ailleurs que Socrate fait son entrée dans la littérature latine par la porte

de la comédie, puisque son nom est cité pour la première fois dans le *Pseudolus* de Plaute, en référence à la vacuité des propos du personnage éponyme. On trouve des allusions de même portée chez Lucilius. Il est toutefois à noter que des auteurs latins postérieurs, dont Cicéron, ridiculisent moins Socrate lui-même que des personnages apparaissant comme de mauvais épigones du philosophe athénien.

Ana Maria MISDOLEA, quant à elle, est interpellée par la présence des personnages de l'amant et de la courtisane, typiques de la comédie latine, dans un ouvrage didactique tel que le *De natura rerum* (cf. IV, 1121-1191). Dans cette diatribe consacrée à l'amour à la fin du livre IV, pourquoi Lucrèce n'a-t-il pas choisi de parler des femmes en général, ou d'une autre catégorie de femmes, telles les prostituées ? Pour Ana Maria MISDOLEA, le passage de Lucrèce est inspiré de la *palliata* ; la description de l'amant, en particulier, rappelle celles que l'on trouve chez Plaute. Il semble, plus largement, qu'un faisceau d'influences comiques soit à l'œuvre dans les vers lucrétiens. Lucrèce est un *poeta doctus* qui mêle les sources et qui, non content de pointer l'univers de la comédie, fait résonner en outre le rire grinçant de la satire. D'ailleurs, au sein des ouvrages philosophiques, le comique paraît devoir tendre inévitablement vers la satire.

Matheus TREVIZAM, pour sa part, remarque que la structure des textes qui, au sein de la littérature ancienne, relèvent du genre dialogique, comme le *De re rustica* de Varron et le *Cato Maior* de Cicéron, s'apparente à certains mécanismes de construction que l'on trouve dans les pièces de théâtre gréco-latines. Il insiste notamment sur l'attribution directe de la parole aux personnages, ainsi que sur la gestuelle que ceux-ci déploient sur la « scène » du dialogue. Ce rapprochement a favorisé, voire encouragé la conception faisant du théâtre le père du genre dialogique tel qu'il s'est constitué en Grèce à partir du IV^e siècle avant notre ère. Sur ces bases, Matheus TREVIZAM examine conjointement le *De re rustica* et le *Cato Maior* et constate que l'œuvre de Varron possède une dimension comique plus marquée que celle de Cicéron.

Deux contributions se confrontent ensuite à des textes relevant de la littérature technique. Cécile CONDUCHÉ observe que le comique est présent de façon diffuse dans les textes grammaticaux latins. Térence fait en effet partie du « quadriga » des auteurs scolaires, aux côtés de Virgile, Salluste et Cicéron, et tout un pan de la comédie républicaine ne nous est plus connu que par les fragments préservés par les grammairiens anciens. La conception du comique que ces derniers développent se trouve principalement énoncée dans les chapitres historico-exégétiques ou métriques de leurs ouvrages. Le comique latin, dont la portée référentielle excède le strict cadre de la comédie, y est défini, sur les plans thématique et formel, par un double contraste : il apparaît à la fois proche et distinct de la tragédie d'une part, de ses propres modèles grecs d'autre part. La consultation de textes de Sacerdos, d'Aphthonius ou de Priscien a tôt fait de le montrer.

Aurélien GAUTHERIE met en évidence la théâtralité de la pratique médicale dans le *De Medicina* de Celse. Les métaphores relatives au domaine du spectacle y abondent, et ce mode de représentation a manifestement influencé l'encyclopédiste latin. Au sein du chapitre 5.26, consacré aux différentes catégories de lésions, Celse insère une digression portant sur la *prudentia* du praticien. Celui-ci doit faire preuve de mesure dans l'énoncé de ses pronostics, afin, notamment, de ne pas ternir sa réputation. À rebours du médecin prudent, Celse dépeint un médecin « histrion », qui, par forfanterie, accroît ses propres mérites thérapeutiques. L'emploi figuré du terme *histrion*, dont on ne relève qu'une seule occurrence dans le *De Medicina*, témoigne ainsi de l'appropriation par un texte médical d'un vocable propre au monde du théâtre.

L'incorporation du comique dans des œuvres historiographiques est examinée dans le cadre des deux articles suivants. Yasmina BENFERHAT postule que la comédie a influencé les historiens romains, et suggère que Tacite, en particulier, a pu s'inspirer de Plaute et de Térence pour composer le récit de la conjuration de Pison, survenue en 65 après J.-C. Les personnages

mis en scène prennent volontiers les traits de stéréotypes comiques : Claudia Epicharis, riche affranchie engagée dans l'affaire, a tout de la *meretrix* de comédie, tandis que Volusius Proculus, autre acteur de la conjuration, rappelle à différents égards le *miles gloriosus* de Plaute. Yasmina BENFERHAT signale néanmoins qu'une seule comédie latine, le *Truculentus* de Plaute, accueille la confrontation d'une courtisane et d'un soldat fanfaron et que, fait absent du récit taciteen, la première y maltraite le second. C'est surtout l'*Eunuque* de Térence qui, de toute évidence, fournit à l'historien latin un modèle sémiomnarratif de premier ordre.

Nathalie LOUIS-ROUX soumet à l'analyse les portraits suétoniens des Césars, qui sont émaillés de procédés placés sous le signe de la raillerie. Boutades, jeux de mots, comparaisons triviales ou recherchées instillent une forme d'humour confinant au cynisme et à la satire. Ainsi Tibère est-il qualifié de « bouc velu et sale », Claude raillé pour son apparente bêtise et son physique disgracieux, ce qui le rapproche des personnages de la farce. Vespasien est appelé « muletier » et « vendeur de poissons », ce qui ne laisse pas de surprendre dans un texte se présentant comme une biographie d'empereur. Les activités militaires d'Auguste sont, d'une façon tout aussi étonnante, comparées au jeu de dés, et le cynisme atteint sans doute son point d'orgue lorsque les hypothèses au sujet de l'empoisonnement et de la mort de Claude prennent une tournure scatologique.

Ce sont les procédés comiques mobilisés par Ovide dans les *Amores* qui retiennent l'attention des deux dernières contributrices. Partant de l'élégie I, 8, qui représente le poète écoutant, derrière une porte, l'art d'aimer selon la vieille maquerelle Dipsas, Déborah ROUSSEL réfléchit à l'influence de la comédie sur l'écriture élégiaque d'Ovide. Elle souligne d'abord les jeux d'intertextualité avec les comiques grecs et latins, notamment Hérondas, mimographe du III^e siècle avant J.-C., et Plaute. Puis est envisagée la parenté du texte d'Ovide avec les élégies I, 5 de Tibulle et IV, 5 de Propertius ;

Déborah ROUSSEL se demande si le discours cynique de la maquerelle ne peut pas être lu comme le reflet inversé de la morale élégiaque promue par les auteurs de la génération augustéenne. La fin de la démonstration caractérise le rapport ambigu que le poète entretient avec ce discours comique : entre indignation feinte et adhésion amusée, Ovide semble dissimuler dans les propos de Dipsas un art poétique soulignant la place du jeu, de la distance et de la dissimulation dans tout processus de création.

Christine KOSSAIFI, enfin, se focalise sur les *Amores* II, 6 et constate qu'Ovide y exerce ses talents de parodiste sur le perroquet de sa maîtresse, Corinne. La mort du *psittacus* donne lieu à une réécriture humoristique des chants de deuil homériques, à une adaptation ludique de la rhétorique de la *consolatio* et à une catabase épico-comique dans « le séjour des oiseaux pieux ». Mais cette fable amusante est aussi une réflexion sur la poésie définie comme imitation créatrice et nourrie d'humour ; le jeu se fait ici sur l'hypotexte catullien, en particulier le *Carmen* 3, où le poète déplore la mort du moineau de son amie, et sur Callimaque, dont Ovide reprend et détourne quelque peu la référence aux gouttes de la source pure (cf. *Hymn. Ap.*, 110-112). Christine KOSSAIFI, à la suite d'Isabelle JOUTEUR, emploie ici le concept d'« anamorphose » pour désigner le procédé ovidien de distorsion appliqué à certaines images traditionnelles.

Pour clore cette introduction, nous tenons à remercier celles et ceux qui ont pris part à ce projet, à commencer, naturellement, par les contributeurs eux-mêmes. Nous adressons également nos plus vifs remerciements aux administrateurs de la revue *Mosaïque*, qui ont permis la publication de ces actes.

Laurie LEFEBVRE et Robin GLINATSI