

Jean Christian DUMONT

Plaute et la tragédie

Notice biographique

Jean Christian Dumont, professeur émérite de langue et littérature latines à l'université de Paris X, a eu trois centres d'intérêt principaux : l'histoire sociale romaine (thèse : *Servus, Rome et l'esclavage sous la République*, Collection de l'École Française de Rome, n° 103, Rome, 1987), la comédie latine et la littérature technique agronomique.

Résumés

Si tragédie et comédie paraissent antinomiques, on constate, depuis Euripide, des échanges multiformes entre les deux genres dramatiques. Les formes de l'inspiration tragique chez Plaute ont occasionné des études diverses. Je voudrais, ici, rappeler les effets tragiques créés par la peur de la mort ou l'évocation de la guerre. Trois personnages de Plaute sont en danger de mort et leur salut tient les spectateurs en suspens : dans le *Miles Gloriosus*, Palestrion dont les ruses serviles peuvent réellement l'envoyer sur la croix ; Palestra du *Rudens*, qui se débat contre la noyade sous les yeux indifférents de celui qui ne sait pas qu'il est son père ; Tyndare des *Captifs*, condamné à mort par son nouveau maître (qui ignore également qu'il est son père) pour s'être dévoué en faveur de son ancien maître. Les analogies du *Miles gloriosus* avec l'*Hélène* d'Euripide en font une réflexion sur la violence et la guerre. Dans les *Captifs* la captivité est une conséquence de la guerre qui crée une ambiance désolée dans presque toute la pièce, en contraste avec la joie de la fin, coïncidant avec le retour de la paix — et de la comédie, qui l'emporte sur la tragédie.

While tragedy and comedy seem to be antinomic, it is a fact that since Euripides there has been many-sided exchanges between the two genres. Many studies have been written about the influence of tragedy in Plautus' plays. This paper will remind some tragic effects due to the fear of death or the theme of war. Three Plautus' characters are in danger of death and their final fate keeps the spectators in suspense: in the *Miles Gloriosus*, Palestrion, whose servile trickery can really send him

to the cross; Palaestra of the *Rudens*, who is struggling against drowning while the man who does not know she is his daughter looks at her with indifference; Tyndarus of the *Captivi*, who is condemned to death by his new master (who does not know he is his father either) because he sacrificed himself for his former master. Analogies between the *Miles Gloriosus* and Euripides' *Helena* show the Latin play is a meditation about violence and war. In the *Captivi*, captivity is a consequence of war, which creates a desolate atmosphere contrasting with the joy of the end, when peace comes back, and, at the same time, comedy gains over tragedy.

Se tragedia e commedia sembrano antinomiche, si verificano, a partire da Euripide, scambi multiformi tra questi due generi drammatici. Le forme dell'ispirazione tragica in Plauto hanno dato luogo a diversi studi. Vorrei ricordare qui gli effetti tragici creati dalla paura della morte o dall'evocazione della guerra. Tre personaggi plautini sono in pericolo di vita e la loro salvezza mantiene gli spettatori in sospenso: nel *Miles Gloriosus*, Palestrione, le cui astuzie servili possono realmente portarlo sulla croce; la Palestra de *La gomina*, che lotta per non annegare sotto lo sguardo indifferente di colui che non sa di essere suo padre; il Tindaro dei *Captivi*, condannato a morte dal nuovo padrone (che ignora anch'esso di essere il padre) per essersi sacrificato in favore del padrone precedente. Le analogie fra il *Miles gloriosus* e l'*Elena* di Euripide ne fanno una riflessione sulla violenza e la guerra. Nei *Captivi*, la prigionia è una conseguenza della guerra che crea un'atmosfera desolata in quasi tutta la commedia, facendo contrasto con la gioia finale, che coincide con il ritorno della pace – e della commedia, che prevale sulla tragedia.

Mots-clés : Plaute, comédie, effets tragiques, mort, guerre, Euripide.

Keywords : Plautus, comedy, tragic effects, death, war, Euripides.

Les rapports de Plaute avec la tragédie ne constituent pas un sujet nouveau et j'aurai du mal à ne pas redire ce qui a déjà été dit, y compris par moi-même¹. Euripide avait sans doute exercé une influence décisive sur les poètes de la Νέα et, en conséquence, par leur intermédiaire, sur la *palliata*. Dès la fin du XIX^e siècle, F. Leo signalait les analogies que l'on pouvait constater entre, d'une part, l'intrigue du *Miles Gloriosus* et, d'autre part, celle de l'*Hélène* ou de l'*Iphigénie en Tauride*². C. Questa a pu faire d'autres rapprochements entre ces trois pièces³. Entre temps, W. Friedrich, dans son *Euripides und Diphilos*, avait entendu montrer la parenté des deux auteurs, mais il reconstituait Diphile à partir de Plaute, essentiellement à partir du *Rudens*, de son atmosphère et de ses thèmes euripidéens⁴. Sans parler des moments de parodie, étudiés par, entre autres, J. Blänsdorf⁵, quand les personnages, en complet décalage avec leur condition et le contexte, prennent le ton de héros tragiques, on retrouvera chez Plaute des schémas d'intrigue, des thématiques, des situations, des motifs dont le modèle remonte à Euripide et à la tragédie attique.

Les définitions qu'ont données les théoriciens anciens ou leurs émules modernes pour discriminer les deux genres dramatiques que sont la tragédie et la comédie se révèlent peu satisfaisantes en raison des contre-exemples que suscite inmanquablement l'énoncé de chacune. N'en déplaise à Aristote, la comédie ne contient pas que du laid et du risible⁶ : la beauté et les bons sentiments y trouvent place. Plaute se moque de nous, lorsque, faisant écho aux théories littéraires de son temps, il prétend, dans le prologue de l'*Amphitryon*, avoir changé une tragédie en tragicomédie par le simple fait d'y introduire un esclave⁷ : les esclaves et les gens de basses classes ne sont pas exceptionnels chez Eschyle, Sophocle, Euripide. Diomède ne saurait convaincre lorsqu'il définit la comédie comme une ἀκινδυνὸς περὶ οὐχὴ, et qu'il assigne au contraire à la tragédie une fin malheureuse⁸, car les personnages comiques mettent parfois leur vie en danger et de nombreuses tragédies connaissent une fin

¹ DUMONT 1998a.

² LEO 1912, p. 165 *sqq.*

³ QUESTA 1971, p. 33-42.

⁴ FRIEDRICH 1953.

⁵ BLÄNSDORF 1993 ; 1996.

⁶ Aristote, *Poétique*, 1149b, 31-36.

⁷ *Amphitryon*, 62-63.

⁸ Diomède, 488 Keil.

apaisée, voire heureuse. De telles affirmations ne peuvent avoir qu'une valeur statistique, et encore... Les véritables discriminants ne sont pas textuels et tiennent au jeu des acteurs, à leur apparence surtout, à leurs masques et à leurs vêtements, comme le dit bien le prologue des *Captifs*, pour rassurer les spectateurs, qui craindraient qu'on ne leur infligeât une tragédie :

Nam hoc paene iniquomst, comico choragio

*Conari desubito agere nos tragoediam*⁹.

« Ce serait quelque peu malhonnête qu'avec notre accoutrement de comédiens, nous entreprenions de jouer une tragédie. » Pour le texte lui-même, une certaine porosité des deux genres fait que des éléments plutôt tragiques pénètrent la comédie et inversement.

Les thèmes plutôt tragiques qu'il est pourtant arrivé à Plaute de traiter et que je désire évoquer ici sont ceux de la mort et de la guerre.

Meurtre, au singulier ou au pluriel, suicide, massacre paraissent presque une obligation du genre tragique. Il peut pourtant arriver que la mort qui menaçait soit vaincue, comme dans *Alceste* où Héraclès ramène des enfers l'héroïne éponyme, ou qu'elle soit évitée : dans le modèle tragique de l'*Amphitryon*, quel qu'il soit, Alcmène échappe à la colère vengeresse de son époux ; dans *Ion*, Créuse échoue dans son projet de tuer le jeune homme dont elle ignore qu'il est son fils ; celui-ci, grâce à l'ἀναγνώρισις finale, renonce à faire condamner à mort celle dont il ne savait pas non plus qu'elle était sa mère. En Tauride, Iphigénie sauve son frère Oreste qu'elle aurait dû être obligée de sacrifier ; il en va à peu près de même en Égypte avec Hélène et Ménélas. Dans toutes ces pièces, le suspens repose, en partie ou totalement, sur la crainte de la mort. Dans la comédie, certes, on ne meurt jamais, mais on peut pareillement risquer sa vie et ne la sauver que de justesse.

Chez Plaute, trois personnages se mettent ou sont en danger de mort : Palestrion, du *Miles Gloriosus*, Palestra du *Rudens*, Tyndare des *Captifs*. Le premier commet, du point de vue d'un maître fort peu enclin à l'indulgence, des forfaits dignes de la peine capitale, Palestra se débat contre les flots pour éviter la noyade ; Tyndare, condamné à mort par son maître subit un début d'exécution et n'est sauvé qu'*in extremis*.

⁹ *Captifs*, 61-62.

Le soldat Pyrgopolynice a enlevé d'Athènes Philocomasie, la maîtresse de Pleusiclès, lequel était absent de la ville. Son esclave, Palestrion, qui s'était embarqué pour prévenir son maître a été pris par des pirates, lesquels ont fait cadeau de lui précisément à Pyrgopolynice, qui réside à Éphèse. Palestrion a pu faire parvenir un message à Pleusiclès, qui est venu à Éphèse et loge chez un vieillard, ami de sa famille et juste voisin du militaire. Palestrion a creusé un orifice dans le mur mitoyen et Philocomasie a pu rejoindre son amant de cœur, mais ils ont été surpris à échanger des baisers par un autre esclave du militaire, Scélédrus. Il devient urgent de faire en sorte que celui-ci « n'ait pas vu ce qu'il a vu », *ut quod uiderit ne uiderit*¹⁰. Avec des variations, la formule revient, de façon obsessionnelle, non moins de seize fois dans la première partie de la pièce¹¹.

Si le stratagème était dénoncé au militaire, l'enjeu pour Palestrion ne serait pas seulement la réussite de son plan mais sa propre survie. Dès qu'il apprend que les amants ont été surpris, les premiers mots de Palestrion sont *suspitor me periisse*, « je crois bien que me voilà mort¹² » ; il le répète sans qu'il s'agisse d'une mort métaphorique¹³. Pour réduire Scélédrus au silence, il lui fait partager sa terreur par un dilemme : si celui-ci accuse à tort Philocomasie, il sera condamné à mort, si l'accusation est fondée, comme Scélédrus avait la mission de surveiller Philocomasie et qu'il l'a laissée s'échapper, il sera de même mis à mort¹⁴. Palestrion convainc son camarade d'esclavage qui, au moins pour le moment, conclut :

Nunc si indicium facio, interii ; si taceo, <interii> tamen,

Si hoc palam fuerit. Quid peius muliere aut audacius ?

[.....] *Hocine si miles sciat,*

Credo hercle has sustollat aedis totas atque hunc in crucem.

*Hercle quidquid est, mussitabo potius quam inteream male*¹⁵.

¹⁰ *Miles*, 149.

¹¹ *Miles*, 149 ; 187-189 ; 197-199 ; 227 ; 242-244 ; 253-254 ; 290-291 ; 315 ; 345 ; 369-370 ; 402-403 ; 407 ; 518-520 ; 556-558 ; 573 ; 588.

¹² *Miles*, 177-178.

¹³ *Miles*, 180.

¹⁴ *Primumdum, si falso insimulas Philocomasium, hoc perieris ; / Iterum, si id uerumst, tu ei custos additus <eo> perieris.* *Miles*, 296-297.

¹⁵ *Miles*, 309-311.

« À présent, si je dénonce, je suis mort ; si je me tais, je suis mort malgré tout si l'affaire se sait. Quoi de pire, de plus éhonté qu'une femme !... Si le soldat allait savoir cela, je crois par Hercule qu'il hisserait sur une croix toute cette maisonnée et moi avec. Quoi qu'il en soit, par Hercule, je vais me taire plutôt que périr misérablement. »

Lorsqu'un esclave de comédie meneur de jeu ourdit une ruse, c'est-à-dire le plus souvent une escroquerie, il ne court en général de risques que limités parce que, même si c'est à l'encontre du vieux maître, c'est au service du jeune et qu'il a suffisamment d'appuis ou d'intercesseurs dans la maisonnée. La situation chez le militaire, à Éphèse, loin d'Athènes, diffère du tout au tout. L'inclusion de Palestrion dans la *familia* du soldat, récente, résulte d'un acte de violence que ne tempère aucune longue familiarité. Les autres esclaves sont sans doute dans le même cas, prises de guerre, aux mains d'un maître qui règne par la terreur, prêt à recourir au principe terroriste de la responsabilité collective des esclaves. La peur est l'un des ressorts de la tragédie¹⁶. L'intrigue s'apparente à celle de *Iphigénie en Tauride* ou de *Hélène* : héroïne prisonnière au delà des mers d'un être tyrannique, délivrance par un héros venu sur un navire et par une ruse, Pleusiclès se faisant passer pour un marin comme Ménélas, fuite sur le même navire. Dans la *fabula*, Pyrgopolynice équivaut à Thoas ou à Théoclymène. Contrairement à C. Questa, j'ai du mal à croire que le public ait été conscient de la transposition d'un drame euripidéen et encore moins que, si tel avait été le cas, l'effet en eût été hilarant¹⁷. La présence du tragique travesti révélerait plutôt une communauté de message avec la pièce d'Euripide. J'y reviendrai.

Au début du *Rudens*, après une tempête terrible, qui a sévi toute la nuit et qui n'est pas encore tout à fait calmée, un paysan, Démonès, et son esclave sont sortis apparemment pour constater les dégâts subis par la maison. Ils ont le spectacle, dans la mer toute proche, d'un navire qui s'est brisé. L'esclave aperçoit deux jeunes femmes seules sur un canot de sauvetage désemparé. Il suit, avec un intérêt passionné, la progression de la barque qui évite par miracle un écueil tandis qu'une lame emporte l'une des deux femmes. L'autre saute de l'embarcation à un endroit où elle a pied, mais semble se diriger vers un piège mortel. L'évitera-t-elle ? On ne le saura pas car le maître interrompt la contemplation de l'esclave :

¹⁶ Aristote, *Poétique*, 1453b.

¹⁷ QUESTA 1971, p. 38-41.

*Quid id re tua refert*¹⁸ ? « En quoi cela t'importe-t-il ? » Démonès maître presse son serviteur de se remettre au travail ; Démonès ne sait pas que la jeune femme qui se débat dans les flots est sa fille. Mais celle-ci apparaît sur la scène, ignorant où elle est. Elle entonne un *canticum* de lamentation : elle chante sa détresse, son angoisse, sa révolte contre l'injustice de dieux. Ampelisca, sa compagne sauvée elle aussi des eaux mêle ses plaintes aux siennes, dans un mélodrame toujours de facture tragique. Rien de drôle, sinon l'ironie de la situation qui fait que les héroïnes se croient perdues alors qu'elles sont revenues à leur point de départ et que Palestra accuse les dieux au moment où ils vont lui faire retrouver sa famille. Comme l'a justement souligné E. Fraenkel¹⁹, il ne s'agit aucunement dans de tels passages du *Rudens* d'un comique de parodie, car ici l'expression tragique s'adapte parfaitement à la situation réelle des personnages. La suite de la pièce ramène constamment au registre tragique, dans le ton et dans les motifs. Les vecteurs du comique ne sont guère que les masques des esclaves et des vieillards, le *leno* et sa mauvaise foi, quelques répliques grivoises entre l'esclave Scéparnion et Ampelisca. Autrement dit, on assiste à une sorte de tragédie, dont les personnages ne sont pourtant ni héros mythologiques, ni rois, une sorte de tragédie bourgeoise.

Dans les *Captifs*, la guerre fait rage entre les Étoliens et les Eléens. Hégion, un notable éléen avait deux fils. L'un lui avait été volé une vingtaine d'années auparavant par un esclave fugitif ; l'autre a été fait prisonnier par les Eléens. Hégion achète tous les prisonniers éléens qu'il peut d'en l'espoir d'en trouver un suffisamment riche et noble pour pouvoir l'échanger contre son fils. Il vient d'acquérir Philocrate et Tyndare. Philocrate, d'une famille riche et noble est l'homme qu'il lui fallait. Tyndare était l'esclave de Philocrate et tous deux sont maintenant compagnons de servitude. Comme l'ancien esclave a moins de valeur que l'ancien homme libre, il sera moins surveillé. Aussi ont-ils décidé de se faire passer l'un pour l'autre : grâce au dévouement de Tyndare, Philocrate aura plus de chances de s'évader. Or il n'aura même pas besoin de s'enfuir, puisque Hégion, qui le prend donc pour Tyndare, a accepté de le laisser partir en Élide pour négocier l'échange. Savoir si Tyndare pourra continuer à se faire passer pour Philocrate et si le vrai Philocrate s'arrangera, par reconnaissance, pour le racheter constitue maintenant le suspens de la pièce. Tyndare a peur,

¹⁸ *Rudens*, 178.

¹⁹ FRAENKEL, 2007, p. 235.

les spectateurs ont peur pour lui. Tyndare ne tarde pas à être démasqué. La fureur d'Hégion est à la hauteur de sa déception, lui qui était tout joyeux d'avoir enfin trouvé le moyen de libérer son fils. Lors d'une confrontation, Tyndare met en avant son attachement à son ancien maître et, s'il doit mourir, revendique la gloire d'avoir péri par dévouement pour Philocrate :

*...erit mi hoc factum mortuo memorabile,
<Me> meum erum captum ex servitute atque hostibus
Reduce fecisse liberum in patriam ad patrem,
meumque potius me caput periculo
Praeoptauisse, quam is periret, ponere²⁰.*

« Mort, il me restera cet exploit glorieux d'avoir fait retourner dans sa patrie auprès de son père mon maître, échappé à la servitude et aux ennemis, et d'avoir préféré mettre en péril ma vie plutôt que lui-même ne pérît ». Le ton de toute la scène est tragique, d'un tragique voulu par la situation des personnages et sans valeur comique de parodie. Hégion promet les pires supplices à Tyndare et se moque de ses prétentions (*facito ergo ut Acherunti clueas gloria !* « fais donc en sorte de jouir de la gloire, dans l'Achéron ! »). Hégion le condamne à mort, mais, comme une mort immédiate serait encore trop douce, Tyndare devra périr lentement d'épuisement, à extraire dans une carrière sous les coups des blocs de pierre à des cadences que l'on dirait aujourd'hui infernales (mais le texte compare explicitement cette carrière à l'Enfer). On emmène brutalement Tyndare vers sa peine et, quand, plus tard — la pièce ignore l'unité de temps —, Philocrate revient, ramène le fils prisonnier et réclame son esclave, Hégion ne saurait garantir qu'il est encore en vie. Hégion apprend alors que l'homme sur lequel il s'est acharné n'est autre que son propre fils, enlevé il y a vingt ans. Bien que les protagonistes ne soient non plus ni héros mythologiques ni rois, l'intrigue est purement tragique²¹ et le comique lui reste extérieur, principalement véhiculé par un personnage de parasite, qui apparaît au début et vers la fin, mais ne joue aucun rôle dans l'action.

²⁰ *Captifs*, 684-688.

²¹ Cf. Aristote, *Poétique*, 1453b, l. 15-22.

La guerre est l'apanage de la tragédie. Si l'évocation de la guerre pouvait faire craindre aux spectateurs des *Captifs* d'assister par là même à une pièce tragique, le costume comique des acteurs, dit le prologue, doit les rassurer. De fait, nous pouvons constater que, sur les quelques trente-deux tragédies attiques que nous avons conservées, au moins la moitié tirent leur argument d'un contexte de guerre. Le dénouement dépend du choc des armées et du camp victorieux, comme dans les *Sept contre Thèbes* d'Eschyle ou dans les *Héraclides* d'Euripide ; ou bien le drame naît de la préparation de la guerre avec *Philoctète* ou *Iphigénie à Aulis* ; on évoque plus souvent la fin de la guerre et ses conséquences pitoyables, parfois pour les vainqueurs comme Ajax ou Agamemnon, généralement pour les vaincus, pour les prisonnières, Hécube, Andromaque, Cassandre... La comédie, du moins la *Néa* et la *palliata*, refuse-t-elle la thématique de la guerre, comme lui étant antinomique ? Ménandre, dans l'*Aspis*, met en scène la cupidité déclenchée par l'héritage d'un jeune mercenaire disparu à la guerre tandis que, dans le *Misouménos*, une femme s'interdit d'aimer le soldat qui aurait tué son frère au combat. La guerre apparaît dans le contexte de quatre comédies plautiniennes. L'*Amphitryon* se situe au retour d'une expédition victorieuse, mais les rapports entre tragique et comique y sont d'une autre nature²² que ceux dont je veux traiter ici. Dans l'*Epidicus*, le trouble provient de l'inclusion dans le butin de guerre et de la vente d'une jeune fille ; mais l'atmosphère joyeuse est celle du retour triomphant d'une armée athénienne et l'intrigue fonctionne selon les codes comiques les plus habituels. Restent deux comédies qui proposent une sorte de méditation sur la guerre.

Dans le *Miles Gloriosus*, il n'y a pas de guerre, mais un guerrier, certes dérisoire, la tête pleine d'exploits imaginaires, militaires ou amoureux, mais en même temps bien ancré dans la réalité, au service du roi Seleucus, dangereux. Il règne, on l'a vu plus haut, par la terreur sur sa maisonnée. Il s'est rendu maître de Philocomasie et de Palestrion, grâce à des actes de violence : il a enlevé la première à Athènes, le second a été capturé en mer par des pirates. La légitimité, s'il en était une, de la possession de ces deux êtres ne pourrait reposer que sur le droit du plus fort, celui de la guerre : Philocomasie et Palestrion sont de quasi prises de guerre. Le droit de propriété de Pyrgopolynice sur lui est sans doute garanti à Éphèse, dans le royaume séleucide, grâce à sa position d'officier de Séleucus. À Athènes, le maître légitime

²² DUMONT 1998b.

de Palestrion est Pleusiclès et Philocomasie dépend de sa mère à qui elle a été volée. La fuite à Athènes rétablit une situation de droit et annule les actes de violence et leurs effets²³. La référence voulue de la comédie à l'*Hélène* d'Euripide prend tout son sens. Ménélas, en s'enfuyant d'Égypte et en ramenant Hélène à Sparte réinstaure lui aussi un état antérieur, légitime et paisible. Mais, de plus, la révélation qu'il n'y avait à Troie qu'une fausse Hélène et que l'on s'est entretenu pour une illusion condamne la guerre comme vaine et absurde. Dans la suite du *Miles*, après le départ du navire, l'humiliation du militaire, le personnage qui symbolise la guerre, tombé dans une manière d'embuscade, dépouillé de ses armes et suppliant pour ne pas l'être de sa virilité, cette humiliation implique l'inanité de la violence et des rapports de force.

Dans les *Captifs*, la guerre n'est pas symbolisée par un personnage, mais est bien présente²⁴, dénoncée par le texte, soulignée par la mise en scène du début : deux prisonniers, debout, immobiles, muets, chargés de chaînes, dont l'une réunit leurs deux cous, un boulet au pied. Tout semble conçu pour rendre l'atmosphère sinistre. On n'entend que plaintes, les jeunes gens sont privés de la liberté, les pères de leurs fils, tous les plaisirs et réjouissances de la paix ont disparu, le parasite, le personnage le plus comique se lamente d'être au chômage. Les moments de détente, ceux où les personnages croient pouvoir espérer se révèlent vite déçus et ressortissent plutôt à l'ironie tragique. Les tentatives de la comédie pour s'instaurer sont vite étouffées par la tragédie, qui est celle de la guerre. La tension atteint son paroxysme lorsque Tyndare part pour la carrière où il doit mourir. Plaute — ou son modèle — a ménagé un très fort contraste entre les trois premiers quarts de la pièce et la fin, quand le parasite laisse éclater sa joie, la communique à Hégion et se prépare un festin plus que pantagruélique. C'est à la fois le retour de la paix et celui de la comédie qui prend le pas sur la tragédie, tandis que tous se retrouvent libres et heureux.

J'ai essayé de présenter quelques aspects — disons, faute de termes adéquats — de l'inspiration tragique chez Plaute. Mais je voudrais, un moment, prendre les choses à l'envers. J'ai rappelé l'influence d'Euripide sur la *Néa* et sur la *palliata*. L'une des originalités d'Euripide par rapport à ses prédécesseurs a été la pratique d'un certain mélange des genres,

²³ DUMONT 1987, p. 593-594.

²⁴ DUMONT 1974.

l'introduction d'éléments comiques dans ses tragédies. Cette particularité a été bien reconnue et étudiée. G. Karsai a émis l'hypothèse qu'Aristophane s'en était pris à Euripide parce qu'il voyait ne lui un rival dans le domaine du comique²⁵. La tragédie d'Euripide s'ouvre au comique, la comédie de Plaute au tragique. L'ensemble théâtral comporte deux sous-ensembles, la tragédie et la comédie, avec entre elles une intersection toujours possible. Les seuls vrais discriminants sont, je le répète, le masque et le costume.

Bibliographie

BLÄNSDORF 1993 : J. BLÄNSDORF, « Plautus, *Amphitruo* und *Rudens* oder Wieviel literarische Parodie verträgt eine populäre Komödie ? », in R. AX, F. GLEI (éd.), *Literaturparodie in Antike und Mittelalter*, Trèves, 1993, p. 57-74.

BLÄNSDORF 1996 : J. BLÄNSDORF, « Un trait original de la comédie de Plaute : le goût de la parodie », *Cahiers du GITA*, 9, 1996, p. 133-151.

DUMONT 1974 : J. C. DUMONT, « Guerre, paix et servitude dans les *Captifs* », *Latomus*, 33 (3), 1974, p. 249-260.

DUMONT 1987 : J. C. DUMONT, *Servus, Rome et l'esclavage sous la République*, Rome, 1987, collection de l'École Française de Rome, 103.

DUMONT 1998a : J. C. DUMONT, « Plaute lecteur d'Euripide », in M. TREDE, P. HOFFMANN (éd.), *Le rire des Anciens. Actes du colloque international (Université de Rouen, École normale supérieure, 11-13 janvier 1995)*, Paris, 1998, p. 113-122.

DUMONT 1998b : J. C. DUMONT, « *Amphitryon* et le genre comique », *Revue des Études Latines*, 76, 1998, p.116-12.

FRAENKEL 2007 : E. FRAENKEL, *Plautine Elements in Plautus*, Oxford, 2007.

FRIEDRICH 1953 : W. FRIEDRICH, *Euripides und Diphilos*, Munich, 1953.

²⁵ KARSAI 2006.

KARSAI 2006 : G. KARSAI, « Quelques scènes comiques dans l'*Hélène* d'Euripide », *Pallas*, 71, 2006, p. 15-26.

LEO 1912 : F. LEO, *Plautinische Forschungen und Geschichte der Komödie*, Berlin, 2^e éd. 1912.

QUESTA 1971 : C. QUESTA, *Il ratto dal Serrraglio*, Bologne, 1971.