Marion FAURE-RIBREAU

Les personnages de l'*Amphitruo* de Plaute : des personnages tragi-comiques ?

Notice biographique

Marion Faure-Ribreau est allocataire-moniteur à l'Université Paris 7 – Denis Diderot. Ancienne élève de l'Ecole Normale Supérieure, agrégée de Lettres classiques, elle prépare une thèse de doctorat sur la construction du personnage dans la comédie romaine (Plaute, Térence), autour notamment des notions de *persona* et d'*actor*.

Résumés

Cet article propose une interrogation sur le statut des genres tragique et comique au sein de l'*Amphitryon*, en s'appuyant notamment sur l'annonce du prologue, où Mercure définit la pièce comme une tragicomédie (*tragicomoedia*) : faut-il la prendre au sérieux, comme c'est le cas habituellement ? Comparer ce prologue avec d'autres effets d'annonce de ce type (notamment les prologues du *Poenulus* et des *Captifs*) fournira un élément de réponse. Puis la réflexion sera centrée sur l'étude des personnages de la pièce, et en particulier des personnages d'origine tragique (les dieux, Mercure et Jupiter, et les nobles Amphitryon et Alcmène) : sont-ils construits à partir des éléments traditionnels des *personae* (rôles) de la *palliata*, ou portent-ils la trace de leur origine ? C'est le métathéâtre, qui fait de certains personnages des acteurs, qui permettra de comprendre la place de la tragédie dans la comédie qu'est *Amphitryon*.

This article analyses the status of both tragic and comic genres in Plautus' *Amphitruo*, a play defined in the prologue by the Mercurius character as a tragicomedy (*tragicomoedia*). Should this particular statement really be taken at face value ? The answer to this question first involves a comparison between this prologue and other comic statements of the same kind, chiefly in the prologues of Plautus' *Poenulus* and *Captivi*. Particular attention also needs to be devoted to the characters in this play, notably the ones who derive from the tragic genre, such as gods – Mercurius

and Jupiter – and noblemen and women – Amphitruo and his wife Alcumena. Should they be considered as plain stock-characters in the Roman subgenre of the *palliata*, or do they clearly refer to these « tragic » origins ? Only the meta-theatrical effects, in which the characters may be turned into actors, can give an insight into the status of the tragedy in the *Amphitruo* comedy.

Mots-clés : Plaute, *Amphitryon*, tragicomédie, construction des personnages, métathéâtre.

Keywords : Plautus, *Amphitruo*, tragicomedy, characters' construction, metatheatrical effects.

Sommaire

1. Des *personae* comiques 5
2. Des parcours fidèles à la convention comique 7
3. Jupiter et Mercure, tragédiens travestis 13
Bibliographie 17

Le prologue de l'*Amphitruo* de Plaute ne devrait laisser aucune ambiguïté en ce qui concerne la nature générique des personnages de cette pièce. En effet, le texte est explicite, il s'agit d'une tragicomédie :

> *Faciam ut commixta sit tragico comoedia.*
> *Nam me perpetuo facere ut sit comoedia,*
> *reges quo ueniant et di, non par arbitror.*
> *Quid igitur? quoniam hic seruus quoque partes habet,*
> *faciam sit, proinde ut dixi, tragicomoedia* (*Amphitruo*, v. 59-63)

> « Je ferai en sorte qu'il s'agisse d'une comédie mêlée de tragique ;
> car je ne trouve pas convenable que je fasse en sorte, tout au long,
> qu'il s'agisse d'une comédie, là où se présentent des rois et des dieux.
> Alors quoi ? Puisque sur cette scène un esclave a aussi un rôle à dire,
> je ferai en sorte, comme je l'ai dit, que ce soit une tragicomédie[1]. »

[1] Nous citons ici le texte latin de l'édition des Belles Lettres (CUF). Nous proposons cependant nos propres traductions.

Pourtant, le doute subsiste apparemment, puisqu'*Amphitruo* et ses personnages ont fait couler beaucoup d'encre, les chercheurs les situant tantôt du côté de la tragédie, tantôt du côté de la comédie. Ceux-ci n'ont d'ailleurs pas manqué de souligner qu'au-delà du prologue, la pièce est désignée comme une comédie[2].

En outre, il convient de comparer ce prologue de l'*Amphitruo* à ceux du *Poenulus* et des *Captiui*, qui présentent tous deux une référence à la tragédie, sous la forme d'une boutade, d'un jeu sur les attentes du public :

(…) *Ne uereamini,*
quia bellum Aetolis esse dixi cum Aleis.
Foris illic extra scaenam fient proelia.
Nam hoc paene iniquomst, comico choragio
conari desubito agere nos tragoediam. (*Captiui*, v. 58-62)

« N'ayez pas de crainte,
parce que j'ai dit que les Etoliens combattaient les Eléens.
C'est dehors, là-bas, hors scène, qu'auront lieu les combats.
De fait, il est presque contraire au droit, avec un matériel de comédie,
que nous nous mettions soudain à jouer une tragédie. »

Achillem Aristarchi mihi commentari lubet ;
inde mihi principium capiam ex ea tragoedia.
'Sileteque et tacete atque animum aduortite,
audire iubet uos imperator'… histricus. (*Poenulus*, v. 1-4)

« J'ai envie d'évoquer l'Achille d'Aristarque ;
je tirerai donc mes premiers mots de cette tragédie.
"Taisez-vous, et faites silence et soyez attentifs,
écoutez, voilà ce que vous ordonne le général "…des comédiens. »

Dans ces deux textes, on remarque que la tragédie est convoquée pour être aussitôt évacuée, désamorcée par une référence aux conditions mêmes de la représentation, au contexte des *ludi scaenici*, dans lesquels interviennent des *histriones* et, terme plus précis encore dans le texte des *Captiui*, un *comicum choragium* (ensemble des décors, accessoires, et

[2] Dès le prologue, après l'annonce d'une tragi-comédie (v. 88) ; puis v. 868. Voir THEVENAZ 2004, p. 76.

costumes propres à la comédie). Cette référence au contexte théâtral, et comique, constitue d'ailleurs le second point commun entre ces deux prologues et celui de l'*Amphitruo*, puisqu'on y relève de nombreuses occurrences des termes *histrio*[3] et *histrionia*[4], qu'un long développement y est consacré à des règlements ludiques concernant les acteurs, et qu'enfin Jupiter et Mercure eux-mêmes y sont présentés comme des histrions. Si l'on ne peut donc pas nier qu'il est fait dans ce prologue explicitement allusion à la tragédie, on peut cependant, à la lumière des deux autres prologues, douter du sérieux d'une affirmation qui a le plus souvent été prise pour argent comptant, et considérer comme non acquise la nature tragi-comique tant de la pièce elle-même que de tous les éléments qui la composent, en particulier ses personnages.

Car si le prologue de l'*Amphitruo* ne permet pas de trancher sur la question du genre de la pièce, il apporte cependant un autre élément digne d'intérêt : on remarque en effet que le *prologus*, et ce quel que soit le degré de sérieux de sa référence à la tragédie, associe explicitement le genre d'une pièce aux types de personnages qui y apparaissent : la tragédie aux rois et aux dieux, la comédie à l'esclave. Le genre d'une pièce et la nature de ses personnages sont donc intrinsèquement liés, comme l'a souligné J. C. Dumont[5], qui définit ainsi les éléments propres à la comédie : les masques, les costumes, le jeu, la présence de certains types, le statut social des personnages, et enfin les ruptures d'illusion (nous préférerons parler de « métathéâtre » : ce terme désigne, outre les phénomènes de théâtre dans le théâtre, tout ce qui, dans une pièce, renvoie à sa théâtralité, à ses conditions de représentation). On constate que, mis à part ce dernier élément, tous concernent le personnage, qui se définit d'une part par des caractéristiques conventionnelles (masque, costume, type social et comique), et de l'autre par la façon dont il est joué. Il semble ainsi pertinent d'étudier les personnages d'*Amphitruo* dans le cadre d'une interrogation de type générique.

Suivant cette double définition du personnage, nous nous intéresserons en premier lieu aux masques et costumes des personnages d'*Amphitruo*, éléments de l'apparence qui correspondent à ce qu'on appelle la *persona*, le rôle (ou emploi) ; puis nous aborderons la question du jeu, qui concerne le personnage proprement dit, comme réalisation particulière

[3] v. 69, 77, 82, 87, 91.
[4] v. 90, 152.
[5] DUMONT 1998, p. 122.

d'une *persona* ; nous nous arrêterons enfin sur deux personnages hautement métathéâtraux, Jupiter et Mercure, qui nous donneront la clé pour comprendre la place de la tragédie dans *Amphitruo*. Nous suivrons ainsi un parcours qui peut sembler paradoxal, puisqu'il part de la comédie pour mener vers la tragédie. Nous avons voulu ainsi éviter l'illusion causée par l'annonce, dans le prologue, d'une tragicomédie, qui a entraîné certains critiques dans une recherche du tragique qui ne cesse de faire débat. Nous avons préféré partir des codes de la *palliata*, tels que nous pouvons les observer dans les autres comédies de Plaute, et déterminer dans quelle mesure les personnages d'*Amphitruo* relèvent de ces codes comiques, pour ensuite définir la place et le statut de la tragédie dans la pièce.

1. Des *personae* comiques

Les personnages de *palliata* se définissent en premier lieu par leur apparence, qui indique au spectateur dès leur entrée sur scène la *persona* à laquelle ils appartiennent. La *persona*, rôle, ou emploi conventionnel, relève du code comique, et est définie par un certain nombre d'éléments fixes (masque, costume) ou soumis à variations (scènes types, place dans l'intrigue). La *palliata* compte un nombre restreint de *personae*, parmi lesquelles les plus fréquentes sont : le *senex*, la *mulier*[6], l'*adulescens*, le *parasitus*, le *miles*, la *meretrix*, le *leno*, le *seruus*. Chacune de ces *personae* est immédiatement reconnaissable pour le public.

Qu'en est-il dans *Amphitruo* ? Si l'on se fie à leur statut social, les personnages se divisent en trois catégories : les personnages comiques par nature (le *seruus* Sosie et son pendant féminin, l'*ancilla* Bromie), ceux que le prologue désigne implicitement comme *reges*, et qui semblent avoir une origine tragique (Amphitryon et Alcmène), et enfin les dieux (Mercure et Jupiter), également d'origine *a priori* tragique. Mais si l'on considère ces personnages sous l'angle de la convention comique, donc si l'on identifie la *persona* à laquelle ils appartiennent, on constate que cette distinction perd sa pertinence.

[6] Voir PACKMAN 1999, p. 245-258.

L'appartenance à une *persona* comique ne pose problème ni pour Sosie, clairement identifié comme *seruus* avant même son entrée sur scène[7], ni pour Bromie, qui se qualifie elle-même d'*ancilla*[8]. Mais, contrairement à ce que laisse entendre le prologue, ils ne sont pas les seuls. Les dieux sont déguisés, et ont pris l'apparence l'un de Sosie, l'autre d'Amphitryon. Si bien que Mercure relève lui aussi de la *persona* du *seruus*, comme il le souligne à plusieurs reprises dans le prologue[9]. Quant à Jupiter, il porte le même masque qu'Amphitryon, à savoir celui de *senex*. Amphitryon, en effet, n'est jamais désigné comme *rex*, mais est clairement identifié comme un *senex* par Bromie[10] ; par ailleurs, le texte nous révèle que Jupiter (et donc Amphitryon) porte un bâton (*scipio*, v. 520), accessoire conventionnel de cette *persona*. Enfin, Alcmène n'est elle-même jamais désignée comme *regina*, mais comme *mulier*[11], ou comme *uxor* d'Amphitryon[12]. Or ces deux termes correspondent à deux modes de désignation des personnages de femmes libres mariées : le premier, terme générique, a été reconnu comme tel par l'étude de Zola M. Packman sur les modes de désignation des personnages féminins[13] ; il correspond donc à la *persona* ; le second constitue un mode de désignation des personnages de la *palliata* qui intervient notamment, comme l'a montré Cesare Questa, dans les prologues des comédies, et qui les identifie non plus comme *personae*, mais d'après les relations qu'ils entretiennent par rapport aux autres, relations qui relèvent de la *familia* (*pater*, *filius*, *uxor*, *uir*, *erus*)[14]. Ajoutons qu'Alcmène porte un rembourrage signifiant sa grossesse, qui a été commenté par plusieurs critiques comme typiquement comique[15]. Ce type de rembourrage était en effet utilisé pour d'autres *personae*,

[7] Par Mercure, dans le prologue : *serui…Sosiae…imaginem* (« l'image de l'esclave Sosie », v. 124), *seruus* (v. 140), *seruus Sosia* (v. 148).

[8] À Amphitryon qui lui demande qui elle est, elle répond en effet : *tua Bromia ancilla* (« Bromie, ta servante », v. 1077).

[9] Par exemple : *cum seruili schema* (« avec une tenue d'esclave », v. 117) ; *esse credent seruum* (« ils croient que je suis un esclave », v. 129).

[10] *Sed quid hoc ? quis hic est senex, qui ante aedis nostras sic iacet ?* (« Mais qu'est-ce que c'est que ça ? Qui est ce vieillard, qui git ainsi devant chez nous ? », v. 1072). On relève également l'expression *senecta aetate* (« à ton âge avancé », v. 1032), utilisée par Mercure lorsqu'il s'adresse à Amphitryon.

[11] Notamment : v. 507, 729, 739, 755, 782, 830, 836, 847. La plupart de ces occurrences correspondent à des interpellations.

[12] Par exemple : v. 103, 498, 508, 516, 522, etc.

[13] PACKMAN 1999, p. 245-258.

[14] QUESTA 1982, p. 9-64.

[15] STÄRK 1999, p. 167-176 ; CHIARINI 1980, p. 87-124 ; CHRISTENSON 2000, p. 38.

le *senex*, le *leno* ou le *seruus*, et peut-être pour des personnages féminins[16]. Typique ou non de sa *persona*, l'apparence d'Alcmène n'était rien moins que tragique.

On constate donc que, d'un point de vue spectaculaire, l'affirmation dans le prologue de la présence sur scène de *reges* et de *di* (v. 61) ne peut être considérée que comme une boutade, une plaisanterie reposant et jouant sur les attentes du public, puisque chacun des personnages d'*Amphitruo* correspond à une *persona* comique conventionnelle[17].

2. Des parcours fidèles à la convention comique

Puisque la façon dont ils sont désignés, ainsi que leur apparence (c'est-à-dire leurs masques, costumes, et accessoires), identifient tous les personnages d'*Amphitruo* à des *personae* typiques de la *palliata*, on peut se demander si leur jeu, leur parcours singulier, n'est pas lui aussi construit à partir d'éléments conventionnels de la comédie romaine, et en particulier à partir de scènes typiques. Pour le savoir, nous tenterons de suivre le parcours d'Amphitryon, d'Alcmène et de Jupiter.

Commençons par Amphitryon. Nous avons vu qu'il s'agissait d'un *senex*. Les principales caractéristiques de cette *persona* sont l'*imperium* qu'il possède sur les autres personnages (femme, fils, esclaves)[18], un *imperium* souvent dû à la possession de l'*argentum*, et immanquablement bafoué par le *seruus callidus* et par l'*adulescens* ; le *senex* est en effet l'une des principales victimes du *ludus*, de la tromperie qui constitue généralement le centre de la comédie. À ces caractéristiques correspondent des scènes typiques de cette *persona* : les scènes d'ordres et de conseils sont l'expression de l'*imperium*, tandis que la scène de *senex iratus*, la plus fréquente, exprime l'*ira* du *senex* trompé ou qui craint de l'être. Si l'on observe le personnage d'Amphitryon, on remarque qu'il correspond à cette description du *senex*, et qu'en particulier il joue l'*ira* à plusieurs reprises : sa première entrée (v. 551-632) est une

[16] BIEBER 1961, p. 154 ; MARSHALL 2006, p. 64-65 ; PHILIPPS 1985, p. 121-126.

[17] Nous ne nous intéresserons pas à Blépharon, septième personnage de la pièce, en raison du caractère extrêmement lacunaire de ses interventions (4 vers environ). On peut cependant émettre l'hypothèse qu'il relevait de la *persona* du *senex*, apparaissant ici comme *amicus* et adjuvant d'un autre *senex*, Amphitryon. On rencontre en effet dans la comédie romaine plusieurs couples de *senes* dont l'un remplit cette fonction (Alcésime et Lysidame, dans *Casina* ; Lysimaque et Démiphon, dans *Mercator* ; Apécide et Périphane, dans *Epidicus* ; Simon et Calliphon, dans *Pseudolus*).

[18] Voir DUMONT 1990, p. 475-495.

scène de *senex iratus*, dont Sosie est la victime ; insultes, menaces typiques d'un *senex* berné par son esclave[19], se joignent aux ordres qui sont l'affirmation de son *imperium*[20]. C'est encore l'*ira* (Jupiter y fait explicitement allusion : *illius ira in hanc*, v. 896) qui guide le jeu d'Amphitryon dans le dialogue qui l'oppose à Alcmène (v. 654-854). Sa seconde entrée sur scène (v. 1009-1020) correspond à un autre *topos* comique, celui de la recherche vaine[21] ; si l'on ne peut y déceler *l'ira* de manière certaine, on y retrouve les ordres typiques de l'*imperium* du *senex* ; elle est suivie d'un dialogue avec Mercure (v. 1021-1034) qui trompe effrontément Amphitryon, en bon *seruus callidus*, et provoque de nouveau son *ira*, qui semble durer pendant la partie mutilée, d'après ce que nous en livrent les fragments. Après l'affrontement avec Jupiter, Amphitryon manifeste à nouveau son *ira* dans un court monologue (v. 1039-1052) : furieux d'être trompé, il décide de se venger, et choisit un parti qui fait référence au motif tragique de la folie d'Hercule. Mais ce motif est à peine esquissé, et sans doute joué de façon comique, sur le modèle de la scène de *senex iratus* qu'Amphitryon n'a presque pas cessé de jouer. Seul le récit de Bromie parviendra à désamorcer cette colère[22] : c'est la dernière défaite d'Amphitryon, privé de son trait spectaculaire et donc de son jeu, comme d'autres personnages le sont de leur costume à la fin des comédies de Plaute, qui voient fréquemment un personnage se défaire. Citons par exemple Pyrgopolinice privé de ses attributs et menacé d'émasculation à la fin du *Miles gloriosus*, ou Lysidame, dépouillé de son costume à la fin de *Casina*, mais aussi, dans l'*Asinaria*, Déménète, chassé de scène par son *uxor* qui l'empêche de jouer le *senex amator*, le vieillard amoureux, autre figure typique de la comédie.

La *mulier*, et en particulier en tant qu'épouse, *uxor*, peut en effet emprunter son jeu au *senex*, et faire preuve alors *d'imperium* et d'*ira*. L'*uxor irata* fait d'ailleurs si bien pendant au

---

[19] Par exemple : *quid est ? quomodo ? iam quidem hercle ego tibi istam / scelestam, scelus, linguam abscidam* (« Quoi ? Comment ? Parbleu, mais moi je vais t'arracher illico ta coquine de langue, coquin », v. 556-557). Voir aussi, pour l'évocation de la tromperie : *Tun me, uerbero, audes erum ludificari ?* (« Toi, tête à claques, tu oses me tromper, moi ton maître ? », v. 565).

[20] Par exemple : *age i tu secundum* (« allons, toi, suis-moi », v. 551) ; Amphitryon reproche à son esclave de ne pas avoir obéi à ses ordres : *erus quod imperauit neglexisti* (« ce que ton maître t'a ordonné, tu n'en as fait aucun cas », v. 586).

[21] Voir, par exemple, *Epidicus*, v. 196-200.

[22] Alors qu'Amphitryon évoque avec colère les crimes de son épouse, Bromie le fait taire par ces paroles : *at ego faciam tu idem ut aliter praedices* (v. 1085, « Et moi je ferai en sorte que tu dises la même chose autrement. »). Il s'agit bien là de priver Amphitryon de son *ira*, de le faire changer de jeu.

senex iratus qu'elle est évoquée par Térence qui résume parfaitement, aux débuts des *Adelphoe*, les circonstances traditionnelles de son apparition :

> *profecto hoc uere dicunt : si absis uspiam*
> *atque ibi si cesses, euenire ea satius est*
> *quae in te uxor dicit et quae in animo cogitat*
> *irata, quam illa quae parentes propitii.*
> *Vxor, si cesses, aut te amare cogitat*
> *aut tete amari aut potare atque animo obsequi*
> *et tibi bene esse, soli sibi quom sit male.* (*Adelphoe*, v. 28-34)

> « C'est bien vrai, ce qu'on dit : si tu t'absentes quelque-part,
> ou si tu t'y attardes, mieux vaut qu'il t'arrive
> ce que dit et pense à ton sujet ta femme,
> quand elle est en colère, que ce qu'envisagent des parents bienveillants.
> Ta femme, si tu tardes, pense soit que tu aimes,
> soit que tu es aimé, soit que tu bois et te donnes du bon temps,
> et que tu vas bien, alors qu'elle est la seule à aller mal[23]. »

On trouve dans les comédies de Plaute[24] et de Térence[25] plusieurs exemples d'*uxor irata*, dont Alcmène fait indéniablement partie, comme le prouvent plusieurs passages faisant référence à son *ira* : Jupiter l'enjoint, dès leur premier dialogue, de ne pas se fâcher (*non te mihi irasci decet*, v. 522 : « tu ne dois pas te fâcher contre moi »), et revient, dans le second, pour calmer une colère que l'attitude d'Amphitryon a amplifiée (*nimis iracunda es*, v. 903 ; on relève aussi *iratam*, v. 911, *irata ne sies*, v. 924 ; enfin, quand à la question *iam nunc irata non es ?*, « ça y est, tu n'es plus fâchée ? », v. 937, Alcmène répond par la négative, le dialogue touche à sa fin, et Alcmène devient presque muette, avant de sortir de scène). Cette scène voit en effet s'imposer l'*imperium* de Jupiter, qui la clôt par des ordres auxquels obéit Alcmène : dans la mesure où celle-ci emprunte son jeu à la *persona* du *senex*, qui est celle de Jupiter, une rivalité s'installe entre eux, une lutte d'*imperium* dont l'un ou l'autre doit sortir vainqueur. C'est en ces mêmes termes que l'on peut analyser la scène qui oppose Alcmène à

[23] Nous citons le texte latin de l'édition des Belles Lettres (CUF). Comme pour Plaute, nous traduisons.
[24] Artémone, dans *Asinaria*, v. 851 *sqq.* ; Cléostrate, dans *Casina*, v. 217 *sqq.* ; la *mulier* anonyme, dans *Menaechmi*, v. 559 *sqq.* ; Dorippa, dans *Mercator*, v. 667 *sqq.*
[25] Nausistrata, dans *Phormio*, v. 990 *sqq.*

Amphitryon (v. 676-860), scène de méprise, mais aussi d'*ira* pour les deux personnages : chacun tente d'imposer son autorité, en même temps que sa version des faits[26] ; Sosie fait d'ailleurs les frais de ce concours d'autorité. Par ailleurs, Alcmène est décrite à plusieurs reprises à l'aide du vocabulaire de la folie et de la possession (*insana*, v. 704 ; *cerrita*, v. 776 ; *laruarum plenast*, v. 777), que l'on peut interpréter comme une description de l'*ira* qui caractérise son jeu : en effet, on retrouve ce même vocabulaire (*sanan es ?*, v. 929) dans la seconde scène qui oppose Alcmène à Jupiter, et dont nous avons vu que la colère d'Alcmène était le motif central, mais aussi, à propos cette fois d'Amphitryon, dans les fragments de la partie mutilée, avec les participes *laruatus* (fragments VI et VIII) et *cerritus* (fragment VIII). Le personnage d'Alcmène peut donc être identifié à la figure de l'*uxor irata*, variation assez fréquente sur le code des *personae* comiques, puisqu'elle emprunte son jeu au *senex*.

Cependant, il est deux scènes qui posent problème aux critiques qui se sont intéressés à ce personnage : son premier dialogue avec Jupiter, identifié à une scène d'adieu tragico-épique, et son premier monologue, souvent interprété comme tragique ou paratragique. Alcmène est en effet le personnage de la pièce qui divise le plus les chercheurs, certains estimant qu'il s'agit d'un personnage grotesque, au ventre énorme et à la *libido* exacerbée[27], les autres y voyant une touchante incarnation des valeurs romaines[28]. Dans les deux cas, les chercheurs construisent leur interprétation à partir du tragique, qu'ils le rejettent ou non, qu'ils le considèrent comme réel ou comme parodié[29]. Encore une fois, nous voudrions partir de ce que nous connaissons des personnages de la *palliata*, et surtout considérer le parcours de ce personnage dans son ensemble, sans en isoler deux scènes qui seraient seules porteuses de tragique.

Pour resituer le monologue d'Alcmène dans ce parcours, il nous faut tout d'abord nous pencher sur son premier dialogue avec Jupiter. Nous avons vu que la colère d'Alcmène

---

[26] Voir par exemple l'échange de questions du vers 758 : AM. *Tun me heri aduenisse dicis ?* AL. *Tun te abisse hodie hinc negas ?* (« AMPHITRYON – Tu dis, toi, que je suis arrivé hier ? ALCMENE – Tu nies, toi, que tu sois parti de chez nous aujourd'hui ? »).

[27] Voir notamment : PERELLI 1983, p. 383-394 ; PHILIPPS 1985, p. 121-126.

[28] PALMIERI 2001, p. 139-165 ; MANUWALD 1999, p. 177-202. Voir aussi la synthèse des lectures tragiques d'Alcmène, effectuée par PHILIPPS 1985, p. 121-126.

[29] On peut également remarquer que tenants du tragique comme du comique ne se départent que rarement d'une interprétation idéologique du personnage d'Alcmène, qui représente ou caricature les valeurs romaines et l'idéal d'une matrone noble et digne. On lit alors le monologue d'Alcmène soit comme une défense, soit comme une remise en cause de ces valeurs et idéaux. Ainsi, Erich Segal a-t-il estimé qu'*Amphitruo* était une critique de la chasteté conjugale, valeur fondamentale de la société romaine : SEGAL 1975, p. 247-267. À ce type de lecture idéologique, nous préférons l'observation du texte comme trace d'un spectacle que nous tentons de reconstituer.

y est évoquée par Jupiter ; il est donc probable qu'elle joue l'*uxor irata*, au moins au début. Cependant, pour comprendre cette scène, observons le jeu de Jupiter, tel qu'il est commenté par Mercure : *blande mulieri palpabitur* (v. 506, « il fait sa cour à cette femme en la cajolant »), puis, plus loin, *timidam palpo percutit* (v. 526, « il la dupe avec ses flatteries, la craintive »). Jupiter tente donc de séduire, d'amadouer Alcmène. Une expression permet de préciser la forme de son jeu : *ex amore* (v. 541). Elle nous indique en effet que Jupiter joue l'amoureux, l'*amator*, jeu propre à la *persona* de l'*adulescens*, mais parfois emprunté par le *senex*, qui est alors nommé *senex amator*[30] ; les comédies de Plaute en présentent plusieurs exemples.[31] On remarque par ailleurs que la scène tout entière peut être rapprochée d'une scène typique de l'*adulescens*, celle du duo amoureux où le jeune homme rencontre l'objet de ses désirs, subit généralement ses plaintes, sous le regard amusé et critique de son esclave. On trouve par exemple cette scène dans l'*Asinaria* (v. 591 *sqq.*), sous la forme d'un adieu, ou encore au début du *Curculio* (v. 160 *sqq.*), où les embrassades de Phédrome et Planésie sont troublées par les railleries et les insultes de l'esclave Palinure ; la scène se termine par ailleurs sur les reproches de Planésie, que son amant ne libère pas assez vite à son goût[32]. Les mêmes caractéristiques se retrouvent dans le dialogue d'Alcmène et Jupiter, avec les reproches de la première, les tentatives de séduction du second, troublées par des interventions inopinées de Mercure, qui provoquent la colère de Jupiter ; par exemple :

> *Numquam edepol quemquam mortalem credo ego uxorem suam*
> *sic ecflictim amare, proinde ut hic te ecflictim deperit.*
> *IVPP. Carnufex, non ego te noui ? abin e conspectu meo ?* (v. 516-518)
>
> « Jamais, pardieu, je ne crois pour ma part qu'un mortel n'a aimé sa femme
> avec autant d'ardeur que celui-ci ne met d'ardeur à mourir d'amour pour toi.
> Jupiter – Bourreau, est-ce que je ne sais pas qui tu es ? Veux-tu t'en aller hors de ma vue ? »

Pour revenir à Alcmène, on peut supposer que, dans cette scène, Jupiter tente de la faire passer du jeu d'*uxor irata* à celui de l'amante présente dans ces duos amoureux conventionnels. Tentative réussie, si l'on en croit les commentaires de Mercure, qui louent l'habileté, et donc le jeu, de Jupiter, qui parvient à imposer un modèle spectaculaire (le duo

[30] L'identification de Jupiter au type du *senex amator* a été proposée par SHERBERG 1999, p. 131-144.
[31] Déménète à la fin de l'*Asinaria*, Lysidame dans *Casina*, Démiphon dans *Mercator*.
[32] On peut trouver un autre exemple encore de cette scène dans le *Poenulus*, v. 330 *sqq.*

amoureux) au détriment d'un autre (l'*uxor irata*)[33], et qui du même coup se pose en *senex amator*.

C'est dans ce contexte qu'il convient de situer le monologue d'Alcmène qui intervient quelques vers plus loin (v. 632-652). Le thème et le ton de ce monologue, ainsi que les sentences qui l'encadrent de part et d'autre, sont autant d'arguments pour une interprétation tragique. Mais plusieurs éléments peuvent également justifier une lecture opposée : Alcmène se plaint de l'absence de son mari, alors même qu'Amphitryon est présent sur scène ; son monologue se termine d'ailleurs sur l'affirmation de la volonté d'attendre courageusement un mari qui est déjà de retour. Outre cette situation, on remarque la grande incohérence de ce monologue, scindé en deux parties bien distinctes : dans la première, marquée par la répétition du mot *uoluptas*, Alcmène se plaint en amoureuse délaissée ; dans la seconde, elle décide que l'attente n'est pas si pénible, puisque son époux revient couvert de gloire et de *uirtus*, terme dominant de cette seconde partie. Il semble donc que le personnage hésite entre deux attitudes, et donc entre deux jeux différents : celui de l'amoureuse éplorée, qui correspond au jeu que Jupiter lui a imposé lors de sa précédente apparition, et celui de la *mulier* pleine d'*imperium*, qu'elle prend dans les scènes qui suivent. Ce monologue constitue donc une transition entre deux types de jeu, le second s'imposant en effet définitivement, comme le montrent les sentences martelées de façon presque caricaturale, à la fin du monologue.

On peut donc conclure que, comme Amphitryon, qui a un parcours typique de *senex* de comédie défait au moment du finale, le personnage d'Alcmène est construit à partir d'éléments conventionnels de la comédie romaine, puisqu'elle oscille entre l'amoureuse et l'*uxor irata*, selon qu'elle joue face au *senex iratus* Amphitryon, ou face au *senex amator* qu'est Jupiter. En effet, pour revenir rapidement sur ce dernier personnage, que nous avons évoqué en étudiant Alcmène, Jupiter s'impose à deux reprises, face à une *uxor irata*, comme un

[33] Les deux dialogues opposant Alcmène à Jupiter ont donc la même fonction, et le même fonctionnement : dans les deux cas, en effet, Jupiter désamorce l'*ira* d'Alcmène, et tente de l'empêcher de jouer l'*uxor irata*, pour pouvoir jouer l'*amator*. C'est d'ailleurs ce qu'explique Jupiter dans le monologue qui précède le second dialogue : *Faciundum est mihi illud fieri quod illaec postulat, / si me illam amantem ad sese studeam recipere / quando ego quod feci, factum id Amphitruoni offuit / atque illi dudum meus amor negotium / insonti exhibuit, nunc autem insonti mihi / illius ira in hanc et maledicta expetent*. (v. 891-896) « Il me faut faire se réaliser ce qu'elle demande, si je désire me la rendre aimante. Puisque ce que j'ai fait moi, cela a nui à Amphitryon, et puisque mon amour lui a causé des embarras depuis quelques temps, alors qu'il n'y est pour rien, et bien maintenant c'est sur moi, qui n'y suis pour rien, que retombent les conséquences de sa colère envers elle et de ses injures. »

amator non dépourvu, cependant, de l'*imperium* typique des *senes*. Mais, contrairement à Alcmène et Amphitryon, Jupiter ne peut se réduire à ce simple jeu de *senex*. Dieu déguisé, il est, comme Mercure, un personnage métathéâtral.

3. Jupiter et Mercure, tragédiens travestis

En abordant les personnages hautement métathéâtraux que sont Mercure et Jupiter, nous revenons à notre première interrogation. Car c'est le métathéâtre qui nous fournit la clé pour comprendre la place de la tragédie dans *Amphitruo*.

Le prologue, on l'a vu, identifie Mercure et Jupiter à des acteurs, et confond en une seule ces deux identités : il s'agit de deux acteurs, qui vont jouer les *personae* traditionnelles de *seruus* et de *senex*, et ne se distinguent d'autres acteurs que par leur nom divin. Ce nom ne constitue pas pour autant une identité distincte de celle qu'ils ont usurpée. En effet, on ne peut pas dire que les deux identités, divine et humaine, cohabitent dans le spectacle, et soient toutes deux visibles. Mercure n'est rien d'autre qu'un *seruus*, qui joue des scènes conventionnelles de cette *persona* (comme par exemple la scène de *seruus currens*) ; même son second monologue, qui a des allures de prologue puisqu'il annonce le dénouement, peut être rapproché des monologues du *seruus callidus* commentant l'avancée de ses ruses. Quant à Jupiter, nous l'avons vu, il est un *senex* tantôt *amator*, avec Alcmène, tantôt *iratus* face à Amphitryon. Seule sa dernière apparition pose problème : *deus ex machina* apparaissant sur le toit des bâtiments de scène, on ne sait s'il présente une nouvelle apparence, celle d'un dieu, ou s'il est encore habillé en *senex*. Pour Mercure, il est certain qu'il apparaît toujours sous son déguisement d'esclave, et que son identité divine n'est jamais visible, donc jamais actualisée par son jeu (le texte ne dénote aucune hésitation, aucune faille dans le déguisement)[34]. Seules des allusions contenues dans le texte, et certaines scènes fortement métathéâtrales rappellent une situation de déguisement qui n'est pas autrement visible. Ces éléments font de Mercure et Jupiter des acteurs. C'est ce que confirme le monologue de Jupiter :

[34] On observe le même phénomène dans les *Captiui*, où deux personnages échangent leurs costumes, leurs identités et donc leurs rôles. Les allusions métathéâtrales à cette situation ne servent qu'« à rappeler au public une substitution si parfaite qu'il pourrait l'oublier » : DUPONT 1998, p. 254.

Ego sum ille Amphitruo, cui est seruus Sosia,
Idem Mercurius qui fit quando commodumst,
In superiore qui habito cenaculo,
Qui interdum fio Iuppiter, quando lubet.
Huc autem quo<m> extemplo aduentum adporto, ilico
Amphitruo fio et uestitum inmuto meum. (v. 861-866)

« Moi je suis cet Amphitryon, qui a pour esclave Sosie,
celui-là même qui devient Mercure au besoin,
c'est moi qui habite à l'étage,
moi qui deviens parfois Jupiter, à mon gré.
Mais quand j'arrive ici, à l'instant
je deviens Amphitryon et je change de costume. »

Ces vers n'ont pas pour fonction d'identifier Jupiter (un détail du costume suffit à cela) : ils ne révèlent pas une identité cachée derrière un masque. Au contraire. Il suffit de les lire attentivement pour constater qu'ils décrivent un processus inverse de celui que suppose la superposition de deux identités, celle d'Amphitryon recouvrant celle de Jupiter : en effet, de même que c'est Sosie qui devient Mercure au besoin, ici ce n'est pas Jupiter qui devient Amphitryon, mais l'Amphitryon ici présent qui peut devenir Jupiter, s'il le souhaite (mais hors scène, c'est-à-dire dans une autre comédie) ; les vers 865-866 soulignent que sur scène (*huc*), c'est-à-dire dans cette comédie en train de se jouer, il ne peut être qu'Amphitryon.

À charge donc pour le texte, en tant que vecteur du métathéâtre, de rappeler l'identité divine, et donc l'origine tragique des deux personnages. C'est le cas par exemple à travers les multiples invocations à Jupiter et à Mercure qui apparaissent dans les discours tant des deux dieux travestis que des autres personnages. Ainsi, Jupiter appuie son serment sur son propre nom, face à Alcmène :

id ego si fallo, tum te, summe Iuppiter,
quaeso Amphitruoni ut semper iratus sies. (v. 933-934)

« ma parole, si c'est un mensonge, alors toi, souverain Jupiter,
je te prie d'avoir contre Amphitryon une colère éternelle. »

Ailleurs, c'est Mercure qui a beau jeu face à Sosie d'invoquer son propre nom :

SO. Per Iouem iuro med esse neque me falsum dicere.
ME. At ego per Mercurium iuro tibi Iouem non credere (v. 435-436).

« SOSIE – Par Jupiter, je jure que je suis moi et que je ne mens pas.
MERCURE – Et moi, par Mercure, je jure que Jupiter ne te croit pas. »

Ces serments sont autant de rappels de la situation de théâtre dans le théâtre, du déguisement de l'un des deux personnages en présence, et de la supériorité qu'il en retire. Ils rappellent que, comme dans une tragédie, ce sont les dieux qui tirent les ficelles. Ils introduisent une sorte d'ironie comique (comme on parle d'ironie tragique) dans la pièce.

Ce phénomène intervient aussi en l'absence des dieux ; il a alors la même fonction, mais peut aussi désamorcer le tragique présent potentiellement dans l'intrigue. Ainsi, quand Amphitryon est sur le point de se transformer en Hercule furieux, il a cette phrase qui le condamne d'avance à rester un personnage de comédie, avant qu'un coup de tonnerre ne l'arrête :

Neque me Iuppiter neque di omnes id prohibebunt, si uolent,
Quin sic faciam ut constitui (v. 1051-1052).

« Jupiter et tous les dieux ne m'empêcheront pas, qu'ils le veuillent ou non,
d'agir comme je l'ai décidé. »

Le motif tragique du furieux est ici désamorcé par ce trait d'ironie, qui rappelle au spectateur le travestissement comique sur lequel repose la pièce et qui met Amphitryon aux prises avec deux dieux transformés en acteurs qui maîtrisent le jeu de bout en bout. C'est pourquoi l'on peut parler d'ironie comique, dans la mesure où elle rappelle la situation tragique d'origine et, dans le même temps, la désamorce en soulignant son travestissement comique.

De même que seul le métathéâtre permet de rappeler l'identité divine, autrement invisible, de Jupiter et Mercure, de même, l'origine tragique de ces deux personnages, mais aussi de l'intrigue qui a donné naissance à la pièce, ne peut être réactivée que par des allusions métathéâtrales. Le métathéâtre est la réponse apportée par Plaute à une situation extraordinaire : sa comédie tire son origine de la tragédie, et non d'une autre comédie, et fait appel à des personnages divins. Les dieux, comme la tragédie, ne peuvent apparaître sur une scène comique que s'ils sont travestis, et s'ils disparaissent derrière la comédie ; leur statut

tragique ne peut être présent que sous la forme d'un jeu métathéâtral, d'une forme nouvelle de théâtre dans le théâtre. La tragédie n'apparaît alors que sous la forme d'une référence extérieure au spectacle comique, qui nourrit des scènes métathéâtrales qui sont porteuses des éléments d'intrigue hérités de la tragédie : dans ce sens, le *deus ex machina* final aurait le même statut que les interventions métathéâtrales de Mercure et de Jupiter tout au long de la pièce.

La tragédie est donc bien présente dans *Amphitruo*, mais pas là où nous l'attendions, nous, lecteurs modernes, c'est-à-dire dans un mélange des genres appelé tragicomédie ; la référence tragique constitue en effet un aliment du ludisme, du métathéâtre, et donc du spectacle comique. Mais elle reste une référence extérieure, évacuée par le métathéâtre qui l'exclut du spectacle comique tout en la réactivant. Ainsi, dans les deux prologues que nous avons évoqués en introduction, la tragédie fait-elle l'objet d'un jeu métathéâtral qui, dans le même temps, l'évacue. Il en est de même dans *Pseudolus*, quand l'esclave éponyme fait une entrée paratragique, commentée comme telle par un autre personnage :

> *Vt paratragoedat carnufex !* (v. 707)
> « quel tragédien, le bourreau[35] ! »

La tragédie est alors bien reconnue comme la référence qui permet de construire la courte tirade de Pseudolus, mais le fait même que cette référence soit signalée par un commentaire métathéâtral l'évacue et la définit comme extérieure au spectacle, qui reste comique. Le coup de maître de Plaute dans *Amphitruo* est d'avoir réussi à faire de cette référence un usage non pas occasionnel, mais permanent, rendant la référence tragique omniprésente dans le spectacle comique, et ce parce qu'il utilise un argument tragique pour construire sa comédie.

Pour finir, revenons aux personnages de Sosie et de Bromie, que nous avons négligés pour nous concentrer sur les personnages d'origine tragique. La première scène de Sosie, et l'unique intervention de Bromie peuvent s'apparenter à des scènes de messager de tragédie : s'agit-il d'une parodie du motif tragique, ou simplement de scènes comiques de messager

[35] Le verbe *paratragoedare* est un hapax. *Cf. Thesaurus linguae latinae*, vol. X, 1, fasc. II, Leipzig, 1984, col. 320.

comparables à celle du *seruus currens* ? Au terme de notre travail, nous pouvons apporter un élément de réponse : on ne peut pas nier la présence d'une référence tragique ; il ne s'agit pas pour autant d'une parodie au sens d'imitation à visée comique, mais plutôt d'un emprunt, reposant sur un décalage né de l'utilisation d'un motif tragique dans le cadre d'une comédie, jouée par des personnages purement comiques[36]. Olivier Thévenaz a justement fait remarquer que le monologue de Sosie était une répétition[37] : la distance avec la tragédie est alors la même que dans les scènes des dieux comédiens. C'est un fait remarquable que ce soient, dans cette pièce, les deux scènes d'inspiration tragique les plus longues[38], et qu'elles soient justement jouées par des esclaves comiques. Cela confirme ce que nous avons dit du statut de la tragédie dans cette comédie, présente non pas, avec le même statut que la comédie, dans un mélange, mais comme une référence métathéâtrale. Cette référence se trouve exhibée de diverses façons : par des scènes métathéâtrales jouées par les dieux, par des allusions à l'identité divine de Mercure et Jupiter, mais aussi par la prise en charge, par des esclaves comiques, de motifs tragiques. Le spectacle reste comique, tout comme les personnages, qui nous permettent ainsi d'apporter une réponse sur la nature générique de la pièce. On a donc affaire à une comédie construite sur une référence tragique, une comédie où la tragédie n'apparaît que travestie.

Bibliographie

BIEBER 1961 : M. BIEBER, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, Princeton University Press, 2e éd. 1961.

CHIARINI 1980 : G. 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.

[36] De même, les autres types de discours que la comédie emprunte, tels que le discours judiciaire, ou religieux, perdent leur efficacité en s'intégrant à la comédie ; ils ne sont pas parodiés, mais leur simple présence dans le contexte théâtral des *ludi scaenici* suffit à les vider de leur substance et à rendre leur présence ludique.

[37] THEVENAZ 2004, p. 81.

[38] On peut, comme on l'a vu, déceler cette inspiration dans d'autres scènes plus courtes : l'entrée d'Alcmène, le monologue d'Amphitryon furieux, et enfin la tirade de Jupiter *deus ex machina*.

CHRISTENSON 2000 : D. M. CHRISTENSON (éd.), *Plautus :* Amphitruo, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

DUMONT 1990 : J. C. DUMONT, « L'*imperium* du *paterfamilias* », J. ANDREAU, H. BRUHNS (éd.), *Parenté et stratégies familiales dans l'Antiquité romaine : actes de la table ronde des 2-4 octobre 1986 (Paris, Maison de sciences de l'homme)*, Rome, École Française de Rome, 1990, Collection de l'Ecole Française de Rome, 129, p. 475-495.

DUMONT 1998 : J. C. DUMONT, « Plaute lecteur d'Euripide », *in* M. TREDE, P. HOFFMANN, C. AUVRAY-ASSAYAS (éd.), *Le rire des anciens. Actes du colloque international (Université de Rouen, Ecole Normale Supérieure, 11-13 janvier 1995)*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 1998, coll. Etudes de littérature ancienne, 8, p. 113-122.

DUPONT 1998 : F. DUPONT, « *Imago* identique et *imago* identitaire : le jeu du double dans la comédie romaine », *in* C. AUVRAY-ASSAYAS (éd.), *Images romaines*, Paris, Editions Rue d'Ulm, 1998, coll. Études de littérature ancienne 9, p. 247-260.

MANUWALD 1999 : G. MANUWALD, « Tragödienelemente in Plautus' *Amphitruo* – Zeichen von Tragödienparodie oder Tragikomödie », *in* T. BAIER (éd.), *Studien zu Plautus'* Amphitruo, Tübingen, Gunter Narr, 1999, coll. ScriptOralia, 116, p. 177-202.

MARSHALL 2006 : C. W. MARSHALL, *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

PACKMAN 1999 : Z. M. PACKMAN, « Feminine role designations in the comedies of Plautus », *American Journal of Philology*, 120, 1999, p. 245-258.

PALMIERI 2001 : N. PALMIERI, « Pour une lecture de l'*Amphitruo* : les souffrances d'Alcmène et la philosophie de Sosie », *Cahiers du GITA*, 14, 2001, p. 139-165.

PERELLI 1983 : L. PERELLI, « L'Alcmena plautina : personaggio serio o parodico ? », *Civiltà classica e cristiana*, 4 (3), 1983, p. 383-394.

PHILIPPS 1985 : J. E. PHILIPPS, « Alcumena in the *Amphitruo* of Plautus : a pregnant lady joke », *Classical Journal*, 80, 1985, p. 121-126.

QUESTA 1982 : C. QUESTA, « Maschere e funzioni nelle commedie di Plauto », *Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici*, 8, 1982, p. 9-64.

SEGAL 1975 : E. W. SEGAL, « Perchè Amphitruo », *Dioniso*, 46, 1975, p. 247-267.

SHERBERG 1999 : B. SHERBERG, « Zur Vaterrolle des Jupiter im *Amphitruo* des Plautus », *in* T. BAIER (éd.), *Studien zu Plautus'* Amphitruo, Tübingen, Gunter Narr, 1999, coll. ScriptOralia, 116, p. 131-144.

STÄRK 1999 : E. STÄRK, « *Alcumena* und *Bis compressa* », *in* T. BAIER (éd.), *Studien zu Plautus'* Amphitruo, Tübingen, Gunter Narr, 1999, coll. ScriptOralia 116, p. 167-176.

THEVENAZ 2004 : O. THEVENAZ, « Comment déjouer la tragédie ? Marques tragiques et travestissements comiques dans l'*Amphitryon* de Plaute et les *Acharniens* d'Aristophane », *Etudes de Lettres*, 4, 2004, p. 71-94.